

Libros de **Cátedra**

HISTORIOGRAFÍAS DEL ARTE

Desnaturalizando el canon

María Cobas Cagnolati, Rubén Ángel Hitz
y Natacha Valentina Segovia
(coordinadores)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales

 **EduLP**
Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

HISTORIOGRAFÍAS DEL ARTE

DESNATURALIZANDO EL CANON

María Cobas Cagnolati
Rubén Ángel Hitz
Natacha Valentina Segovia
(coordinadores)

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA


EDITORIAL DE LA UNLP

Agradecimientos

A aquellas mujeres que tejieron en silencio -y silenciadas- esta red que hoy nos une, protege y empodera.

Índice

Introducción	5
Advertencia	9
Revisando el canon. Rompiendo el silencio	
Capítulo 1	
Nuevas miradas en la Historiografía del arte: la perspectiva de género	11
<i>Luciana Alejandra Ales</i>	
Capítulo 2	
Una aproximación a la perspectiva metodológica de Svetlana Alpers	22
<i>Daniela Neila</i>	
Capítulo 3	
Romualdo Brughetti y su centralidad marginada	32
<i>María Cobas Cagnolati</i>	
Capítulo 4	
Norah Borges. Pintar la Rosa: Rosa y el verano como estación perenne	48
<i>Florencia Avellaneda</i>	
Capítulo 5	
Mujeres en Contra	57
<i>Natacha Valentina Segovia</i>	
Capítulo 6	
Raquel Forner: Un acercamiento a su figura desde una mirada feminista	77
<i>Tamara Siminkovich</i>	
Capítulo 7	
Mane Bernardo en las tramas de la crítica	89
<i>Juan Cruz Pedroni</i>	
Capítulo 8	
¡Artecorreístas de Latinoamérica, uníos! Algunas notas sobre la producción de textos y de vínculos de Graciela Gutiérrez Marx	114
<i>Clarisa López Galarza</i>	
Epílogo	126
ANEXO	
Voces	127
Bibliografía ampliatoria	131
Los autores	133

INTRODUCCIÓN

Feminidad y feminismos en el arte

La Historia del arte como disciplina se fue construyendo a lo largo del tiempo respondiendo a un canon, es decir, a un conjunto de normas que la regían y organizaban, y que determinaba qué artista/producción incluir o no. Tal como plantea Linda Nochlin (1988), uno de esos factores fue la escritura de las historias del arte basándose en el modelo de grandes figuras, vinculado a la idea de *genio*, concepto que excluye a las mujeres o las ubica en un plano de inferioridad con respecto a los varones¹. De acuerdo con esta proposición, ya no necesitamos preguntarnos si existieron o no mujeres artistas o teóricas en el ámbito de las artes, ni cómo o por qué estas mujeres quedaron casi excluidas de la Historia del arte sino, parafraseando a María Luisa Femenías en su análisis sobre el lugar de la mujer en la Historia de la filosofía, “en qué condiciones desarrollaron sus contribuciones” (Femenías, 2019, p. 12).

A partir de la década del setenta² el movimiento feminista evidencia una profunda renovación: muchas investigaciones se orientaron a revisar críticamente la historia e hicieron visible la participación de las mujeres como coagentes históricos de la producción teórica, artística y filosófica, entre otras. Si bien no podemos hablar de un surgimiento de una *historia del arte feminista*, sí podemos reconocer una serie de intervenciones feministas en el campo de la historia del arte que pusieron en entredicho el paradigma hegemónico. Es decir, propuestas que han permitido considerar críticamente, desde teorías y prácticas feministas, la construcción de dicha historia y donde el género se convierte en categoría analítica y metodológica para abordar las obras de arte y los discursos en torno a ellas (Zaida Muxi Martínez, 2022, p. 11).

Este libro se propone, entonces, revisar desde una perspectiva situada en el cruce entre la historia del arte y la crítica feminista³, el discurso histórico de las artes -para el cual el punto de vista del varón, blanco, occidental, ha sido aceptado como EL punto de vista (Encinas, 2018, p. 1)-, con el objetivo de

¹ Linda Nochlin (1988). “Why Have There Been No Great Women Artists?”. En *Women, Art, and Power and Other Essays*. Nueva York: Harper & Row.

Podemos identificar al campo del arte como uno más dentro de las instituciones de la cultura que ha impuesto a las niñas (tanto como a los varones, desde una perspectiva funcional a esas versiones inferiorizantes) formas de simbolización según las cuales la mujer es jerárquicamente descalificada en un sistema de paridad frente al varón.

² Los aportes de la filósofa post-estructuralista Judith Butler, la denuncia de una historia del arte que invisibiliza las contribuciones de las mujeres de Griselda Pollock, la crítica cultural de Nelly Richard, entre otras tantas intervenciones.

³ Proponemos este cruce entre la Historia del arte y la crítica feminista ya que entendemos que los feminismos “convocan una perspectiva crítica y plural para pensar, sentir, estar y actuar en el mundo por cuanto constituyen posiciones que buscan transformar la estructura de la sociedad para lograr una vida más justa para todas las personas, con independencia de sus identidades sexuales y de género. (Castro; Sportuno: 2019: 13)

visibilizar y revalorizar los aportes que las mujeres han hecho a lo largo del tiempo, dejando al descubierto los mecanismos de ocultamiento e invisibilización que impidieron la transmisión de sus textos y, en consecuencia, su incidencia en la Historia general del arte⁴. La distinción entre los términos *feminidad* y *feminismo* en el relato historiográfico del arte se presentará, entonces, como una herramienta de lucha y de posicionamiento ideológico clave para la (re)escritura de la historia.

Partiendo de esta afirmación, y entendiendo al campo del arte como un terreno de lucha feminista más, contra el orden existente en las relaciones de dominación y subordinación entre clases, razas, géneros y sexos impuestas por el patriarcado⁵, proponemos esta revisión crítica del discurso de la Historia del arte que incluya a aquellas voces que fueron disminuidas o desvalorizadas, con el fin de poner en discusión y subvertir los sentidos dominantes promulgados y defendidos desde el androcentrismo, el colonialismo y la heterosexualidad como norma. No se trata de hacer un listado o un decálogo de mujeres que hayan aportado con sus reflexiones e investigaciones en torno a la historia y teoría del arte, ni tampoco pretendemos realizar una historiografía del arte femenina, paralela a la historiografía del arte canónica, sino contribuir a la construcción de una historia del arte no sexos- sesgada -aun sabiendo que nuestro aporte será incompleto- que incorpore al debate de cada época las (*otras*) voces de las mujeres.

El presente libro reúne trabajos de docentes e investigadores de la Facultad de Artes de la UNLP que proponen, desde diferentes posicionamientos metodológicos, la recuperación de mujeres vinculadas al campo del arte: sus aportes, sus posiciones dentro del circuito artístico contemporáneo, la valoración que las voces dentro del canon hacen de ellas, para dar cuenta de cómo la consideración de esas contribuciones enriquece el panorama histórico-artístico. Se suman a éstos, una selección de trabajos finales realizados por alumnas de la materia Historiografía del arte III, siendo las presentes versiones una reelaboración realizada en miras a esta publicación, con la asistencia de los y las docentes.

De esta manera, el capítulo primero comprende las diferentes intervenciones feministas en el campo disciplinar de la historia del arte. Partiendo del aporte inaugural de la norteamericana Linda Nochlin, quien en 1971 con su artículo *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* cuestionó las categorías sobre las que se construyó la historia del arte occidental y las condiciones de producción a las que se enfrentaron las artistas mujeres. Continúa con la reflexión, en torno a la alianza entre el materialismo histórico y la perspectiva de género, realizada por la historiadora británica Griselda

⁴Tomamos como modelo o referente el libro *Ellas lo pensaron antes. Filosofas excluidas de la memoria* de María Luisa Femenías (2019) quien con admirable destreza e ineludible sapiencia propone estos temas de investigación para el mundo de la Filosofía abordándolos desde una perspectiva de género. Femenías indaga sobre la naturaleza de la producción de un conjunto de filósofas representativas de diversas épocas -desde la Antigüedad hasta la actualidad- y se pregunta por el estatuto epistemológico de sus obras. Además, analiza los modos de ocultamiento o invisibilización de las mismas y reflexiona sobre el hecho de que sólo recientemente se han hecho visibles sus aportes y cómo evitar que vuelvan al olvido.

⁵ El término **patriarcado**, central en la teoría feminista, varía su definición política de acuerdo con la tendencia teórica feminista de la que forme parte (hablamos de feminismos y no de feminismo). Nosotras tomamos la definición teórico-política sostenida por Griselda Pollock, para quien el concepto de *patriarcado* “no refiere a una dominación estática, opresiva de un sexo sobre otro, sino a una red de relaciones psicosociales que instituyen una diferencia socialmente significativa sobre el eje sexual, y que está tan profundamente arraigada en nuestro sentido de identidad vivida, sexual, que nos parece natural e inalterable” (Pollock, 2013: 81). De esta manera, al hablar de *patriarcado*, no sólo nos referiremos a una cuestión de fuerza coercitiva, sino a una red de relaciones, de inclusiones y exclusiones, de dominación y subordinación, construida socialmente sobre la base de una división de la sexualidad (hombre-mujer) donde los términos *masculinidad* y *feminidad* sólo designan dos términos de esta diferencia.

Pollock, sin olvidar tampoco los desarrollos y experiencias realizados en Latinoamérica. Termina su recorrido con la propuesta de la teoría queer, que permite ampliar el campo a otras subjetividades que también se encuentran excluidas y perjudicadas por la jerarquización de género. De esta manera, Luciana Ales nos invita a pensar en una configuración no binaria de la disciplina, donde sea posible visibilizar las disidencias sexuales, una decisión política de intervenir y deconstruir el discurso y las representaciones dominantes.

Se continúa con el capítulo en el que Daniela Neila realiza un breve recorrido a través de algunos escritos de Svetlana Alpers (1936), historiadora del arte estadounidense especialista en pintura holandesa del siglo XVII y profesora emérita de la Universidad de California, Berkeley. A los fines de emprender este itinerario, comienza con una descripción del lugar que su obra ocupa en la historiografía del arte, para luego detenerse en sus trabajos específicos: *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII* editado en 1983 y *Walker Evans: Starting from Scratch*, su más reciente libro editado en 2020 que aún no cuenta con una traducción al castellano/castellana. A partir de este recorte, la autora aborda las estrategias de análisis que Alpers despliega en cada caso para indagar sobre sus objetos de estudio, así como las discusiones que establece con las narrativas tradicionales de la historia del arte.

Seguidamente, proponemos situarnos en la historiografía argentina desde la primera mitad del siglo XX con “Romualdo Brughetti y su *centralidad marginada*”. En este escrito, María Cobas Cagnolati realiza una relectura en clave feminista de la producción teórica de Romualdo Brughetti, estableciendo un doble juego entre el lugar que este historiador y crítico del arte argentino le concedió a la mujer en su producción teórica y el que la propia historia del arte como disciplina le otorgó a él mismo.

En continuidad geográfica-temporal, Florencia Avellaneda aborda la producción de Norah Borges en su doble rol de artista visual y crítica de arte. El título de su capítulo, “Norah Borges. Pintar la Rosa: Rosa y el verano como estación perenne” funciona como hipertexto a partir del cual propone reflexionar sobre la categoría de feminidad en el arte y, en particular, en la obra de Borges.

El capítulo *Mujeres en Contra* propone la visibilización de las mujeres que colaboraron en *Contra. La revista de los franco tiradores* (1933). Un momento y un lugar específico en la relación entre la izquierda y el arte, pero también de las mujeres con el feminismo. Natacha Segovia conjuga la recuperación y el análisis de las producciones individuales con una reposición de época y circunstancia de cada una de estas mujeres. Nydia Lamarque, María Carmen Portela, Amparo Mom, Anita Brenner y Emma Barrandeguy proponen, desde géneros escriturales diferentes y desde la imagen, un acercamiento a las problemáticas e intereses de una posición de la izquierda argentina.

El reconocimiento de Raquel Forner (1902-1988) como artista *prolífica* y de renombre dentro del circuito artístico y la mirada de la crítica sobre su obra son abordados por Tamara Siminkowich en *Raquel Forner: Un acercamiento a su figura desde una mirada feminista*, quien identifica los diferentes momentos en la producción de la artista, sus temas y estilo, y rescata las voces de historiadores y críticos contemporáneos a la obra y también de la actualidad.

En *Mane Bernardo en las tramas de la crítica*, Juan Cruz Pedroni recupera el proyecto de intervención de la *polifacética* artista Magdalena “Mane” Bernardo (1913-1991) en el ámbito de las artes visuales tradicionales. La crítica de arte es propuesta aquí como dispositivo metodológico para

conectar la vida de la artista y la circulación de los discursos sociales. Un abordaje biográfico que articula los discursos críticos -de la crítica sobre la producción de la artista y de la actividad de Bernardo como productora de textos críticos sobre artes visuales- y las construcciones de género -las representaciones estereotípicas de género que proponen los críticos y la tematización del problema de la mujer en el arte que plantea Bernardo-.

En el último capítulo, Clarisa López Galarza se detiene en la figura de Graciela Gutiérrez Marx (1945-2022), artista platense que trabajó en el campo de las artes visuales, desplegándose tanto en la producción de imágenes como de textos referidos a esta labor. A partir del abordaje de sus contribuciones en la revista *Hoje Hoja Hoy*, publicación periódica vinculada a las prácticas del arte correo, López Galarza nos permite acceder a un momento histórico atravesado por la violencia, la censura, las desapariciones y los exilios; como también recuperar un saber-hacer que vincula tanto la producción de imágenes como la producción de vínculos y la producción teórica.

Finalmente, el libro concluye con una selección de citas de artistas o teóricas mujeres a modo de antología, con el objeto de acercar estas voces a las y los lectores sin mediación de terceros y enriquecer el panorama presentado a lo largo del mismo.

María Cobas Cagnolati

Rubén Hitz

Natacha Valentina Segovia

Advertencia

Los artículos que componen el presente volumen forman parte, conjuntamente con las publicaciones anteriores, del material didáctico para las cátedras de Historiografía del arte (I, II y III) de la carrera de Historia de las Artes Visuales (FDA-UNLP), tarea que, esperamos, se mantenga en el tiempo. El libro se compone del esfuerzo compartido por todos los miembros de las cátedras de historiografía quienes, a partir de sus temas de investigación, concibieron el proyecto pensando en lecturas posibles para acompañar el abordaje de las fuentes que suelen conformar el grueso de los programas en las materias historiográficas. A esos efectos, esperamos que el presente compendio sea de utilidad y aliente lecturas críticas y placenteras sobre la historiografía del arte, sus principales debates y sus perspectivas teóricas.

Como es habitual en estos casos, señalamos que como editores no somos responsables por las opiniones vertidas en los capítulos del libro, siendo esa responsabilidad exclusiva de las y los autores. Las autoras y autores que participan en la publicación abordaron el lenguaje inclusivo de distintas maneras. Las compiladoras y el compilador decidieron respetar estos enfoques que resultan de las trayectorias individuales y los anclajes políticos de cada una/o.

Revisar y cuestionar el canon en el que históricamente se basó el arte como institución y la historia del arte como parte de ella. Contribuir modestamente al resquebrajamiento de estos modelos patriarcales modernos y occidentales es nuestro propósito, incentivando la reflexión en torno a lo que “naturalmente” nos fue dado para construir un presente y un futuro más justo y libre.

María Cobas Cagnolati

Rubén Hitz

Natacha Valentina Segovia

REVISANDO EL CANON

Rompiendo el silencio

CAPÍTULO 1

Nuevas miradas en la Historiografía del arte: la perspectiva de género

Luciana Alejandra Ales

El presente escrito realiza un recorrido por los aportes y contribuciones de la perspectiva de género en la historia del arte, tanto en Europa y Estados Unidos como en Latinoamérica.

Introducción

En el transcurso de la cursada de Historiografía de las artes I, nos acercamos a diversos textos que manifiestan la variedad de discursos sobre la historia.

Iniciamos con el surgimiento de la historia del arte como disciplina autónoma. Desde las *Vite* de Vasari con su estructura de biografías de artistas y su esquema orgánico (la división de la historia del arte como nacimiento, floración y decadencia), pasando por Winckelmann y la construcción del canon de belleza en base a una lectura sesgada de la Antigüedad Clásica. Los efectos y reacciones que el materialismo histórico tuvo sobre las reflexiones artísticas también son parte de la bibliografía de la materia, así como las lecturas de corte positivista.

Como adscripta alumna consideré de interés para el informe final requerido incluir las intervenciones de los feminismos en la historia del arte a modo comparativo y crítico de los textos fundantes de la disciplina que son leídos en la cátedra.

Los aportes realizados, en primera instancia, desde el feminismo (a partir de la década del sesenta) y, posteriormente, desde la teoría *queer*, son indispensables para correrse de “La” historia del arte como relato único, enunciada desde el universal masculino occidental, el cual consideramos un sesgo mantenido desde los inicios de la disciplina y que se conserva en los discursos de divulgación, textos museísticos, crítica de arte y en decisiones curatoriales.

La perspectiva de género es la adopción de un punto de vista que permite observar la realidad según los efectos que tienen las relaciones sociales entre los sexos (Suarez Tomé, 2019). Este posicionamiento político para con la historia del arte permite una mirada crítica que analiza las diferencias dentro del campo artístico entre hombres y mujeres, cuestiona roles de género asignados y problematiza el discurso hegemónico.

A continuación, desarrollaremos la postura teórica de algunas autoras que decidieron hacerle estas preguntas al constructo social llamado “historia del arte”.

La “Segunda ola” y el feminismo en el arte

El interés por la diferencia sexual en la historia y en el arte surge en Estados Unidos hacia fines de la década del sesenta en el contexto de la segunda ola del feminismo o también llamado “feminismo radical”. Como explica Suarez Tomé en su artículo “El mar proceloso del feminismo ¿En qué ola estamos?”⁶ (2019) el lema más representativo de esta etapa del movimiento es *Lo personal es político*. Por entonces se desarrolla una reflexión colectiva sobre las raíces profundas del patriarcado y la necesidad de la liberación de la mujer de la opresión que éste genera. La lucha por el derecho al aborto implicó una fuerte presencia de las mujeres en las calles en esa época (Suarez Tomé, 2019).

Por entonces feminismo era sinónimo de “mujer” ya que diversas intelectuales reflexionaron sobre la idea de mujer -cisgénero⁷- como la única clase oprimida por el patriarcado. De esta manera, la idea homogeneizante de “la mujer” fue el único sujeto del feminismo, universalizando la realidad de las mujeres blancas, educadas y anglosajonas (que poco o nada tenían que ver con las mujeres lesbianas, las mujeres negras, las latinoamericanas, las mujeres de pueblos originarios o mujeres de estratos sociales carenciados). Sobre las críticas al feminismo radical, ahondaremos más adelante.

Es innegable que el feminismo de la segunda ola propició el surgimiento de una serie de “intervenciones feministas” en la historia del arte que, si bien no sistematizaron una “historia del arte feminista”, movilizaron fuertemente el discurso hegemónico. Dos grandes áreas de estudio se destacan: la investigación sobre mujeres artistas silenciadas y desconocidas, y el estudio de la imagen de la mujer en el arte.

Dentro de este marco, encontramos el artículo publicado en la revista Art News en el año 1971, de la historiadora del arte estadounidense Linda Nochlin *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* El mismo es considerado el puntapié inicial para la revisión de los discursos sobre arte que, hasta entonces, se transmitían en las instituciones educativas y dentro del campo artístico en sí mismo.

Este artículo pone la lupa en los obstáculos institucionales que han enfrentado históricamente las mujeres en la tradición occidental de las artes visuales. Analiza en forma crítica la escritura historiográfica que, sin cuestionamiento alguno, se apoyaba en categorías con tradición romántica, tales como *genio*, *don*, *maestro*, o *discípulo*.

Linda Nochlin se pregunta por las condiciones de producción a las cuales las mujeres artistas se enfrentaron a la hora de desarrollar su profesión. Encontrando así, que durante años, la educación

⁶ Es difícil precisar los orígenes y la autoría de este slogan como sucede con muchos otros dentro de los feminismos. Si bien el ensayo de Carol Hanisch de 1970 se titula *Lo personal es político*, la autora rechaza la invención de la consigna. Se ha atribuido a diversas pensadoras del feminismo norteamericano de la segunda ola, sin embargo, casi todas concuerdan en que al haber surgido entre los reclamos de las mujeres de la época su autoría es colectiva.

⁷ Cisgénero: personas cuya identidad de género concuerda con su sexo biológico / asignado al nacer por la medicina.

artística fue desigual para las mujeres y atentó contra el desarrollo profesional de éstas, en favor de sus colegas varones.

Durante siglos, los discursos sobre arte reproducidos una y otra vez en sectores académicos y de divulgación exaltaron exclusivamente al hombre artista atribuyéndole características míticas y sobrenaturales. El ensayo de Nochlin funcionó como impulso para el redescubrimiento de muchas artistas, además de ser la base de producciones artísticas y guiones curatoriales que pusieron en evidencia la importancia de las mujeres en el arte. Ejemplo de esto es la instalación “The dinner party” (Figura 1. *The dinner party*. Judy Chicago, 1974–79. Cerámica, porcelana y textil. Brooklyn Museum, Nueva York. Recuperado de https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/) de la artista plástica norteamericana Judy Chicago. Situada en el *Centro de arte feminista Elizabeth A. Sackler* del Museo de Brooklyn en Nueva York, es considerada un hito dentro del “arte feminista” (llamado así por la misma Judy Chicago). La obra presenta una monumental mesa triangular que tiene espacio para 39 comensales; sus nombres están bordados en los manteles de la mesa y corresponden a mujeres significativas para la historia occidental (ya sean míticas o reales). Los platos de cerámica fueron realizados artesanalmente, son únicos y tienen forma de vulva. Están acompañados por cubiertos y un cáliz. La enorme mesa se apoya sobre un piso de azulejos en los que se inscriben novecientos noventa y nueve nombres femeninos relevantes en la historia de Occidente. La obra fue realizada entre 1974 y 1979 en forma colectiva e incluye diversas técnicas artesanales como el bordado y la pintura de porcelana. Hay que destacar que, otrora, estas técnicas fueron consideradas “artes menores” y dentro de la división social de roles de género su uso se reservaba exclusivamente a las mujeres. Chicago tomó estas tradiciones, las reinterpretó y revalorizó en su obra más importante.

La artista Judy Chicago es un importante referente en el arte feminista de segunda ola. En 1970 dio inicio al primer “programa de arte feminista” en los Estados Unidos en la Universidad Estatal de California, Fresno. Luego trasladó este proyecto al Instituto de las Artes de California, donde junto con Miriam Schapiro, llevó a cabo *Womanhouse* (Figura 2. Portada del catálogo de la instalación *Womanhouse*, 1972. De izquierda a derecha: Judy Chicago y Myriam Schapiro. Museum of Contemporary Art, Chicago. Recuperado de <https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/>), a intervención colectiva de una casa que permitía a los visitantes ingresar a distintas habitaciones con instalaciones, performance y obras de teatro (Figura 3. Visitante en la instalación *Womanhouse* de Judy Chicago y Myriam Schapiro. Documental *Womanhouse* de Johanna Demetrakas, 1974, 1m11s. Recuperado de <https://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/archives/v62/>).

En esta casa intervenida, el espacio doméstico, históricamente naturalizado como “femenino”, es transformado en objeto de crítica y experimentación artística. En palabras de Beatriz Preciado: “El hogar, espacio disciplinario privatizado, es politizado y desnaturalizado a través del lenguaje, de la pintura, la instalación y la performance” (Preciado, 2013, s. p.).

Womanhouse critica y desnaturaliza cuatro “aparatos” institucionales y sus relaciones normativas: la universidad, el museo, el espacio doméstico y el cuerpo. Esta instalación de principios de los 70 se erige como una crítica al espacio doméstico como tecnología de producción y dominación del cuerpo femenino y de las instituciones matrimoniales y sexuales como regímenes de encierro y disciplina (Preciado, 2013).

La casa actualmente no existe, pero la intervención fue documentada por Johanna Demetrakas en su película “Womanhouse”.

En el ámbito museístico, la misma Linda Nochlin curó la muestra *Women artists (1550-1950)* junto a Ann Sutherland Harris. La muestra, se inauguró en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, pasó por varias ciudades norteamericanas para finalizar su recorrido en el Museo de Brooklyn. Se presentaba como la primera exposición internacional de artistas mujeres (europeas y norteamericanas) desde el Renacimiento hasta la década del cincuenta.

Nuestra intención al montar estas obras (...) es dar a conocer los logros de algunas artistas cuyo olvido puede atribuirse en parte a su sexo y a aprender más sobre por qué y cómo las mujeres artistas surgieron primeramente como raras excepciones en el siglo XVI y gradualmente se volvieron numerosas hasta ser mayormente aceptadas como parte de la escena cultural⁸ (Nochlin, Sutherland- Harris, 1977).

Este exhaustivo trabajo dio a conocer una enorme cantidad de mujeres artistas; algunas de ellas hasta entonces ni siquiera habían expuesto su obra. Por otra parte, el catálogo de esta exposición fue una referencia fundamental para el manual *Mujer, arte y sociedad* de Whitney Chadwick y para la divulgación de artistas mujeres en general.

En el año 2007 Nochlin también comisarió junto a Maura Reilly la muestra *Global feminisms. New Directions in Contemporary Art*. Con esta exposición se inauguró el *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art*, albergado en el Brooklyn Museum de Nueva York (en donde se erige “The dinner party”), actualmente, el único centro de arte feminista en Estados Unidos.

Hablando de perspectivas disruptivas en la década del setenta, no podemos dejar de mencionar el show televisivo *Ways of seeing* (Modos de ver) de la productora inglesa BBC, escrito y conducido por el crítico de arte John Berger. En este novedoso formato de miniserie dedicó un capítulo completo a la mujer y el arte. Se habla de la construcción del cuerpo femenino en la pintura occidental como un objeto, en función de los deseos del espectador (masculino), y la pervivencia de estas figuras en la publicidad de la época.

Frente a la dicotomía *nude-naked* de Kenneth Clark, Berger propone una definición del género del desnudo en la pintura occidental que descubre sus tensiones en cuanto a roles de género:

Estar sin ropa es ser uno mismo. Estar desnudo es ser visto sin ropa por otros y, sin embargo, no ser reconocido como uno mismo. Un desnudo debe ser visto como un objeto para ser un desnudo. En la pintura europea la desnudez no se da por sentada como en el arte arcaico, la desnudez es algo dado a ver para los que están vestidos (Berger, 2015, 5m15s a 5m44s).

Al final del episodio una mesa de mujeres de distintas edades charla con Berger sobre las impresiones personales que tuvieron con las obras mostradas en el programa.

⁸ La traducción es nuestra.

Desarmando el canon. Griselda Pollock

La historiadora Griselda Pollock continúa el legado de Linda Nochlin y realiza una alianza entre el materialismo histórico y la perspectiva de género. La autora está convencida de que si bien los aportes del marxismo contribuyeron a la disciplina, no problematizan la situación de la mujer a lo largo de la historia del arte: la consideraron una cuestión marginal y poco seria para sus intereses. Así, Pollock propone no olvidar el hecho de que las sociedades no solo se estructuran por desigualdades materiales sino, también, sexuales. Es innegable la condición patriarcal y sexista de las sociedades, además del carácter, por ejemplo, feudal o capitalista. Por esto, para la autora, introducir el debate de género es incluir el estudio de la alteridad, ya que la mujer deviene como tal en el relato canónico de la historia del arte. De esta manera, considera muy útil la alianza entre los feminismos y la historia social del arte, pero sin perder de vista y siempre cuestionando su autoridad patriarcal.

Como premisa se reconoce que el canon de la historia del arte es un mecanismo exclusivo y excluyente, es una suerte de relato mítico construido a partir de las instituciones y también de los propios artistas y escritores. Los lugares protagónicos de la historia del arte siempre estuvieron reservados a los hombres. Para Pollock, una revisión crítica a este canon no significa anexar artistas mujeres al relato establecido. De la esterilidad de este proyecto advirtió Linda Nochlin cuando afirmó que los cimientos en los que hay que socavar son los supuestos sobre el arte, su realización y sobre quiénes son los individuos aptos para hacerlo. Estos supuestos defienden un creador masculino excluyentemente, atravesado por el llamado “genio”: un poder misterioso e intemporal que invade al gran artista. Desde un enfoque institucional y sociológico Nochlin llama a desnaturalizar estas ideas. Por lo tanto, lo crucial sería deshacerse de la subestructura romántica y basada en mitos de artista para comprender que las situaciones de la creación artística se dan en una situación social determinada, integran la estructura social y están mediadas y determinadas por instituciones sociales específicas y definidas. En resumen, si queremos hacer un trabajo desde los estudios de género, no solo debemos agregar frenéticamente nombres a la estructura, los métodos y las categorías legitimadas. Es altamente necesaria una deconstrucción de la historia del arte basada en los presupuestos ideológicos que excluyeron a las mujeres. Pollock afirma que un materialismo histórico feminista busca descubrir la interdependencia entre clase, género y raza, en todas las formas de la práctica histórica (Pollock, 2013).

La autora destaca su concepción del arte como *práctica social y no como un objeto*. Esta idea es clave en un enfoque con perspectiva de género ya que permite dar cuenta de las condiciones generales de producción social y de consumo de una sociedad en particular. Es necesario estudiar todas las relaciones sociales que dan forma a las condiciones de producción y consumo de los objetos designados como arte.

El objeto de análisis de este enfoque es la construcción histórica de la categoría de “mujer”. Esta perspectiva permite aclarar que no existe una “esencia femenina” que determine las características de algunas producciones artísticas. Sino que el análisis se enfocará en la relación dialéctica entre el hecho de ser una persona posicionada en lo “femenino” y las maneras históricamente específicas en que se sale de esa posición. La intervención feminista en la historia del arte propuesta por Pollock excede la

preocupación por la “cuestión femenina”. Su enfoque pone al género como categoría central de análisis histórico, junto con otras como la clase y la raza. El concepto de “género” es necesario en la historia del arte como herramienta intelectual para poner a prueba presupuestos “naturales” y permitir nuevos cuestionamientos. La historia es cambiante y contradictoria, no responde a ningún orden natural. Es tarea del feminismo desprenderse de éste tipo de relatos que se vuelven contra las mujeres al confirmar una supuesta “naturaleza” propia de cada sexo.

Para Griselda Pollock hay un “sexismo estructural presente en la mayoría de las disciplinas académicas que fomenta la perpetuación de una jerarquización de género” (Pollock, 2013, p. 19). Demandar que se considere a las mujeres cuestiona en forma política a las disciplinas existentes. Los estudios de mujeres, tal y como lo plantea la autora, no se ocupan solamente de éstas sino de los sistemas sociales y esquemas ideológicos que mantienen en pie la dominación de los hombres sobre las mujeres dentro de otros regímenes de poder (principalmente de clase y de raza).

Arte y feminismos en Latinoamérica

Una representante de la historia del arte con perspectiva de género en nuestro país es la Profesora y Doctora en filosofía con la especialización en historia del arte Andrea Giunta, quien desde los años noventa viene cuestionando la escasa participación de la mujer en el mundo del arte y su constante situación de desigualdad con relación a sus colegas varones.

En el año 2018 lanzó su libro *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. El mismo abraza la idea de que el cuerpo que ha sojuzgado la historia (ella lo llama el “lado otro” del cuerpo patriarcal regulador del poder) produjo un movimiento artístico de liberación entre los años sesenta y ochenta. Justamente el período coincidente con el surgimiento y desarrollo del feminismo de la segunda ola. El cual permitió el despliegue de herramientas que beneficiaron la emancipación de los cuerpos. El campo de lo simbólico se renovó totalmente y sus influencias pueden sentirse hoy en día en el campo del arte: “Desde los años sesenta aquellxs artistas a lxs que la sociedad clasificaba como mujeres elaboraron un repertorio radicalmente distinto del que primaba en la representación del cuerpo femenino” (Giunta, 2018, p. 14).

Giunta rescata y pone en valor la obra de artistas latinoamericanas como Clemencia Lucena (Colombia), María Luisa Bemberg y Narcisa Hirsch (Argentina), Nelbia Romero (Uruguay) y Paz Errázuriz (Chile). Artistas que (adscribiendo explícitamente o no a una militancia feminista) hicieron uso de esta nueva interpretación del cuerpo femenino en el arte, pusieron de manifiesto reclamos por la igualdad o presentaron esos reclamos con las nuevas formas que tomaba el arte posterior a las vanguardias históricas.

En cuanto a la puesta en acción de estas teorías, en Argentina, un caso de curaduría revisionista con perspectiva de género ha sido la exposición de 2015 “La seducción fatal” (Figura 4. Portada del catálogo de la exposición. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/la-seduccion-fatal/>). Montada en el MNBA y dividida en núcleos, se mostraron 65 obras de artistas europeos y argentinos del siglo XIX -entre pinturas,

esculturas, grabados, fotografías y filmes- que mostraban la construcción del imaginario erótico masculino del siglo XIX (mujeres orientales, deidades mitológicas, cuerpos hegemónicos yacentes, etc.). Laura Malosetti Costa, curadora de la muestra, puso en diálogo el arte de las elites (pintura al óleo en su mayoría de gran formato), con arte popular (films, arte de tapa de discos de pasta y fotografía). El montaje permitía desnaturalizar esas obras como arte y, desde una mirada crítica, entenderlos sencillamente como objetos eróticos, develando así sus ideologías.

Una exposición muy importante en los últimos años fue “Radical Women” curada por Cecilia Fajardo Hill y Andrea Giunta y realizada en el Hammer Museum de Los Ángeles (Figura 5. Vista de la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Sección “Mapping the Body”. Hammer Museum, Los Angeles, 2017. Recuperado de <https://artishockrevista.com/wp-content/uploads/2017/10/Radical-Women-Install-062.jpg>). Radical Women asumió el compromiso de revelar la producción histórica de 120 artistas latinoamericanas, así como de chicanas y latinas nacidas en Estados Unidos. La exposición abarca 15 países y presenta alrededor de 260 obras en fotografía, video y prácticas experimentales. La exposición se destaca por ser la primera genealogía de prácticas artísticas radicales y feministas entre 1960 y 1985. Posibilitó el rescate y la reinterpretación de obras con innegable valor histórico, en su mayoría desconocidas. La investigación que supuso esta muestra, liga con el libro *Arte y feminismo* de Giunta ya que muchas de las artistas mencionadas en el libro se expusieron allí.

A nivel local, en el año 2017 se realizó la muestra “Ilustres desconocidas” (Figura 6. Portada del catálogo. Recuperado de <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/74206> en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti. Fue llevada adelante por un equipo curatorial formado por profesionales en historia del arte de la Facultad de Artes de la UNLP: Florencia Suárez Guerrini, Berenice Gustavino, Lucía Savloff, Marina Panfili y Lucía Gentile.

La exposición seleccionó obras (situadas entre los años 1920 y 1960) de mujeres pertenecientes al acervo del museo (presentes en la colección gracias a los salones de La Plata, Mar del Plata y Tandil) que tuvieron fuerte participación en el campo artístico local e internacional. Artistas que se formaron, obtuvieron reconocimiento a través de becas y premios, ejercieron la docencia o se dedicaron a la gestión en el medio artístico. Pero que la historia del arte argentino omitió deliberadamente.

En “Ilustres desconocidas” las curadoras no solo rescataron a varias artistas de la omisión por parte de los discursos de la historia del arte argentino de su tiempo, también evidenciaron y pusieron en contexto las formas y estrategias que tenían las mujeres para posicionarse en el campo artístico del momento.

En 2021 el Museo Nacional de Bellas Artes presentó “El canon accidental” con curaduría de la historiadora del arte Georgina Gluzman. Con el objetivo de cuestionar los relatos tradicionales arriba mencionados, se reunieron más de 80 obras realizadas por 44 artistas que en su mayoría habían sido ignoradas por el campo artístico de su tiempo (y en algunos casos se expusieron por primera vez en esta ocasión). La muestra contó con obras del acervo del MNBA, de colecciones particulares, de museos provinciales y municipales.

Historia del arte desde la teoría queer

En los apartados anteriores vimos que los primeros pasos en contra del canon masculino de la historia del arte surgen al calor de las ideas del feminismo radical. Pero, yendo más a fondo, la teoría *queer* y el movimiento LGBT+, problematizan la misma idea de “mujer” como sujeto exclusivo del feminismo.

Para entender el espíritu de esta teoría. Es vital recordar el origen del término “queer” tal y como se utiliza hoy en día. El mismo inicia como un gesto político. Tradicionalmente usado como insulto en países de habla inglesa, en los años noventa la organización norteamericana Act up decidió apropiarse de la expresión despectiva y usarla como rasgo identitario.

“Queer” no posee una traducción equivalente en el idioma español. Pero se usa al referirse a todas aquellas identidades que se corren de la norma heterosexual (Martinelli, 2017).

Esta perspectiva activa la visibilización dentro de la lucha feminista de otras subjetividades que también se encuentran excluidas y perjudicadas por la jerarquización de género. El binarismo mujer-varón y la noción de “identidad de género” son nuevas áreas de reflexión y lucha política.

Esto permitió ampliarse hacia la diversidad, dejar de hablar de “la mujer” y pensar en “las mujeres”. Como explica Danila Suarez Tomé:

Es necesario hablar de “las mujeres”, para evitar universalizaciones que oculten las diferencias entre las propias mujeres. No son sólo quienes se identifican como “mujeres” las que padecen las consecuencias de las normas de género, ni sólo son “mujeres” a quienes la sociedad define como tales, en base a la interpretación de su genitalidad o algún otro rasgo biológico. A partir de este cambio de enfoque, el feminismo dejó de ser sinónimo del “movimiento de mujeres”, y ahora abarca múltiples identidades como lesbianas, travestis, trans y personas no binarias. Además ya no se nombra más en singular. Hoy en día hablamos de «los feminismos» (Suarez Tomé, 2019, s. p.).

Este marco teórico expande las lecturas de la historia del arte hacia una verdadera Historia del arte *queer*. El blanco de las críticas de esta teoría es la configuración binaria de la disciplina, el ocultamiento y homogeneización de las disidencias sexuales que generan los discursos clásicos sobre arte.

Al igual que en los textos pioneros de arte y feminismos, en la teoría queer del arte se alerta contra la mera incorporación de contenidos marginados a las formas de historia tradicionales (similar a la alerta que enfatiza Pollock).

Se propone un descubrimiento de las “[...] lógicas de poder / saber que legitiman y hacen posibles dichos relatos, interrumpiendo y desmontando sus mecánicas naturalizadas” (LabIAL, 2014). Una deconstrucción de toda la disciplina que desafíe las representaciones dominantes.

Esta forma de pensar el arte y las imágenes ha dado lugar a exposiciones como el *Archivo de la memoria trans* (Figura 7. Algunos elementos reunidos del Archivo de la memoria trans. Recuperada de <https://archivotrans.ar/index.php/catalogo>). Inicialmente un banco de imágenes con más de seis mil fotografías, recortes de diarios y videos que rescatan la memoria de la vida trans en la Argentina desde

principios del siglo XX hasta la década del noventa. Esta iniciativa, realizada por las activistas transexuales, recorrió la Argentina dando a conocer subjetividades que incluso, actualmente, siguen estando desamparadas por el Estado. En el año 2020 se editó en formato libro y es descrito así por sus creadoras:

Rastros esenciales que se perderían sin el ejercicio de la memoria íntima, subjetiva y que entre todas deviene en colectiva. Estar juntas fue la manera que encontramos de resistir a las múltiples formas de violencia ejercidas por la sociedad civil y el Estado. Mantenernos unidas es lo que hacemos para reforzar, mediante la construcción de este archivo, la potencia de nuestros vínculos.

Éste es el relato más próximo y verdadero que puede existir sobre nuestra familia; porque lo construimos nosotras, las sobrevivientes (Archivo de la memoria trans, 2020, s. p.).

Su materialidad (fotografías caseras, rescatadas o donadas, recortes de diarios y revistas), su condición de archivo expuesto y su modalidad itinerante, hacen del *Archivo de la memoria trans* una clara manifestación de esta nueva mirada historiográfica.

Debemos mencionar en este apartado el trabajo “La manzana de Adán” de la fotógrafa chilena Paz Errázuriz que durante 1983 y 1987 documentó la rutina de travestis que trabajaban en prostíbulos clandestinos de las ciudades de Talca y Santiago de Chile durante la dictadura. En un trabajo en conjunto con la escritora peruana Claudia Donoso, Errázuriz se dedicó a capturar la transfiguración de los cuerpos con los que convivió durante este tiempo. Cuerpos que desafiaron -a través de una existencia clandestina, marginada e ignorada- a un régimen autoritario abiertamente intolerante a las sexualidades otras.

La serie une retratos y testimonio, un lenguaje cotidiano que evidencia el abandono, la opresión y la invisibilización de cuerpos relegados al terreno de “lo otro” (Figura 8. Fotografía del libro *La manzana de Adán*, de Paz Errázuriz y Claudia Donoso. Recuperada en <https://malba.org.ar/la-manzana-de-adan-de-paz-errazuriz/>).

El año 1973 es el punto de partida de los relatos que las autoras recogen en forma de imagen y testimonio. Este es el año en el que se agudiza la persecución a las diversidades sexuales en la sociedad chilena, y en donde el travestismo, especialmente, pasaría a convertirse en la minoría sexual mayormente acorralada y ultrajada por el sector militar. Las personas retratadas por Errázuriz se mueven entre el prostíbulo y la cárcel, las ciudades de Talca y Santiago.

“La manzana de Adán” es una crónica fotográfica y testimonial sobre las vidas de Evelyn y Pilar (dos hermanos prostitutos travestis). La fotógrafa y la escritora estuvieron inmersas en esta rutina y cotidianidad mientras realizaban su registro.

El libro, que se publicó en su edición bilingüe en el año 1990, indaga en la marginalidad a la que estuvieron relegadas aquellas existencias, cuyas historias de persecución, humillación y destierro inician con el ascenso de la dictadura en 1973.

A modo de conclusión

Esta breve genealogía de los estudios de género en la historia del arte y su puesta en acción nos muestran la diversidad dentro de un enfoque que fue inicialmente feminista y dedicado exclusivamente a "la mujer" en relación al arte. Las lecturas de la historia del arte en clave *queer* y desde la teoría LGBT+ quiebran los relatos, una vez más, e incluyen otras subjetividades que incluso el feminismo negó durante mucho tiempo.

Con este repaso quisimos realizar un aporte comparativo y crítico de los textos que son leídos en la cátedra Historiografía. La intención es enriquecer la valiosa bibliografía proporcionada por la cátedra con nuevos puntos de vista desde donde poder accionar en nuestra disciplina.

Existen actualmente (en medios y redes sociales) debates, críticas y cuestionamientos hacia un interés repentino, masivo y mercantilista por parte de instituciones legitimadoras (museos, galerías, grandes ferias y bienales) al realizar despliegues curatoriales que llevan las palabras "feminismo", "queer" o "mujeres". Son temas que despiertan gran curiosidad y enlazan perfectamente con este trabajo, pero exceden los límites del mismo. Esperamos abrir la puerta a nuevas voces y producciones que profundicen en la cuestión.

Referencias

- AA.VV. (2014). ¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte? La Plata: Editorial Papel Cosido. Recuperado de <https://cepia.artes.unc.edu.ar/files/Grupo-Micropol%C3%ADticas-Qu%C3%A9-pueden-hacerle-las-desobediencias-sexuales-1.pdf>
- AAVV (2017). La enseñanza de la historia del arte en perspectiva de género: reflexiones desde el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP). *SEDICI*. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/66058>
- Berger, J. (8 de julio de 2015). *Ways of seeing*. Modos de ver. Episodio 2. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=MDcyd_9Y9Yc
- Editorial Chaco (2020). *Acerca del Archivo de la memoria trans Argentina*. Chaco: Editorial Chaco. Recuperado de <https://editorialchaco.com/producto/archivo-de-la-memoria-trans-argentina/>
- Giunta, A. (2016). *Feminismo y arte en Latinoamérica*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Gustavino, B., Suárez Guerrini, F., Panfili, M., Gentile, L., & Savloff, L. (2017). Mujeres en la colección del MPBA. Sobre la exposición ilustres desconocidas. *Nimio*, (4), 120–132. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/549>
- Malosetti Costa, L. (2013). Introducción. En *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Argentina: Fiordo No ficción.
- Martinelli, L (2017). Arte queer: en los límites de la percepción. *Anfibia revista*. Recuperado de: <https://www.revistaanfibia.com/arte-queer-los-limites-de-la-percepcion/>

- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.
- Nochlin, L. y Sutherland, H. (1977). *Women Artists: 1550-1950*. New York: Brooklyn Museum [gacetilla de prensa].
- Pedroni, J. C. (2019). Contra el canon y entre la colección. Ilustres desconocidas en el Museo Provincial de Bellas Artes. *Estudios Curatoriales*. Recuperado de <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/767>
- Poggio, C. (2018). ¿Qué puede una historia del arte cuir? *Armiliar*, (2). Recuperado de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/armiliar/article/view/611>
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo No ficción.
- Preciado, B. (2013). *Volver a la Womanhouse*. Recuperado de: <http://paroledequeer.blogspot.com/2015/02/volver-la-womanhouse-por-beatriz.html>
- Suarez Tomé, D. (2019). El mar proceloso del feminismo: ¿En qué ola estamos? *Economía feminista*. Recuperado de: <https://economiafeminita.com/en-que-ola-estamos/>

CAPÍTULO 2

Una aproximación a la perspectiva metodológica de Svetlana Alpers

Daniela Neila

Introducción

En este trabajo nos proponemos indagar la perspectiva metodológica de la historiadora del arte estadounidense Svetlana Alpers (1936), especialista en pintura europea y profesora emérita de la Universidad de California, Berkeley. En una primera aproximación a nuestro objeto de estudio, realizaremos un breve recorrido por la formación académica de la autora, la corriente historiográfica dentro de la cual su obra es ubicada y algunos aspectos retóricos característicos de su escritura. Inmediatamente, examinaremos las estrategias de análisis que Alpers despliega en los siguientes libros: *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII*, trabajo editado en 1983 que le otorga el reconocimiento dentro del campo disciplinar, y *Walker Evans: Starting from Scratch*, su más reciente publicación editada en 2020. A partir de este recorte, distinguiremos los recursos empleados en cada estrategia, las discusiones que se establecen con narrativas previas asociadas a estos objetos de estudio y posibles puntos de encuentro y desencuentro entre las dos investigaciones.

Las circunstancias

En este apartado abordaremos algunas circunstancias relacionadas con la configuración del posicionamiento metodológico de Alpers que nos proporcionarán claves para comprender la particularidad de su obra. En este acercamiento inicial, nos detendremos en momentos relevantes de su recorrido académico, en el lugar que su obra ocupa en la historiografía del arte y también señalaremos algunas características distintivas de su trabajo.

Con relación a la formación académica es importante destacar que, como estudiante de grado, Alpers proviene del campo literario y luego se vuelca hacia el estudio de la Historia del Arte en la Universidad de Harvard entre finales de la década de 1950 y mediados de la década de 1960. La autora señala que en sus primeras aproximaciones al análisis de imágenes replicaba procedimientos provenientes de la crítica literaria y comenta: “I was doing with a picture what I’d been taught to do in literature. I was accustomed to taking a critical view -by criticism I mean literary criticism-.” [Estaba

haciendo con una imagen lo que me habían enseñado a hacer en literatura. Estaba acostumbrada a tomar un punto de vista crítico -por crítico me refiero a la crítica literaria-.] (Alpers en Fowler, 2020). A su vez, Alpers (2020) explica en su libro más reciente que esta transición entre las mencionadas disciplinas fue impulsada por su deleite en la singularidad y la naturaleza material de la pintura que la diferencian de la naturaleza de los textos literarios, que pueden existir en múltiples soportes al mismo tiempo y cuya interpretación se encuentra abierta hacia el infinito (p. XVIII). Este último punto es significativo porque la autora define uno de los principios rectores de su obra a partir de esa diferencia: “It was not interpretation but rather making that interested me. I was not there, of course, but my fiction has been that I could give an account of an artist making a work”. [No era la interpretación sino el hacer del artista lo que me interesaba. No estuve ahí, por supuesto, pero mi ficción ha sido que podría dar cuenta de un artista haciendo una obra.] (Alpers, 2020, p. XVIII). La ficción que Alpers construye se basa en tratar de entender una pintura desde el punto de vista de la práctica del artista, de alguna manera empatizando con el pintor, reivindicando la materialidad de la obra de arte y alejándose de las posturas que toman a las imágenes como si fuesen textos lingüísticos.

Al llegar a Harvard, Alpers se encuentra con un profesorado ampliamente conformado por inmigrantes europeos y, entre ellos, la mayoría eran alemanes que habían huido de los nazis, de modo que la Historia del Arte se impartía desde un punto de vista europeo con una fuerte impronta germánica. Por otra parte, hacia el año 1959 Ernst Gombrich (1909 - 2001) arriba a esa casa de estudios, dicta un seminario sobre Vasari -seminario que él mismo había aprendido de Julius Von Schlosser (1866 - 1938)- y despierta el interés de la autora por el carácter rupturista y cuestionador de su trabajo. Alpers reconoce en Gombrich a la persona que la formó y, en este sentido, se desempeñó como su director de tesis. (Alpers en Fowler, 2020; Alpers en Alphant y Bouhénic, 2015).

Otra impresión que la autora recupera de sus primeros días en Harvard es la forma segmentada en especialidades estancas en que se desarrollaba el trabajo de los investigadores:

People do connoisseurship. They do iconography. They do style and iconography. But a picture is all mixed up. It's neither one nor the other. Why shouldn't we mix those things together as they are mixed up in the making and feeling of art? [La gente se desempeña como conocedores de arte. Hacen iconografía. Hacen estilo e iconografía. Pero en una imagen está todo mezclado. No es ni lo uno ni lo otro. ¿Por qué no deberíamos mezclar esas cosas como se mezclan en el hacer y el sentir del arte?] (Alpers en Fowler, 2020).

Esta inquietud que despierta en Alpers la complejidad de las imágenes pictóricas la conduce a generar estrategias que incorporan un amplio abanico de factores para explicar una obra. Es decir, dependiendo en cada caso de la naturaleza del objeto de estudio, la autora integrará a su caja de herramientas todos los recursos a su alcance que le permitan explicar cómo se llegó a realizar una obra en particular, por momentos transgrediendo los límites disciplinares, prestando especial atención a lo que está pasando en el mundo que rodea al artista. Y si bien este tipo de acceso analítico se encuentra ligado a las circunstancias sociales y culturales, siempre parte desde y vuelve hacia los fenómenos figurativos.

Por otro lado y con relación a su metodología innovadora, Alpers forma parte de una generación de historiadores del arte que en la década de 1980 comenzaron a expandir los límites de la Historia del Arte tradicional hacia otros campos como la retórica, las tecnologías ópticas y las imágenes vernáculas, entre otros (Mitchell, 2016). Además, el tipo de abordaje contextual desplegado por la autora enlaza su trabajo con la Sociología del Arte -tendencia historiográfica que conecta el arte con la sociedad que lo produjo- en una faceta expandida que funda una tercera generación, luego de la primera encabezada por Frederick Antal (1887 – 1954) y Arnold Hauser (1892 – 1978) y la segunda, por Pierre Francastel (1900 – 1970) (Hitz, 2021). En esta Sociología del Arte de tercera generación también podemos encontrar a Michael Baxandall (1933 - 2008) quien trabajó junto con Alpers en varias oportunidades y cuyas categorías de análisis, como veremos más adelante, son utilizadas por la autora en sus investigaciones.

Para concluir con esta breve presentación de la obra de Alpers haremos foco en algunos aspectos retóricos que consideramos interesantes. Blake Gopnik (2005), crítico de arte estadounidense, en una reseña para *The Washington Post* repasa en la fuerza de las polémicas planteadas por la autora y comenta que “Alpers’s writing often seems spoiling for a fight, and that predisposes other scholars to resist its claims” [a menudo, la escritura de Alpers parece estar lista para una pelea, y eso predispone a otros estudiosos a resistir sus afirmaciones]. El espíritu contestatario y cuestionador de la autora es evidente tanto en su escritura como en conferencias y entrevistas. Ahora bien, podríamos pensar que este rasgo enunciativo no es la única causa de la resistencia hacia sus explicaciones. Antes al contrario, consideramos que la razón por la cual sus planteos pueden despertar cierto rechazo se relaciona con la conjunción entre una forma de polemizar incisiva y el desarrollo de análisis que relocalizan la obra de artistas en un marco interpretativo novedoso, desmontando lecturas tradicionales y esclerosadas.

Otra peculiaridad del trabajo de Alpers es la mirada cuidadosa y profunda que la autora dirige sobre sus objetos de estudio, cualidades que se proyectan hacia un texto donde el lector es introducido en las propuestas interpretativas de una manera accesible y pedagógica:

I'm very wary of writing about what I see. [...] I don't like to tell people how to look. I like to get them set up so they can look on their own. So my writing is really setting a stage or giving a frame for getting to looking. [Tengo mucho cuidado al escribir sobre lo que veo. [...] No me gusta decirle a la gente cómo mirar. Me gusta prepararlas para que puedan mirar por sí mismas. Así que mi escritura realmente prepara un escenario o da un marco para empezar a mirar.] (Alpers en Fowler, 2020).

Para Alpers las palabras contemporáneas son importantes como vía de acceso al arte, pero al mismo tiempo considera que deben ser económicas, dicho de otro modo, que tienen que dejar a las imágenes ser por sí mismas (Alpers en Alphant, M. y Bouhénic, P., 2015).

Desde la diferencia

Podríamos decir que encontramos en Alpers una manera disidente de habitar la Historia del Arte. Como hemos visto previamente, uno de los principios vertebradores de su obra se define a partir de la diferencia con los estudios que hacen hincapié en la interpretación del significado de las obras de arte, acaparadores de la atención de la mayoría de los investigadores de ese momento, para posicionarse desde una perspectiva que se centra en el hacer de los artistas. Esta necesidad de separarse de ciertos parámetros establecidos también se revela en la elección de sus objetos de estudio y en el diseño de sus estrategias analíticas. Cuando en Harvard tuvo que decidir en qué especializarse, como todos estaban estudiando el arte del Renacimiento italiano y “no quería seguir a la multitud”, eligió el arte holandés (Alpers en Alphant, M. y Bouhénic, P., 2015). Es así, desde la diferencia, como Alpers encuentra su lugar en los márgenes difusos del campo disciplinar, sacando a la luz regiones y relaciones que antes habían sido imperceptibles.

Considerando este posicionamiento, intentaremos llevar adelante un análisis de las estrategias analíticas que la autora esboza en *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII* y *Walker Evans: Starting from Scratch* teniendo en cuenta los recursos que invoca en cada caso para construir su propuesta interpretativa y el diálogo que establece con lo que ya ha sido dicho sobre estos objetos de estudio.

En el caso de *El arte de describir*, la temática abordada es el arte holandés del siglo XVII, como se explicita en el título de la obra, y Alpers (1987) advierte al lector que se abocará a ese arte “en parte a través de su *diferencia* con el arte de Italia” (pp. 22-23). Cuando la autora marca esta distinción, se está contraponiendo a un modelo genérico y permanente de pintura derivado de la definición del cuadro formulada por Leon Battista Alberti (1404 - 1472) que sintetiza de la siguiente forma:

una superficie o tabla enmarcada situada a cierta distancia del espectador que, a través de ella, contempla un segundo mundo, sustituto del real. En el Renacimiento, este mundo era un escenario en el que las figuras humanas representaban acciones significativas basadas en los textos de los poetas. Es un arte narrativo. Y la omnipresente doctrina del *ut pictura poesis* se invocaba para explicar y legitimar las imágenes por su relación con previos y sacrosantos textos (pp. 20-21).

A través de esta oposición, Alpers activa una controversia acerca de la idoneidad de las principales estrategias analíticas utilizadas por los historiadores del arte, construidas en función del modelo albertiano, cuando son aplicadas a prácticas artísticas que rebasan la tradición italiana. Asimismo, considera que la primacía de dicho paradigma se ha constituido en un obstáculo al momento de acceder a fenómenos figurativos que no se adaptan a ese patrón y abre un interrogante sobre cuál es la condición del estudio de cualquier tipo no albertiano de imágenes. Ante la falta de herramientas para analizar esta categoría de representaciones (que la autora denomina no-clásicas, no-renacentistas o anti-albertianas), propone como puntapié inicial para su abordaje la conciencia de su diferencia con el arte italiano.

Entonces, como vía de acceso a su objeto de estudio, Alpers (1987) va a efectuar el descentramiento de los siguientes conceptos constitutivos de la retórica utilizada para hablar sobre el arte italiano: la idea de arte narrativo, la noción de significado esbozado por los iconógrafos y la de evolución estilística. En primer lugar, la autora pone de relieve la existencia de una distinción pictórica dentro de la tradición figurativa occidental entre un arte narrativo y un arte de descripción. Como vimos previamente en la definición del cuadro de Alberti, la manera narrativa es uno de los principios fundamentales de la estética renacentista que establece la aplicación de las facultades imitativas a fines narrativos. Por otro lado, la manera descriptiva es la categoría que Alpers va a esgrimir para comprender el arte holandés del siglo XVII, que también será útil al momento de pensar toda la tradición nórdica que lo contiene y que define preliminarmente de la siguiente forma:

«Descriptivo» es, en efecto, el adjetivo que puede caracterizar muchas de las obras a que solemos referirnos vagamente como *realistas*, entre las que se incluye, como apunto en mi texto en varias ocasiones, la manera de representación de los fotógrafos. En la *Crucifixión de San Pedro* de Caravaggio, *El aguador* de Velázquez, la *Dama pesando perlas* de Vermeer, y el *Déjeuner [sic] sur l'herbe* de Manet, las figuras están suspensas en la acción que se ha de representar. La cualidad instantánea, detenida, de estas obras es un síntoma de cierta tensión entre los supuestos narrativos del arte y la atención a la presentación descriptiva. Parece haber una proporción inversa entre la descripción atenta y la acción: la atención a la superficie de la realidad descrita se logra a expensas de la representación de la acción narrativa (p. 22).

Cómo defender y cómo definir el arte descriptivo son los interrogantes principales que la autora intentará esclarecer a lo largo del libro.

Los aspectos descriptivos del arte holandés dedicados a la representación de la tierra y la vida holandesas, su relación con la realidad asimilada a la de la propia vista, su virtuosismo y difícil acceso verbal -producto de no narrar algún texto y de la ausencia de la producción de un estilo propio de crítica- son elementos que Alpers (1987) halla asentados en la historiografía hasta el siglo XX. A su vez, la autora señala la existencia de una larga tradición de menosprecio por las obras descriptivas donde este tipo de representaciones son consideradas inferiores por naturaleza o carentes de significado. Ya entrado el siglo XX, la pintura holandesa del siglo XVII es repensada a través del modelo de interpretación iconográfica en boga y se arriba a la conclusión de que el realismo propio de este arte esconde bajo su superficie descriptiva un significado velado. Este punto de vista es para Alpers el resultado, una vez más, del intento de adecuar la tradición nórdica a los métodos derivados del estudio del arte meridional, impulsado en esta oportunidad por el trabajo de Erwin Panofsky (1892 - 1968) sobre las imágenes de los primitivos flamencos, donde el autor las interpreta como “fachadas de un simbolismo encubierto” (p. 26). Esta tendencia encuentra su cauce hacia el arte holandés del siglo XVII de la mano de Eduard Siegfried de Jongh (1931) quien retoma el estudio de las relaciones entre las imágenes holandesas y los grabados pertenecientes a los libros de emblemas de la época. Al poner en diálogo ciertos motivos pictóricos con aquellos que aparecen en las estampas acompañados de un anclaje lingüístico moralizante, los iconógrafos argumentan que, lejos de la representación del mundo real, las pinturas holandesas encubren un sistema ético bajo una superficie agradable. Alpers va a

disentir con estas explicaciones indicando que “las imágenes de la pintura nórdica no disfrazan ni encubren significados bajo las superficies; más bien muestran que el significado, por su propia naturaleza, reside en lo que la vista puede captar” (p. 27). La relocalización de la idea de significado que Alpers formula en estas palabras no hace otra cosa que discutir con la noción de significado del método iconográfico de Panofsky que desestima la superficie pictórica. En el ensayo *Iconografía e iconología* (1955), para exponer los distintos niveles de significación presentes en una obra de arte, Panofsky recurre a un ejemplo de la vida cotidiana: un encuentro en la calle con un amigo que saluda con su sombrero. Esta explicación, que transfiere a una obra de arte los resultados de un análisis sobre un hecho cotidiano, omite la idea de representación.

Otra de las categorías analíticas principales de la Historia del Arte que Alpers (1987) deberá rebatir para una mejor comprensión del arte holandés del siglo XVII es la de evolución estilística, noción configurada a partir de la inusual tradición progresista inherente al arte italiano. La autora aclara que, por lo general, las tradiciones artísticas muestran aquellos elementos de la cultura que persisten a lo largo del tiempo y los que le dan sustento en detrimento de los que cambian, ubicando al arte nórdico como ejemplo de una tradición que presenta una gran continuidad. Por lo tanto, ante lo inapropiado que puede resultar transponer el modelo evolutivo italiano a la obra de los artistas holandeses, Alpers decide tomar otro camino: “Lo que me propongo estudiar, pues, no es la *historia* del arte holandés, sino la *cultura visual* holandesa, utilizando un término que le debo a Michael Baxandall” (p. 28). Con esta decisión, la autora prioriza un tratamiento mayormente sincrónico de su objeto de estudio, procedimiento que podemos encontrar en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (1972) de Baxandall, donde la pintura es pensada en relación con “un rango más amplio y extenso de prácticas sociales, distantes del mundo de las artes visuales, pero no distantes de la visualidad” (Langdale, 2015, p. 215). De acuerdo con esto, Alpers (1987) insiste en que el arte holandés debe ser visto en su circunstancia, lo que significa, además de ver el arte como una manifestación social, “lograr acceso a las imágenes mediante la consideración de su puesto, papel y presencia en el marco cultural general” (p. 27).

Para finalizar con el análisis de *El arte de describir*, mencionaremos algunos de los recursos de los cuales la autora se sirve para desentrañar los fundamentos del arte holandés del siglo XVII. Alpers (1987), frente al abordaje de una cultura específicamente visual, en la cual las imágenes juegan un rol esencial en la comprensión activa de la realidad, resuelve cotejar el arte con ideas sobre el conocimiento y el mundo. Un aspecto que la autora remarca sobre la producción de imágenes en este contexto es su vínculo con la convicción presente en los holandeses de que mirar atentamente la superficie del mundo los provee de un conocimiento confiable sobre el mismo, es decir, que estaban convencidos de que la realidad podía ser conocida a través de la vista. Por esa razón, Alpers intentará definir qué es una imagen y qué significa ver para los holandeses comenzando por delinear el papel cultural general de las imágenes en los Países Bajos a partir de la vida y ciertos escritos de Constantijn Huygens (1596 - 1687), importante figura cultural y política que Alpers toma como referente de la actualidad de su entorno. Asimismo, indaga los conceptos de vista y visión, en diálogo principalmente con la descripción del ojo ofrecida por Johannes Kepler (1571 - 1630), para abordar el problema de la idea de imagen en Holanda en un capítulo que se centra en el aspecto de realidad característico de

estos fenómenos figurativos. Estas son algunas de las fuentes que Alpers utiliza entre una gran variedad de recursos, tanto lingüísticos como pictóricos, para puntualizar los “convencionalismos, metáforas rectoras, supuestos intelectuales y prácticas culturales” (p. 302) que interactúan en el sistema del arte holandés del siglo XVII. Luego de conformar una nueva manera de entender el espectro artístico holandés, Alpers ofrece a modo de epílogo la aplicación de los resultados de su investigación a la obra de Rembrandt y Vermeer, dos de los artistas holandeses más relevantes de su tiempo.

Pasamos ahora a tratar el trabajo más reciente de Alpers (2020) que versa sobre la obra de Walker Evans (1903 – 1975). Con la elección de este objeto de estudio la autora expresa que siente una especie de nuevo comienzo porque luego de toda una vida dedicada a la observación y al análisis de obras pictóricas europeas, *Walker Evans: Starting from Scratch* es el primer libro que destina a un fotógrafo y, a su vez, el primero en el que se ocupa de un artista estadounidense. Este sentimiento es uno de los puntos sugeridos por el título de la obra que puede ser traducido como *Empezando desde cero*. Es importante recordar que Alpers no está interesada en buscar significados ocultos en las obras de arte sino en dar cuenta de cómo se hicieron, en explicarlas desde el punto de vista de la práctica del artista. En esta investigación, la autora se enfrenta a una práctica de diferente naturaleza en la cual resulta complicado ubicar el hacer del artista debido a las características propias del proceso de realización de una imagen fotográfica, procedimiento que Alpers resume de la siguiente manera:

A photograph is taken, often many of the same subject, a negative is made, it is edited (as Evans termed it), and then it can be printed in different ways, at different sizes, and exhibited and looked at in different ways, whether in a book (Evans's preferred form), in a magazine, on a wall. [Se saca una fotografía, a menudo varias del mismo tema, se produce un negativo, se edita (como lo denominó Evans), luego se puede imprimir de diferentes maneras, en diferentes tamaños y exhibir y mirar de diferentes maneras, ya sea en un libro (la forma preferida de Evans), en una revista, en una pared.] (p. VIII).

Ante la complejidad inherente a la práctica fotográfica, la autora intentará abordarla desde un terreno conocido para ella: desde su diferencia con la práctica pictórica.

A lo largo del libro, Alpers acompaña a Evans en la realización de sus fotografías y el elemento que estructura la narrativa es la biografía del fotógrafo, reconstruida por la autora principalmente a partir del material conservado en los archivos del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Anteriormente, al mencionar los rasgos característicos presentes en la metodología de Alpers, hablamos sobre su intención de empatizar con el artista como modo de aproximación a su práctica. Es por esto por lo que podemos considerar que el género biográfico ocupa un lugar fundamental en su obra, porque le proporciona herramientas para esbozar posibles motivaciones y elecciones de los artistas que operan al momento de producir una obra. Volviendo a *Starting from Scratch*, Alpers (2020) establece desde el comienzo una conexión entre la práctica fotográfica de Evans y la literatura. Lo presenta como un joven que posee una mentalidad literaria y es hábil con las palabras, un admirador de la literatura francesa que, al no encontrar su camino como escritor, se vuelca hacia la fotografía y casi desde el comienzo, *empezando desde cero*, hace fotografías notables que tienen como tema

principal los Estados Unidos. A pesar de ser una especie de escritor frustrado, Evans nunca abandona la escritura y, a partir de este interés, Alpers considera que es necesario prestar atención a sus textos tanto como a sus imágenes, interés que también interpela el pasado literario de la autora que, como comentamos antes, realizó sus estudios de grado en literatura. De esta forma, Alpers incorpora la palabra del artista como otro de los recursos principales para poder comprender su práctica.

Alpers (2020) entiende que Walker Evans es un fotógrafo único y uno de los argumentos principales del libro es presentarlo como un gran artista estadounidense. Bajo estos presupuestos, la autora indica que una de las características distintivas de la práctica de Evans es su insistencia en que lo esencial es tener un ojo. En reiteradas oportunidades, Evans expresa que aquello que lo distingue entre los fotógrafos y lo más importante para él en fotografía es tener un ojo, desestimando el papel del dispositivo técnico. Frente a esta afirmación, Alpers tratará de entender qué implica tener un ojo en el proceso de hacer una fotografía para Evans y si el aspecto de sus imágenes fotográficas depende de eso. En el capítulo introductorio que la autora destina al ojo de Evans, recupera el concepto de ojo de la época de Baxandall, una de las nociones más interesantes desarrolladas en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, para marcar un punto ligeramente diferente: mientras Baxandall apela al ojo de la época para referirse al estilo cognitivo de una cultura, Alpers, jugando con las palabras, propone que Evans tenía un ojo para su época, lo que significa que encuentra un parentesco estético entre los Estados Unidos que Evans ve y su forma de fotografiar. Dicho de otro modo, el estilo fotográfico de Evans -punto de vista nivelado, centrado y directo- coincide con el estilo estético de su mundo.

Un tema interesante que surge en el recorrido a través de la obra de Evans, mientras Alpers va develando los elementos constitutivos de la práctica del fotógrafo, es el referido al estatuto de la fotografía. Sin entrar en el debate sobre si la fotografía es arte o no es arte y para qué sirve, Alpers ofrece, aunque no de manera sistemática y a modo de pequeñas reflexiones, una especie de ontología *alpersiana* de la imagen fotográfica, o sea, aquello que la autora considera que es la naturaleza de la fotografía. Por ejemplo, cuando Alpers (2020) intenta explicar cómo Evans produce el aspecto trascendental que adoptan los objetos en sus fotografías, hace referencia, entre otros factores, a la posición que adopta el fotógrafo, a la elección de un lugar y una distancia particulares y, al analizar la posición de Evans en la fotografía denominada *Girl in Fulton Street*, agrega al respecto:

There is a resistance to judge or to intervene in any way. That holding back, that keeping of his distance, is a great skill. I could say (and I do believe) that that is basic to the nature of photography. [Existe una resistencia a juzgar o intervenir de alguna forma. Esa manera de contenerse, de mantener su distancia, es una gran habilidad. Podría decir (y creo) que eso es básico para la naturaleza de la fotografía.] (pp. 7-8).

Luego, en el epílogo de la obra, la autora destina unas palabras al debate sobre la ontología de la fotografía y de las imágenes fotográficas que continua irresuelto y vigente. Para Alpers, esta situación es una consecuencia de la historia del medio, donde la incertidumbre que rodeó sus inicios es la que sigue instalada y tracciona continuas inseguridades con respecto a su naturaleza y su uso. La autora indica que probablemente sea el carácter indefinible de la fotografía lo que le otorga su gracia especial. Por último, la historia de la fotografía también es convocada en el título del libro al hacer alusión a la

inexistencia de una tradición en fotografía, carencia que implica que el fotógrafo empieza a trabajar desde cero, simplemente a partir del acto de mirar al mundo.

Epílogo

Con este trabajo hemos intentado abordar el perfil metodológico de Svetlana Alpers con la finalidad de comprender sus características más relevantes principalmente a través de un breve recorrido por su biografía académica y de la identificación de las estrategias de análisis y los recursos empleados en dos investigaciones. A partir del análisis desarrollado, hemos visto que el interés de Alpers como historiadora del arte no se encuentra en la recepción de las obras, sino en la práctica del artista y consideramos que este posicionamiento es la clave para entender sus propuestas interpretativas. Partiendo siempre desde los fenómenos figurativos, la autora ensaya un tipo de aproximación donde trata de empatizar con el artista y poner su práctica en relación con el mundo que lo rodea y, en este sentido, hemos destacado el papel que el género biográfico ocupa en su obra, recurso que, además de permitirle un acercamiento a la historia y personalidad del artista, le concede acceso a un contexto social y cultural más amplio. Al conectar la práctica del artista con la sociedad que la cobija, mencionamos que algunos investigadores asocian el trabajo de Alpers con la Historia Social del Arte, aunque si tenemos en cuenta la manera disidente en que la autora habita la disciplina y el carácter independiente que auto percibe en su trabajo (Alpers en Alphand y Bouhénic, 2015) podemos pensar que no estaría de acuerdo con esa adscripción.

Al examinar las estrategias analíticas diseñadas por Alpers en las dos investigaciones que seleccionamos, encontramos algunos puntos de encuentro y de desencuentro. Una primera diferencia se corresponde con las circunstancias de la autora: recordemos que *El arte de describir* es el trabajo que le otorga el reconocimiento dentro de la Historia del Arte y de la academia, mientras que *Starting from Scratch*, es un libro realizado casi cuatro décadas después, momento en que Alpers se encuentra retirada del ambiente universitario y más en contacto con el mundo de artistas y críticos de Nueva York (Alpers en New York Studio School, 2021). Quizá la diferencia fundamental entre las dos investigaciones se desprenda de la naturaleza que presenta el objeto de estudio en cada caso. En *El arte de describir*, al intentar definir qué es el arte pictórico holandés del siglo XVII, debe primero discutir y desarmar gran parte de la estructura historiográfica a partir de la cual ese arte ha sido pensado con anterioridad para luego establecer un marco interpretativo novedoso que surge de relacionar la práctica artística con ideas sobre el conocimiento y el mundo. En cambio, en *Starting from Scratch*, Alpers *comienza desde cero* al no existir en fotografía un aparato discursivo hegemónico desde donde pensar la obra de Walker Evans (o la de cualquier otro fotógrafo) y, al acompañarlo a lo largo de su vida a través de su práctica, la autora hace visibles elementos que antes habían sido desestimados. Probablemente el aporte más importante de la investigación se encuentre en el análisis de las fotografías realizadas por Evans en el sur de los Estados Unidos en la década de 1930. Éste es el trabajo por el cual se lo ha establecido como el fotógrafo de la Gran Depresión. Sin embargo, Alpers

explica desde su perspectiva, que aquello que el ojo de Walker Evans está mirando es, en realidad, la presencia de una larga e interminable Guerra Civil Estadounidense.

Finalmente, podríamos decir que los puntos de encuentro entre las dos investigaciones se relacionan con el hecho de que es Alpers quien elige los objetos de estudio, elección que deja entrever su gusto por un tipo de arte que se para frente al mundo, lo mira atentamente y lo describe.

Referencias

- Alpers, S. (1987). *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII*. Hermann Blume.
- Alpers, S. (2020). *Walker Evans: Starting from Scratch*. Princeton University Press.
- Alphant, M. y Bouhénic, P. (Directores). (2015). *Un œil, une histoire. Svetlana Alpers. Distance et étrangeté* [Film]. Zadig productions; Histoire; LCP Assemblée nationale.
- Fowler, C. (Anfitriona). (2020, 20 de octubre). "Looking as knowing": Svetlana Alpers on critical thinking and photography (No. 8) [Episodio de podcast de audio]. En *In the foreground: conversations on art & writing. A podcast from the Research and Academic Program (RAP)*. The Clark Art Institute. <https://www.clarkart.edu/Research-Academic/Podcast/Season-1/Svetlana-Alpers>
- Gopnik, B. (9 de octubre, 2005). The Keen Art Insight Of Svetlana Alpers: It's All on the Surface. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/2005/10/09/the-keen-art-insight-of-svetlana-alpers-its-all-on-the-surface/77b002ca-a056-48f3-a294-69c2e39afaef/>
- Hitz, R. A. (2021). Sociología del arte: diálogos entre la iconología y la sociología. En R. A. Hitz, F. L. Ruvituso y J. C. Pedroni (Coords.), *Entre libros y retratos: Figuras y escenarios en la historiografía del arte* (pp. 78-89). Edulp.
- Langdale, A. (2015). Allan Langdale, "Aspectos de la recepción crítica y de la historia intelectual del concepto de ojo de la época de Michael Baxandall", en Adrian Rifkin (ed.), *About Michael Baxandall*, Oxford y Malden, The Association of Art Historians-Blackwell Publishers, 1999. *CAIANA Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (6), 212-225. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=195&vol=6
- Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Capital intelectual.
- New York Studio School. (17 de febrero de 2021). *Svetlana Alpers & Joshua Chuang discuss Walker Evans* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=fPOR3meLrys>

CAPÍTULO 3

Romualdo Brughetti y su *centralidad marginada*

María Cobas Cagnolati

Abstract

El presente capítulo tiene como objetivo contribuir en la reflexión acerca del lugar que la mujer ha ocupado en el discurso de la historia del arte, específicamente en la obra del historiador y crítico de arte argentino, Romualdo Brughetti.

En línea con el trabajo realizado por Ana Hib (2016) y la tesis doctoral de Georgina Gluzman (2015), analizaremos desde una perspectiva feminista crítica, *Historia del arte en Argentina* (1965) de Brughetti que condensa y madura sus pensamientos expuestos anteriormente en otras obras fundamentales como *Nuestro tiempo y el arte* (1945) y *Pintura argentina joven* (1947). Este corpus complementa el trabajo realizado por las autoras antes mencionadas, quienes analizaron el discurso de la historiografía del arte tradicional de nuestro país pronunciado desde un lugar hegemónico o central. En nuestro caso, entendemos que el análisis aquí propuesto aportará una nueva mirada al relato historiográfico desde una *centralidad marginada*: si bien la figura de Brughetti ha sido fundamental en el origen y desarrollo de esta disciplina en la ciudad de La Plata -como profesor en la Universidad de esta ciudad- y ha ocupado espacios de poder dentro del campo artístico nacional -fue Presidente de la Asociación argentina de críticos de arte-, creemos que sus aportes no han trascendido lo suficiente por lo que no se le ha otorgado un -creemos, merecido- lugar central en la historiografía del arte argentino.

Introducción

Partiendo de la premisa de que la construcción teórica de la historiografía del arte argentino ha respondido a cánones tradicionales propios de la modernidad occidental -construcción de relatos universales, en este caso, de una historia general del arte argentino desde una mirada masculina, blanca y europea- y de la afirmación realizada por Griselda Pollock de que el relato de la historia del arte occidental se basa y se autolegitima en categorías falocéntricas o patriarcales que excluyen, limitan o menosprecian la producción femenina, realizaremos una lectura crítica de la obra de Brughetti

con el doble objetivo de trazar un mapa de las artistas mujeres por él mencionadas y de señalar el lugar o la importancia que este autor les ha otorgado en la historia del arte local.

Como punto de partida tomaremos las conclusiones a las que arriba Geogina Gluzman en su tesis doctoral, esto es, la existencia de una numerosa, relevante y variada actuación artística de mujeres argentinas desde 1890 en adelante, que fue menospreciada e invisibilizada, o relegada a un lugar marginal con respecto al arte realizado por hombres y, vinculada, a su vez, a ciertos topoi propios de “lo femenino” en los relatos canónicos del arte. Gluzman sostiene que, si bien su acceso a los espacios del campo artístico fue indudablemente más difícil que para los hombres, “no fueron pocas las que se formaron sólidamente y fueron reconocidas tanto por las instituciones como por la crítica” (2015: 364). De esta manera, Gluzman echa luz sobre ideas o conceptos erróneos que hemos adquirido -deliberadamente- sobre la poca o nula presencia femenina en el escenario artístico argentino, vinculados a cierta incapacidad de las mujeres de sortear las trabas u obstáculos que el sistema les presentaba, logrando su deserción o, en los mejores casos, relegándolas a determinadas actividades y géneros artísticos “adecuados para sus capacidades”. En oposición a esto, como producto de una profunda y seria investigación, Gluzman concluye que “el discurso de los obstáculos infranqueables que habrían enfrentado las mujeres no se constata. La recuperación de estas historias supone cuestionar la docilidad femenina y el carácter menor de las obras ejecutadas por ellas, enfocándonos en cambio en su visibilidad en la cultura del fin de siglo” (2015: 364).

El corpus aquí seleccionado será abordado desde una perspectiva feminista crítica, intentando seguir los lineamientos propuestos por Griselda Pollock para lograr una relectura y reescritura feminista de la historia. Según esta pensadora, el arte como práctica social debe ser abordado desde múltiples enfoques para “entender el papel que cumplen en la producción de significados y de sujetos sociales (...) ya que poseen una función de gran significación social en la articulación de sentidos para comprender al mundo, en la negociación de conflictos sociales, en la producción de sujetos sociales” (Pollock, 2013: 31).

Griselda Pollock, nuestro marco teórico

Griselda Pollock (Sudáfrica 1949) es una de las historiadoras críticas del arte más radicales e influyentes del siglo XX. Su producción tardó en ser traducida al español; se traducían solo fragmentos de sus libros hasta que, finalmente, en el año 2010 se publicó en España la traducción completa de su libro *Encuentros en el museo feminista virtual* (2007) y en 2013 en Argentina, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (1988) que, como bien expresa Laura Malosetti Costa en la “Introducción” del mismo, es “un libro decisivo en la trayectoria de la autora y en la crítica feminista de la historia del arte occidental” (Malosetti Costa, 2013: 12).

En Argentina, una de las principales y primeras historiadoras del arte en trabajar la producción de Griselda Pollock fue Laura Malosetti Costa quien, además, ha traducido parte de sus libros, realizado la Introducción de *Visión y diferencia*, y ha difundido su pensamiento en nuestro país a través de seminarios, congresos y charlas en las que ha disertado la propia Pollock.

Griselda Pollock retoma las ideas inaugurales de Linda Nochlin sobre el lugar de la mujer en el campo del arte publicadas en su artículo titulado “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?” ([1971] 1988). Allí, Nochlin señala el carácter machista de la historia del arte al develar que las principales ideas o categorías en las que se basa -genio y artista- excluyen a la mujer. Frente a ello, no propone incorporar nombres de mujeres a la lista de artistas ya consagrados en el relato historiográfico, ni diferenciarlas bajo la idea de un estilo femenino, distinto al de los hombres, ni tampoco, entender al arte como expresión de la vida personal del artista. Por el contrario, propone poner en evidencia la opresión racial y de género constitutiva del campo del arte, llevada a cabo y replicada a través de las diversas instituciones que lo conforman y determinan.

Thus the question of women's equality—in art as in any other realm— devolves not upon the relative benevolence or ill-will of individual men, nor the self-confidence or abjectness of individual women, but rather on the very nature of our institutional structures themselves and the view of reality which they impose on the human beings who are part of them (Nochlin, 1988: 169)².

De esta manera, para Nochlin, la exclusión de las mujeres del relato canónico de la historia del arte responde a este mecanismo sexista -machista- que le otorga a la mujer una educación diferente a la del hombre, relegándola a ciertos espacios, ideas y acciones “propias de la mujer” que se presentan como “naturales” cuando, en verdad, son construcciones culturales que responden a una ideología determinada, la ideología de la modernidad (europea, blanca, católica, heterosexual, machista).

Por todo ello, frente a la pregunta inicial de ¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?, podemos decir que no las ha habido porque la definición de artista genio construida desde el propio campo artístico no permite la inclusión de la figura femenina, así como tampoco el propio sistema artístico permitió su desarrollo en él. En palabras de Nochlin,

The question “Why have there been no great women artists?” has led us to the conclusion, so far, that art is not a free, autonomous activity of a super-endowed individual, “influenced” by previous artists, and, more vaguely and superficially, by “social forces,” but rather, that the total situation of art making, both in terms of the development of the art maker and in the nature and quality of the work of art itself, occur in a social situation, are integral elements of this social structure, and are mediated and determined by specific and definable social institutions, be they art academies, systems of patronage, mythologies of the divine creator, artist as he-man or social outcast (Nochlin, 1988: 177)³.

² “Así, la cuestión de la igualdad de la mujer —en el arte como en cualquier otro campo— no depende de la relativa benevolencia o mala voluntad de hombres individuales, ni de la confianza en sí mismos o de la abyección de las mujeres, sino más bien, de la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y de la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que son parte de ellas” (Traducción de la autora).

³ La pregunta “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?” nos ha llevado a la conclusión, hasta el momento, de que el arte no es una actividad libre y autónoma de un individuo superdotado “influido” por artistas anteriores y, más vaga y superficialmente, por “fuerzas sociales”, sino que la situación total de la creación de arte, tanto en términos del desarrollo del artista como en la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí misma, ocurren en una situación social, son elementos integrales de una estructura social, y están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definibles, ya sean academias

Como señala Gluzman en su tesis doctoral, retomando a su vez los planteos de Norma Broude, “a pesar de la radicalidad de su postura, las bases de la disciplina —específicamente la ‘grandeza’— no eran cuestionadas” (Gluzman, 2015: 11). El planteo de Nochlin, si bien fue pionero y abrió camino a futuros trabajos de la crítica feminista a la historia del arte, no desafió “la autoridad universal de las nociones de grandeza y logro artístico, definidas de modo masculino” (Broude en Gluzman, 2015: 11). Estos parámetros serán cuestionados a partir de la década de los ochenta. En esta línea, han sido fundamentales los aportes de Griselda Pollock y Rozsika Parker quienes han definido al arte como una práctica cultural e ideológica que constituye el discurso de un sistema social y sus mecanismos de poder⁴.

Griselda Pollock profundiza el debate en torno a la desnaturalización de la categoría de “lo femenino” al replantear el lugar de las mujeres en la historia del arte: de sujeto/objeto mirado a sujetos de una mirada diferenciada, productoras y consumidoras de arte; de allí, su crítica radical a la cuestión del canon occidental en las artes plásticas. Como explica Malosetti Costa,

(Pollock) Analiza el canon en cuanto estructura mítica, como mecanismo básicamente exclusivo/excluyente, construido a partir no solamente de las instituciones (universidades, museos, academias) consagradas a la preservación y continuidad de esas pautas canónicas, sino también de los propios artistas y escritores, quienes hacen sus elecciones y toman sus decisiones de modo tal de integrarse desde algún lugar a ese canon que desde sus mismos orígenes religiosos (la lista de escrituras hebreas “oficialmente” aceptadas) constituye autoridad y poder. Aun aquellos y aquellas pertenecientes a culturas y ámbitos no europeos, razas no blancas, sexo no masculino y clase no burguesa o pequeño burguesa, que luchan por construir pautas identitarias basadas en la diferencia y la alteridad, no han hecho más que fortalecer el canon en tanto este continúa siendo la regla o la norma universal a ser discutida desde otros lugares (Malosetti Costa, 2013: 13).

Pollock plantea, entonces, que el discurso de la historia del arte responde a un patrón ideológico patriarcal, a esta manera de ver y ordenar el mundo, donde la omisión o minimización de las mujeres -y, agregamos, minorías- constituye una operación activa para la producción y perpetuación de la jerarquización del género masculino. Por otra parte, propone entender al arte como práctica social o cultural, como un sistema signifiante, que (re)produce significados y posiciones desde donde esos significados deben ser consumidos. De esta manera, la autora sostiene que, para comprender las prácticas artísticas, sus significados y efectos sociales, se requiere de un doble enfoque: “en primer lugar, la práctica debe ser localizada como parte de las luchas sociales entre clases, razas y géneros,

de arte, sistemas de patrocinio, mitologías del *creador divino*, del artista como “el” hombre o paria social. (Traducción de la autora).

⁴ En 2006 Linda Nochlin publica «Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After», donde revisa su texto fundacional escrito tres décadas antes. Allí repiensa el lugar de la mujer (y de las minorías) en el campo del arte, así como también el del resto de los actores que lo componen y las relaciones entre obra, artista y lugar de exhibición, para concluir, entre otras cosas, en el carácter político y social del arte, el nuevo lugar de la cotidianeidad y de los espacios públicos en la producción artística, en las nuevas experiencias y actores sociales involucrados en ellas; en definitiva, en el nuevo carácter expandido del arte.

articulándola con otros lugares de representación. Pero en segundo lugar, debemos analizar cómo opera cualquier práctica específica, qué significado produce, de qué manera lo produce y para quién” (Pollock, 2013:30-31).

Para esta autora, entonces, las sociedades occidentales están organizadas por un sistema falocéntrico, donde la mujer ocupa el lugar de “lo otro” y donde

La historia del arte debe ser entendida como una serie de prácticas de representación que producen de manera activa definiciones de la diferencia sexual y contribuyen a la configuración actual de las políticas sexuales y de las relaciones de poder. La historia del arte no es meramente indiferente a las mujeres, es un discurso centrado en lo masculino que colabora en la construcción social de la diferencia sexual. Como discurso ideológico se compone de procedimientos y técnicas mediante las cuales se fabrica una representación específica de lo que es el arte. Esa representación se sostiene en torno a la figura principal del artista como individuo creador (genio) (Pollock, 2013: 38).

Tal como explica Malosetti Costa, “Griselda Pollock sostiene que el canon occidental se ha ido construyendo (y cambiando) alrededor de una serie de grandes hombres: una galería de héroes respecto de la cual alternarían el culto al padre idealizado y las identificaciones narcisistas con el héroe (vanguardista) que desafía el poder del padre” (Malosetti Costa, 2013: 14). Esto refuerza la tesis de Pollock sobre el carácter sexista de la construcción occidental moderna del artista héroe: no existe un correlato femenino. Por tal motivo, suscribimos a la declamación de la autora, “se ha vuelto imperativo deconstruir la fabricación ideológica que privilegia al individuo masculino en el discurso de la historia del arte” (Pollock, 2013: 39) y en el presente artículo nos proponemos, humildemente, generar un aporte a la historiografía del arte argentino desde la revisión y (re)escritura crítica de la misma, desde un enfoque feminista que contribuya a la desnaturalización y resquebrajamiento de las teorías y prácticas modernistas, aún activas en la disciplina, en torno a la diferenciación sexual y la consecuente jerarquización de género.

Revisando la historiografía canónica del arte argentino

En su recorrido por la producción teórica de la historia del arte argentina, Ana Hib afirma que, en los textos denominados canónicos, entre los que se encuentran Schiaffino, Pagano, Payró, Romero Brest y Córdova Iturburu, hay poca o nula presencia de artistas femeninas, a excepción de los trabajos de Pagano, quien les da entidad y las visibiliza. Según esta autora, “el enfoque hegemónico de la historiografía tradicional argentina, de modo similar a la europea, presenta una realidad de grandes nombres de artistas varones consagrados y, si es que se ocupa de nombrar a las mujeres, lo hace de manera escueta, general y en muchos casos, considerándolas como excepciones” (Hib, 2015: 51). Más cercano en el tiempo, a partir de la década de 1980, se comienzan a generar nuevos planteos

que, sin embargo, mantienen el enfoque de “historia general del arte”, exceptuando los abordajes más contemporáneos y abarcativos, impulsados por Laura Malosetti Costa y Andrea Giunta y seguidos, entre otras, por Geogina Gluzman. Retomando a Hib nuevamente, este segundo bloque teórico ya no soslaya la presencia de las mujeres, pero las reduce a meras menciones que no ahondan en las condiciones de producción, ni de circulación y recepción de las obras (Hib, p. 52).

En su tesis doctoral, Georgina Gluzman desarticula tanto los planteos sesgo-sexistas como los de cierta fracción del feminismo que, en el primer caso, invisibilizan la producción femenina y, en el segundo, sostienen que las mujeres han estado relegadas a ciertos temas o especialidades artísticas o que no han tenido repercusión en la crítica contemporánea. Por el contrario, luego de un profundo y detallado análisis de diversas fuentes, expresa que hacia fines del siglo XIX y principios del XX en Argentina, las mujeres han sido actores importantes en la constitución del campo artístico pudiendo formarse, producir y exponer en diversos lugares e instituciones abocadas a tal fin (profesionalización). Señala, también, que hasta la década del 20 la participación femenina fue en aumento y que la crítica de arte -mayormente masculina- alentó su desarrollo pero que, por el contrario, el discurso desde la historia del arte -como disciplina- lo relegó a un lugar marginal, por lo que concluye diciendo que “el género fue un factor que intervino más en la circulación y recepción de sentido que en su producción” (Gluzman, 2015: 368)⁵.

Esta autora señala, también, que si bien las trayectorias y las obras femeninas fueron reseñadas desde los orígenes de la literatura artística, ocuparon un papel marginal, aún en aquellos casos -como en la obra de José León Pagano-, donde la presencia femenina cobra mayor importancia pero se mantiene ligada a ciertas ideas o categorías de análisis constitutivas de “lo femenino”, tales como, sutileza, delicadeza, fragilidad, dulzura; o a ciertos géneros pictóricos designados a las mujeres como la naturaleza muerta y el paisaje.

Nuestro trabajo pretende insertarse dentro de esta cartografía de textos historiográficos contemporáneos con el objetivo de relevar la presencia -o no- de figuras femeninas en la Historia del arte en Argentina (1965) de Brughetti y determinar el lugar que les ha sido otorgado, como también establecer si el discurso replica o posee elementos propios de la lógica machista constitutiva de la historia del arte.

Romualdo Brughetti

Romualdo Brughetti (La Plata, Buenos Aires, 7 de febrero de 1912 - Buenos Aires, 4 de marzo de 2003) fue un crítico e historiador de arte, ensayista y poeta. Cursó sus estudios en el Colegio Nacional, la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, la Facultad de Humanidades y la Academia de Bellas

⁵ Gluzman explica que la generación de artistas mujeres activas entre fines del siglo XIX y principios del XX en Argentina ya no lo estaba en la década del 30, facilitando su olvido o exclusión de los relatos canónicos de la historia del arte que cobraban mayor fuerza en esos años (Gluzman, 2015: 367).

Artes Faustino Brughetti de la ciudad de La Plata. Además, frecuentó el taller de Joaquín Torres García en Montevideo.

Se destacó como profesor de Historia del Arte y Director del Seminario de Arte Americano y Argentino en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata entre 1955 y 1966.

Fue Presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte entre 1960 y 1968; miembro de la Association Internationale des Critiques d'Art, cuyo Consejo integró como titular en París; miembro de la Société Européenne de Culture en Venecia; y Miembro de la Associazione per la libertà della cultura en Roma.

Fue distinguido con el Premio Trienal del Fondo Nacional de las Artes por Pintura Italiana del Siglo XX (1968); Gran premio de Honor Dante Alighieri por su labor de acercamiento cultural y artístico entre Italia y Argentina (1970) y Comendador en la Orden al Mérito de la República Italiana (1976). Obtuvo también: el Premio Nacional del Ministerio de Educación por Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en Argentina; premio de La Nación; premio Konex de Platino en el rubro Ensayo de arte; entre otros.

Se desempeñó como Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. Ocupó la Secretaría de la Sociedad Argentina de Escritores durante la presidencia de Jorge Luis Borges y fue Presidente ad-hoc de la misma. Dirigió Salones de Arte en Montevideo y Buenos Aires. Fue jurado en Salones Nacionales, Provinciales y privados.

Fue profesor visitante de la Universidad Nacional Autónoma de México DF; dictó conferencias en Italia, México, Brasil, Perú, entre otros. Ha sido invitado a impartir sus conocimientos en múltiples escenarios: viajó a los EEUU en 1960, invitado por el Consejo Americano de Educación; también fue invitado por el Consejo Británico de Relaciones Culturales de Gran Bretaña a Inglaterra en 1964; por el Ministerio de Educación y Artes de los Países Bajos, a Holanda en 1964; por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia en 1968; y por el gobierno de la República Federal de Alemania Occidental en 1974. Realizó viajes de estudio a Bélgica, España, Francia, Grecia, Italia, Bolivia, auspiciado por diversos organismos de cultura.

Dentro del campo editorial se desempeñó como colaborador en *La Nación* en 1939 y crítico de arte a partir de 1979. En su rol de crítico participó también en Cuadernos Americanos, México DF (1944); Uruguay, Montevideo (1935/36); Cabalgata (1945/46); Criterio (1952/62); Ficción (1956/63), etc.

Integró el consejo Internacional de Suma y Sigue del Arte Contemporáneo (Valencia). Dirigió la Colección de Arte Argentino de la firma editorial Peuser y fue Director del Anuario de la Crítica de Arte (1961/62). Fue nombrado Académico de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes el 19 de julio de 1985.

Su obra poética hasta 1996 está reunida en *Hombre mundo hombre* (1996) y en *Nuevos Poemarios* (1997/98, 2000).

Como podemos observar, Romulado Brughetti fue una figura prolífica, destacada en el campo del arte argentino y reconocida internacionalmente. Si bien su pensamiento fue configurador del mismo, creemos que no tuvo la suficiente repercusión o trascendencia, tanto a nivel académico como popularmente, aunque, en la actualidad observamos la aparición de diversos trabajos que rescatan su figura y teoría. Es por ello que proponemos el concepto de centralidad marginada para hablar de su producción.

Centralidad Marginada: Artistas Mujeres en la Historia del Arte de Romualdo Brughetti

En 1965 Romualdo Brughetti publica su *Historia del arte en Argentina*, donde compila y madura ciertas ideas presentadas anteriormente por él en *Pintura argentina joven* y en *Nuestro tiempo y el arte*⁶. *Historia del arte en Argentina* presenta un modelo memorialista, donde el libro pareciera funcionar como un reservorio de nombres de artistas con el fin de que perduren en la memoria colectiva.

La anotación de nombres parece regirse menos por la historia del arte como orden del discurso que por la imagen del libro de la historia como objeto mitológico, cuyo régimen de inscripción lo emparenta con las lápidas o con los monumentos. Es decir que lo que importa no es tanto la explicación de un proceso o de una obra, sino la inscripción de un nombre en un objeto en el que es invocada la Historia (Pedroni, 2017: 198).

El deseo de un arte argentino y universal expresado por Brughetti en *Pintura argentina joven*⁷ se concreta en sus otros dos libros: luego de realizar un recorrido por su desarrollo histórico, concluye diciendo que las nuevas generaciones de artistas son las hacedoras de un arte nacional determinado espacio-temporalmente, que responde a unas características particulares de vivir y de soñar, de realidades y de aspiraciones propias del universo en el que reside el artista.

No existe creador alguno que pueda eludir el llamado profundo de la tierra: puede apuntar alto, tocar las cimas de lo universal -profetizar-, pero las raíces se hunden en la tierra que día a día contemplan sus ojos y lo rodean, y a través de hechos, cosas y circunstancias reasume el apasionado o desolado coro de sus angustias y dramaticidades. El artista trabaja una determinada realidad, porque pertenece a un determinado país -sea o no el de su nacimiento-; (...) y si hemos de aterrizar en campos de una expresión totalizadora del mundo, urge perpetuarse en el propio, en el reconocido supuesto que la vida y la muerte de un creador participan de la vida y de la muerte de una región en el grado que esta porción local alienta sentimientos lícitos para con otros pueblos (Brughetti, 1945:23).

Retomando el análisis de *La historia del arte en Argentina* (1965), síntesis de sus trabajos anteriores, vemos que se organiza en: una introducción y treinta y cinco capítulos, de los cuales los dos primeros tematizan periodos históricos (ej. "Arte pre-hispánico" y "Arte colonial"); artistas presentados de manera individual, ya sea como referentes de movimientos (ej. "El grupo de Boedo y el arte social. Berni, Urruchúa, Policastro") o como parte de un grupo de artistas que el mismo Brughetti

⁶ Es importante comentar que los artistas mencionados en las obras anteriores aparecen en la *Historia del arte en Argentina*.

⁷ "En este plano de desarrollo, la lección antigua y moderna ha de sostener un arte -una pintura- de fundamento universal, más de ordenamiento en la más alta idealidad que nuestro pueblo alienta. Rehúso todo apocado nacionalismo, toda fórmula vana. (...) Que la sangre y el alma, la sensibilidad y el espíritu razonante u ordenante, imperen en una expresión artística que, en su perfectibilidad o culminación, ha de ser ya nuestro arte" (Brughetti, 1947:36-37).

crea al asignarles ciertas características comunes (ej. “Norah Borges, Xul Solar, Ballester Peña, Trabucco”); y, en menor medida, como casos únicos, asignándole un capítulo a un artista particular (ej. “Carlos Morel” o “Raul Soldi, o de la poesía en la pintura”).

Como ya hemos expresado, en este libro se fortalece en Brughetti la idea de la existencia de un arte americano y, también, de un arte argentino, ambos en expansión y determinados geográficamente, psicológica y espiritualmente. Para Brughetti, el arte nacional conjuga las experiencias del viejo y del nuevo mundo (entendido como la Argentina moderna, a partir de su autonomía como Nación), otorgándole, así, un lugar ventajoso en la historia del arte universal.

Somos un país latino, ligado a la cuenca mediterránea por vínculos de sangre y de cultura; pertenecemos no a la América india ni a la América Colonial, sino a una tierra nueva en un país nuevo que ha sabido asimilar, o intenta hacerlo, las experiencias más duraderas del viejo y nuevo mundo. No se nos pida, por tanto, autoctonía, pero ojalá se reconozca que en los más valiosos pintores y escultores argentinos hay autonomía creadora, la cual nos ubica en un plano dinámico universal tanto como en el propiamente americano por las raíces que nacen de la tierra y su ámbito histórico, geográfico y espiritual.

Que lo uno y lo otro caracterizan nuestra más auténtica creación artística, de proyección vital y estética, apta para ahondar en la forma-substancia del arte que permanece (Brughetti, 1965: 1).

En la cita anterior, la concepción sobre el arte de Brughetti enlaza cierto determinismo geográfico con el pensamiento worringeriano ya que habla de “proyección vital y estética” y de la necesidad de crear un arte nuevo, nuestro, superador del formalismo, en el que intervenga la emoción y la mirada americana para, desde lo local, lograr un arte universal.

En el capítulo “De Blanes a Eduardo Sívori. Correa Morales”, analiza la expansión del campo artístico argentino y define al arte de esa época como un arte ecléctico, de base naturalista, que puede estar influido por el neoclasicismo o por el romanticismo pero que no se puede clasificar en una corriente estética puntual. Esta generación de artistas de las décadas del ochenta y del noventa busca en Europa el estímulo para alcanzar el dominio de la técnica pictórica y escultórica. Entre los artistas que nombra figura Julia Wernicke, a quien le dedica la siguiente frase: “Otros pintores de la misma promoción, con sus aciertos o desaciertos, siguen fieles a las tradiciones ya caducas. Julia Wernicke pulsó una temática distinta: fue la primera pintora animalista argentina” (Brughetti, 1965: 46).

En el capítulo siguiente, “El impresionismo, Malharro y Brughetti. Esencia y expresión”, luego de realizar una breve síntesis del contexto histórico y social de la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX, en la que describe a Buenos Aires como una verdadera metrópoli, sostiene que nuestros artistas se siguen preparando en Europa y que, descontando algunos casos, “el término medio sigue siendo deplorable” (Brughetti, 1965:55). Como excepciones nombra a aquellos artistas modernistas que trabajaron durante las dos primeras décadas del siglo XX, antes de la eclosión de la vanguardia. De los cuarenta y un artistas nombrados, solo dos son mujeres: Ana Weiss de Rossi y Lia Correa Morales.

Saltamos, ahora, a 1921. Para el autor, en este periodo surgen los principales representantes del arte de vanguardia de nuestro país. Norah Borges, Laura Mulhall Gironde, Gertudis Chale y Raquel Forner, aparecen junto a Pettoruti, Xul Solar, Del Prete, Curatella Manes, Gomez Cornet, entre otros, como claros ejemplos de artistas de vanguardia que hicieron aportes concretos en este nuevo arte.

En su libro, Brughetti describe a Forner como “la encarnación de un expresionismo dramático, abstracto en años más recientes, de tensas implicaciones humanas sociológicas siempre” (Brughetti, 1965: 92). Es decir, lo describe como un arte comprometido. Es por este carácter, por este compromiso social, que Brughetti la considera entre los artistas más importantes de la época. Analiza las distintas etapas en la producción pictórica de la artista, observando un primer momento existencialista (1920-1930), caracterizado por la búsqueda de “la humanización del asunto, de la idea y de la imagen” (Brughetti, 1965: 93) donde se observan influencias del expresionismo alemán, de Othon Friesz y de Soutine. La segunda etapa comienza en 1931 y Brughetti la describe como pasajera, momento en el que la artista busca “dulcificarse en pinturas de gozo lírico -naturalezas muertas, figuras- de inspiración mediterránea” (Brughetti, 1965: 93). Con el comienzo de la Guerra Civil española, la obra de Forner gira nuevamente hacia una temática más profunda y desgarradora, atravesada por el dolor y el horror: en palabras de Brughetti, “estas etapas se levantan como una proclama contra la violencia que quiebra el corazón y destruye el angélico amor cristiano” (1965: 93) y encuentra sus influencias estéticas en ciertos flamencos, alemanes y españoles del linaje de Grünewald o de Valdés Leal. Como etapa final y de madurez de Forner, establece el periodo 1958-1962, momento en el que la artista bucea por nuevos temas y lenguajes: la mirada crítica de su tiempo a través de la expresión informal llevada al extremo hace único a su arte, cada vez más político. De esta etapa, son representativos sus astroses, fantasmas, astronautas y raptos interplanetarios.

Arte de contenido polémico, trasciende el puro oficio y hace vibrar las contenidas cuerdas de la sangre, trasciende y sintetiza la condena de un mundo bárbaro, en su anhelo de paz por el que habrán de florecer espigas. No, por tanto, esos pájaros disecados, ni esas bocas amordazadas, ni esas rocas delirantes de incompreensión, ni esas danzas de esqueletos, y sí la oscura, la tremenda necesidad de *La flor*. No *Eclipse* (1952), *Ni ver, ni oír, ni hablar* (1939), telas representativas en su obra, y sí la posibilidad de la verde rama, del grano maduro, del sueño (Brughetti, 1965: 93-94).

Raquel Forner acentúa hasta el desgarramiento su ya notorio abstraccionismo expresionista y lo enriquece con efusiones manchistas, con vagos signos fantasmales en la angustia alucinante de una lucha por la trasmutación de un nuevo nacimiento espacial o por el milagro de un reencuentro... Sus alegorías y símbolos están poseídos de una contemporaneidad palpitante, de una vehemencia dramática en los tonos -blancos y grises, azules y rojos, verdes y violetas, castaños y negros-, servidos con una técnica en la que subyace la rudeza del arte “bruto”, pero también, a veces, la lucidez de quien ordena su organismo plástico de ricas texturas y se sitúa ante la vida con ojo alerta y avizor (Brughetti, 1965: 94).

Norah Borges también ocupa un lugar importante en la obra de Brughetti. Como parte de la generación vanguardista del 21, se destaca por la diversidad de sus trabajos -óleos, témperas,

acuarelas y dibujos- y por su participación activa en el campo artístico argentino como ilustradora de las revistas *Prisma*, *Proa* y *Martin Fierro*. En este punto, es interesante advertir la cita que Brughetti hace de la propia Borges ya que será a partir de ella que describa o defina su arte: “la pintura ha sido inventada para dar alegría al pintor y a los espectadores” y “solo puede dar alegría -escribe- la representación de un cuadro perfecto, de contornos nítidos, de colores limpios, de formas definidas y detalles minuciosos hasta la exaltación”; “Pintar el color místico de cada cosa, el que le dé el ambiente que necesita -el color místico es el color que la cosas tendrían también en el cielo” (Borges: 1926 en Brughetti, 1965: 103).

Brughetti, entonces, sienta su crítica de la obra de Borges en estas máximas expresadas por la propia artista para decir que

(...) el rigor sensible de la composición, los volúmenes y los planos que establecen contrapuntos de proyección sentimental, confirman su validez en obras de candor y acento angélico. En ella subyace la disciplina cubista y un realismo mágico de diáfano contorno espiritual (Brughetti, 1965: 103-104).

Continuando con este mapeo de la obra de Brughetti, una figura femenina central es la de Gertrudis Chale. Inscrita dentro de la generación de 1939-1940, caracterizada por la variedad de expresiones que van del realismo a la abstracción, la búsqueda de la libertad y el juego entre la materia y la expresión, comparte la escena artística con nombres como Castagnino, Batlle Planas, Seoane, entre otros.

La obra de Gertrudis Chale “representa una de las aptitudes más intensas en el fervor y en la indagación de un arte entroncado con la realidad del paisaje y del hombre argentino y americano” (Brughetti, 1965: 141). Brughetti la describe como una pintora viajera (había nacido en Austria y se había formado en Viena y París) que ilustró la realidad americana sin romanticismos ni superficialidad. Advierte en Chale un compromiso emotivo y social con la realidad argentina: se adentró en ella, conoció su intimidad y desde allí construyó una obra comprometida, de “honda poesía telúrica” (Brughetti, 1965:143).

En el capítulo titulado “Forma y significación”, que le sigue al capítulo dedicado al surrealismo del Grupo Orion, Brughetti analiza diversos artistas de la misma generación que profundizan la relación entre forma, expresión y significación humana. Entre ellos, la obra de Leonor Vassena es descrita por Brughetti como expresiva y significativa, muy personal. “Hay en esta pintora un deseo de rehuir la materia, de poner sordina al color hasta volverlo monocromo, más por esa materia de neutros es por la que concreta sentimentalmente su mundo” (Brughetti, 1965:155). Aborda temas ríspidos, dolorosos, oscuros: la muerte, la vejez, la orfandad, la locura. Para Brughetti, en este expresionismo simbólico “una síntesis extrema preside el misterio de esta punzante poesía de la línea y la conduce a la pintura de sutiles influencias orientales” (Brughetti, 1965: 155).

La lista de artistas de este periodo asciende a más de sesenta, los cuales cultivaron diversos géneros y estilos; entre ellos aparecen los nombres de Julia Peyrou, Aida Vaisman, Angela Vezzetti, Elba Villafañe, Juana Lummerman, Celia Cornero Latorre, Judy Bratt, Diana Chalukian, Sofía Sabsay, Stella de Pérez Ruiz, Vera Zilzer, Matilde Grand, Marta Riobó, Otilia Saravia, Flora Rey, Estefanía

Pérez, Marina Bengoechea, Marta Grimberg, Alicia de Noailles, Marta Gavensky, Raquel Real, Nina Haerberle y Minerva Daltoe.

En otro capítulo del libro, Brughetti reflexiona en torno al tema de la pintura “nacional”, de la búsqueda por una expresión artística que nos defina. Entre los artistas que trabajan sobre la realidad de su tierra nativa, menciona a las mendocinas Rosario Moreno y Rosa Stilerman.

Más adelante, le dedica un párrafo entero a Laura Mulhall Gironde como representante del grupo de artistas que conforman el capítulo “Realidad y abstracción”. Describe su obra como una expresión contemporánea ya que aborda una temática central en nuestro arte, como lo es la llanura pampeana, sintetizando y abstrayendo sus elementos constitutivos, superponiendo y yuxtaponiéndolos, geometrizándolos, junto con un uso puro del color.

Laura Mulhall Gironde alienta una mitología pampeana de sabor primitivo americano en su más inmediata evolución: acude a formas autóctonas, que recrea sucesivamente bajo el influjo del “arte bruto” y del informalismo, hacia una nueva figuración (Brughetti, 1965: 162).

De los movimientos vanguardistas nacionales son mencionadas Lidy Prati, Sarah Grilo, Martha Boto, Francisca Ramos de los Reyes, Ana Sacerdote, Martha Peluffo, Anita Payró, Mane Bernardo y Eugenia Crenovich.

Sarah Grilo es presentada como una referente del abstraccionismo y su obra es definida por Brughetti como “puramente plástica”, como una armonía geométrica de formas y colores de gran refinamiento técnico, que logra mediante un “planismo de pasajes sorprendentemente bellos en el ajuste de las formas y los colores, en un indagar la pura belleza abstracta, y sus óleos hacen pensar en la más exquisita tapicería” (Brughetti, 1965: 169).

Siguiendo con las artistas no figurativas, Brughetti analiza a Eugenia Crenovich (Yente) como referente del arte abstracto y concreto, sin olvidar su desempeño como dibujante e ilustradora de textos para niños y sus producciones de arte ornamental. Define su obra como armónica y equilibrada, lograda mediante el juego entre verticales y horizontales, estatismo y dinamismo, pintura en relieve, ensamble de líneas y formas, tonos vibrantes o delicados, pintura en relieve y esculturas planas... (Brughetti, 1965:172).

A Anita Payró, por su parte, la describe como una artista formada en Europa durante la Primera Guerra Mundial, cuyas formas abstractas y sus planos cromáticos refieren a su intimidad emocional: “parte de colores bases sobre las cuales inscribe su melodía a la témpera, ya grave, ya jubilosa, fundamento de aquel estado anímico en la asociación y disociación de imágenes dotada de delicadas transparencias” (Brughetti, 1965: 173).

Por último, dentro de esta selección, aparece Mane Barbardo, a quien define de manera sugerente como “artista zahorí”, es decir, como una artista que descubre lo que está oculto, cuya obra se ha visto sometida a permanentes cambios debido a su continua indagación experimental.

Llegando hacia el final del libro, en el capítulo dedicado a la escultura de las nuevas generaciones, Brughetti analiza la obra de Noemí Gerstein, discípula de Alfredo Bigatti. La destaca por la variedad de materiales, soportes y lenguajes que aborda, además de por su técnica y buen oficio. A Magda Frank

y Josefina Zamudio les dedica las siguientes líneas: “cultivan la talla en madera con acentos abstractos y expresivos de antiguas esculturas prehispánicas”, mientras que de Esther Barugel dice: “ha concebido broncees que forman un curioso mundo de hondas sugerencias anímicas” (Brughetti, 1965: 206). A Alicia Perez Peñalba la describe como una pintora y escultora argentina que triunfa tanto en Europa como en América. Debido a sus contactos en el viejo continente, su obra manifiesta ciertas influencias en el tratamiento de los materiales. Junto con Lucio Fontana y Marino di Teana, esta artista conforma, según Brughetti, el núcleo de avanzada de la escultura.

Su arte no se limita a reiteraciones de “conceptos espaciales” y búsquedas de estilo sino que se diversifica y enriquece mediante el poético contrapunto de los volúmenes espaciales y de los ritmos, plásticos y sensibles por igual. Tiene su arte resonancia interior que conmueve humana y estéticamente. Alicia Peñalba nos hace escuchar su canto. “Ese canto está construido y modulado, y fluye sin inspirarse en otros. En ese canto -cosa rara- parece que alguien habla: Peñalba cuenta su historia” (Michel Seuphor en Brughetti, 1965: 212).

Conclusiones

A lo largo de este capítulo, hemos visto cómo Brughetti en *Historia del arte en Argentina* condensa y madura su desarrollo teórico en torno al concepto de arte y, particularmente, de arte nacional. Su pensamiento mixtura ideas worringerianas con cierto determinismo geográfico y con la idea de una herencia latina y mediterránea, que le permite abogar por un nuevo arte nacional basado en el binomio forma-esencia o *forma-substancia*. Esta concepción personal le da valor tanto a las cuestiones técnicas y materiales como a las emocionales o del espíritu. Según nuestro autor, un arte nacional original no es aquel que se limita a elementos o motivos típicos y locales (folclorismo), sino que el mismo tiene que ver con la mirada y con el sentimiento americanista volcados por el o la artista en su producción. Es decir, el arte nacional que Brughetti promueve es aquel capaz de realizar una síntesis entre forma y esencia desde la relación del artista o la artista con su realidad; de esta manera, para nuestro crítico de arte, el arte nacional logra ser, al mismo tiempo, universal porque su contenido, su substancia, su espíritu, trasciende las fronteras de lo regional: expresa el estado psíquico de la humanidad frente al cosmos (sentimiento vital) creando una forma-substancia americana y universal.

Por otra parte, en *Historia del arte en la Argentina* Brughetti realiza un recorrido desde los orígenes del arte argentino hasta el año 1962 aproximadamente, mencionando tanto artistas que han triunfado o destacado en su época como otros promisorios.⁸ A partir del análisis de su discurso, sostenemos

⁸ En nuestro mapeo nos hemos centrado en aquellas artistas a las que Brughetti les concede o dedica ciertas líneas ya sea por su obra como por su trayectoria personal. No obstante, también son mencionadas: en “Paisajistas y figuristas”, junto a Víctor Cúnsolo, Fortunato Lacámara, Onofrio Pacenza, Horacio March, entre otros, figura Susana Ahuirre. En “Artistas modernos extranjeros en nuestra pintura”, en una lista de varios nombres, figuran Maruja Mallo, Mariette Lydis y Giselle Dömotor. En Grabado: Ana María Moncalvo, Mabel Rubli. En Escultura: María Carmen Portela como parte del grupo de escultores que han dado fisonomía a su arte en la etapa precedente al predominio de las escuelas de vanguardia de filiación no figurativa. Otras artistas no figurativas: María Martorell (Salta), Violet Skelton de Carelli, Alicia Yadviga Giangrande, Berta Guido, María Elena

que si bien la presencia femenina, en términos cuantitativos, es menor a la masculina, su tratamiento se aleja de los cánones machistas/patriarcales estructurales del discurso clásico que la historia del arte tuvo desde sus orígenes (podemos decir que Vasari fue el primero en establecer ciertas categorías analíticas o *topoís* para describir el “arte femenino” como, por ejemplo, lo sutil y lo delicado). Brughetti no recurre a dichos términos ni tampoco relega la producción femenina a géneros pictóricos particulares (por ejemplo, presenta a Julia Wernicke como la primera pintora animalista argentina y a Leonor Vassena como una artista que aborda temas profundos y dolorosos, entre otras); por el contrario, destaca las profundas significaciones y los posicionamientos políticos desde donde las artistas produjeron (por ejemplo, Forner, Borges, Chale). Por otra parte, tampoco se observa en Brughetti la táctica que Pollock y Parker describen de halagar la producción femenina equiparándola a la de los hombres⁹, sino que realiza un análisis de la composición, teniendo en cuenta sus elementos constitutivos y técnicas utilizadas, como también el recorrido o la formación de los y las artistas. Tampoco se observa el uso de términos, adjetivos o categorías de análisis diferentes para abordar producciones artísticas realizadas por hombres o por mujeres. Por tales motivos, sostenemos que el discurso de Brughetti no se asienta en esta clase de parámetros o lineamientos clásicos-machistas, ni contribuye a proteger dichos valores ni a estereotipar las obras de realización femenina. Su producción teórica constituye una grieta dentro del discurso de la historia del arte canónica: ¿de allí su *centralidad marginada*?!

Esperamos que a partir de esta relectura crítica en clave feminista de la obra de Brughetti hayamos realizado un aporte en la rescritura de la historia del arte argentina, revalorizando los aportes teóricos de este pensador y contribuyendo a la desnaturalización de las teorías y prácticas modernistas, aún activas en la disciplina, en torno a la diferenciación sexual y la consecuente jerarquización de género. Por otra parte, nos parece necesario cuestionar o revisar el lugar que se le ha asignado dentro del campo disciplinar a un agente que en vida fue central para la configuración y desarrollo del mismo pero que en su fortuna póstuma no conservó la misma importancia, presentándonos, actualmente, desde una marginalidad que no responde a hechos reales sino a la peculiar dinámica de construcción de la memoria colectiva.

Dearma, Esther Pilone, Lidia Juárez, Noemi Di Benedetto, Dora de la Torre, Nelia Licenziato, Hortencia Terazi, Mina Gondler, Elena Tarasido, Gina Ionescu, Blanca Pastor, Alicia Zamudio, Mónica Soler Vicens, Michelle Marx, Celia Schneider, Martha Minujin, Teodolina García Cabo, Graziela Lorenzo, Margaret de Ramallo, Esther Minnucci, Alia Schechtman. Como parte de otras corrientes abstractas y concretas, se menciona a las siguientes escultoras: María Cristina Molina Salas, María Juana Heras Velazco, Magda Frank, Josefina Zamudio, Nelly Schneider, Alicia Perez Prialba y María Simon. En la línea figurativa, se nombran: Cecilia Marcovich, Adela Tarraf y Susana Lehman. Ceramistas: Perla Aleman, Ana Mercedes Bournichon, Mireya Baglietto.

⁹ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, art and ideology*. London, Pandora, 1981, p. 8.

Anexo

Algunas de sus obras son:

2000. *Poemas combatientes*. Buenos Aires: Corregidor.
1994. *Forjadores de luz*.
1991. *Nueva historia de la pintura y de la escultura en la Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone.
1985. *Repensar el Arte*.
1982. *Tierra madre. Tiempo de iniquidades*. Buenos Aires: Albino y asociados.
1976. *Enigmas y claridades*. Buenos Aires: Editorial Losada.
1968. *Esa piedra cruel*. Buenos Aires: Editorial Losada.
1967. *Pintura italiana del siglo XX*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
1966. *Argentina en el arte. Los románticos*. (Revista). Buenos Aires: Viscontea Editora.
1966. *Argentina en el arte. Los comienzos de la pintura*. (Revista). Buenos Aires: Viscontea Editora.
1966. *Corona de cielo para tanta lágrima*. Buenos Aires: Losada.
1965. *Hay cosas que duelen*. Buenos Aires: Losada.
1965. *Historia del arte en la Argentina*. México: Editorial Pormaca.
1963. *El arte precolombino*. Buenos Aires: Columba.
1962. *Las nubes y el hombre*. Buenos Aires: Emecé Editores.
1962. *Alfredo Bigatti. Serie Argentinos en las Artes*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
1958. *Geografía plástica argentina*. Buenos Aires: Editorial Nova.
1958. *Viaje a la Europa del arte*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.
1958. *Soldi*. Ediciones Artistas Argentinos Modernos
1956. *Prometeo*. El espíritu que no cesa. Ensayo. Buenos Aires: Editorial La Mandrágora.
1954. *Vida de Almafuerte, el combatiente perpetuo*. Buenos Aires: Editorial Peuser.
1948. *Aquiles Badi*. Editorial Losada.
1947. *Pintura argentina joven*.
1946. *Mane Bernardo. Cabalgata*.
1945. *Nuestro tiempo y el arte*. Buenos Aires: Poseidón.
1945. *Gómez Cornet*. Buenos Aires: Buenos Aires: Poseidón.
1943. *Descontento creador. Afirmación de una conciencia argentina*. Ensayo. Buenos Aires: Losada.
1942. *De la joven pintura rioplatense*. Buenos Aires: Ediciones Plástica.
1937. *18 poetas del Uruguay*.

Referencias

- Ales, Luciana Alejandra (2015). Cuestionando el canon. Una aproximación a la historia del arte desde los estudios de género en América Latina. *X Jornadas de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*. Facultad de Artes, UNLP. ISBN 978-950-34-1263-3.
- Brughetti, Romualdo (1945). *Nuestro tiempo y el arte*. Buenos Aires: Poseidón.
- (1947). *Pintura argentina joven*.
- (1965). *Historia del arte en la Argentina*. México: Editorial Pormaca.
- Fernández, J. (1961). Viaje a la Europa del arte, de Romualdo Brughetti. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 8(30), pp. 139–140. Recuperado de <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1961.30.720>
- Fernandez Harari, Inés (2018). Notas sobre la recepción de Worringer en Latinoamérica. *Armiliar* (N.º 2), e006, mayo 2018. ISSN 2545-7888. <https://doi.org/10.24215/25457888e006> <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/armiliar>. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.
- Gluzman, Georgina (2014). Tesis de doctorado: *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos*. Directora: Dra. Laura Malosetti Costa, co-directora: Dra. Dora Barrancos. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires.
- (2021). Ex-centricas. En: Georgina G. Gluzman; Andrés Duprat... [et al.] (2021). *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina 1890-1950*.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Patrimonio Cultural, 2021. 240 p. 27 x 22 cm. ISBN 978-950-9864-22-1.
- Hib, Ana (2016). Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros. En *Cuaderno 60. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo. Pp. 49-58. ISSN 1668-0227.
- Malosetti Costa, L. (2013). Introducción. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo No ficción.
- Nochlin, Linda ([1971] 2018). ¿Por qué no han habido grandes artistas mujeres? En Nochlin, Linda (2018). *Women, art and power*. New York: Routledge.
- (2006). Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After. Women Artists at the Millennium 2006. En: Armstrong, Carol y Zegher, Catherine Edited (2006), *Women Artists at the Millennium*. Cambridge, MA, Mitpress.
- Parker, R. y Pollok, Griselda (1981). *Old Mistresses. Women, art and ideology*. London: Pandora. p. 8.
- Pedroni, Juan Cruz (2017). Historias del arte argentino en el siglo XX. Cultura escrita e historia disciplinar. *Arte e investigación* (N13), pp. 193-203, noviembre 2017, ISSN 2469-1488. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar>. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Pollock, Griselda (2013 [1998]). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo No ficción.

CAPÍTULO 4

Norah Borges. *Pintar la Rosa: Rosa y el verano como estación perenne*

Florencia Avellaneda

Resumen

Las apreciaciones realizadas por la crítica de arte hacia las producciones de la artista Norah Borges a lo largo de toda su trayectoria nos ayudan a aproximarnos a las valoraciones artísticas situadas en el primer tercio del siglo XX sobre mujeres artistas. A partir de estos documentos veremos cómo se configuran y estructuran las ideas acerca de las mujeres y la feminidad en el arte, y cómo se trasladan a las producciones de otras artistas. En este sentido, es significativo observar cómo el rol de crítica que desempeña Norah Borges, bajo el seudónimo de Manuel Pinedo, queda relegado a un segundo plano en detrimento de su producción visual. Es llamativo cómo esta manera de concebir el arte de las mujeres bajo el prisma de “lo femenino” encubre el rol que podía adquirir la artista dentro de la cultura y la sociedad como crítica y artista.

Norah Borges. Su recorrido

Norah Borges (1901-1998), nació en Buenos Aires, lugar donde transitó su infancia y en el que permaneció hasta 1912, año en el que elaboró un poemario de versos titulado *Poesía Tomo I*, en homenaje a los personajes históricos del Centenario. Según May Lorenzo Alcalá (2009), la joven Norah Borges comenzó a ilustrarse a sí misma, con ocho poemas escritos entre Buenos Aires y Ginebra, que acompañó con igual número de dibujos a tinta y color para componer un librito familiar, *Notas lejanas*.

En Suiza (1914-1918) tuvo a dos maestros, el escultor Maurice Sarkisoff en l' Ecole de Beaux Arts y, en Lugano, al grabador expresionista Arnaldo Bossi, quien la introdujo en la técnica del grabado y en las nuevas corrientes artísticas. Por otra parte, la artista reconoció durante una entrevista realizada por el crítico Juan Manuel Bonet para la revista *Renacimiento* de Sevilla (1992) haber estudiado con el grabador belga Frans Masereel, quien se encontraba en ese país durante la Primera Guerra Mundial, al igual que la familia Borges (Lorenzo Alcalá, 2009, p. 23).

En 1919, durante su estancia en Mallorca, colaboró con grabados para la revista *Baleares*,

publicando *Músicos ciegos y Arlequín*. Su papel en ésta y otras revistas del período se destacó por su rol como pintora-grabadora, produciendo “verdaderos textos plásticos” (Lorenzo Alcalá, 2009, p. 31) que no se corresponden con ningún aporte o colaboración literaria, modalidad que replicó en revistas de la vanguardia porteña.

Hacia 1920, una vez que se asentó la familia Borges en Madrid, la artista realizó un grabado en madera titulado *Amazona* (Figura 1. *Amazona*, Revista *Grecia*, Año III, N° 43, 1 de junio de 1920. Recuperado de <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/low?id=3b74d1db-baca-4b1a-9d7f-47a5aa34b6eb>), para la tapa del número 43 de la revista ultraísta *Grecia* que comenzó a publicarse desde ese momento en España. De igual modo, elaboró la portada del primer número de la revista *Ultra* (1921-1922) (Figura 2. *Circo*, Revista *Ultra* Año I N° 1, 27 enero 1921. Recuperado de <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/low?id=9cdde32e-f33f-4e23-b380-964cb154b18a>), en la que conoció a su futuro marido, el poeta español Guillermo de Torre (1900-1971).

Las obras de la artista en este periodo se publicaron en revistas de vanguardia españolas, francesas, belgas, polacas, argentinas, uruguayas, chilenas, peruanas y brasileñas. Algunas de ellas son: *Manomètre*, *Monde* y *La Vie des lettres* (francesas); *Baleares*, *Hélice*, *Tableros*, *Reflector*, *Ronzel*, *Alfar*, *Plural*, *Almanaque Literario* y *Horizonte* (españolas); *Verde* (brasileña); *Revista de Avance* (cubana); *Claridad* (chilena), *La cruz del sur* y *Alfar* (uruguayas); *Amauta* (peruana), dirigida por José Carlos Mariátegui; *Prisma*, *Proa*, *Martin Fierro* (argentina); etc. También ilustró libros que acompañaron a escritoras y escritores argentinos como a su hermano Jorge Luis Borges, Norah Lange, Ricardo Molinari, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Eduardo Mallea y Julio Cortázar, entre tantos otros.

Su producción estuvo influenciada por el movimiento expresionista y, más tarde, por el cubista, con cierta tendencia hacia lo que Lorenzo Alcalá (2009) denomina como “rombismo”. Se trata de una construcción geométrica bidimensional que se distancia del cubismo que trabaja la tridimensionalidad, como en el caso del grabado para el primer número de la revista *Ultra*, antes mencionado. En éste, la artista “divide la superficie del papel en sectores recortados por rectas -paralelas y diagonales- (...) pero en vez de hacer desaparecer esas líneas con el trabajo posterior, las acentúa generando una red de planos articulados que producen una ilusión desestabilizante, un vértigo estático” (Lorenzo Alcalá, 2009, pp. 38-39). Esta tendencia *rombista* se plasmó en los diferentes aportes que realizó para revistas de vanguardia ultraísta española, proporcionando ilustraciones en xilografía.

En su rol de crítica, su hermano recuerda en el prefacio para la edición de *Norah* (1977) en Italia que

Cuando Norah ensayó la litografía, escribía poemas, pero los destruyó para no usurpar lo que ella juzgaba mi territorio. (...) Publicó asimismo generosas críticas de arte en una revista casi secreta, “los Anales de Buenos Aires”, y las firmó, para no alardear de escritora, con el seudónimo de Manuel Pinedo. Otra vez la misma delicadeza (Borges, 1977; en Lorenzo Alcalá, 2009, p. 47).

Pero la etapa de crítica de arte en la revista *Anales de Buenos Aires* (1946-1947), dirigida por su hermano Jorge Luis, será posterior a sus primeras contribuciones en este campo ya que la primera

aproximación de la artista a este rubro la realizó de manera anónima en el número 39 de la revista *Martín Fierro*, con un artículo titulado *Un cuadro sinóptico de la pintura* el cual decidió no firmar (Figura 3. Revista *Martín Fierro* N° 39, 26 febrero 1927. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/341228608/figure/fig1/AS:11431281104641717@1670181047195/Un-cuadro-sinoptico-de-la-pintura-Martin-Fierro-n-39-marzo-de-1927.ppm>). En éste, refuerza Lorenzo Alcalá: “utilizando una formulación muy curiosa -cercana a los poemas concretos que aparecerán recién en la década del 40- esquematiza los presupuestos básicos de la concepción estética que está elaborando para sí, como si ello le ayudará a ordenarlos” (2009, p. 92).

Un año después de la publicación de *Un cuadro sinóptico...* publicó en las páginas del diario *La Nación* del 12 de agosto de 1928, nueve reproducciones de sus obras recientes junto a un listado de *Las obras de arte que prefiero*, en el cual incluye “desde los juguetes populares de cartón pintado y los títeres vestidos de zaraza o de tarnatán hasta los cuadros de El Greco (rosa, gris, amarillo), los (...) celestes y rosados de Irene Lagut y los (...) de Picasso” (Lorenzo Alcalá, 2009, p. 92).

También participó de dos encuestas para la revista *Sur* de Victoria Ocampo; una referida a la importancia de Cézanne (en el número 56) y otra a la obra de Gauguin (número 163). Para la primera de ellas, sostendrá que

El Greco modelaba el color con grandes pinceladas. Cézanne tradujo esa manera a una técnica minuciosa de pequeñas pinceladas, de tonos de colores infinitamente degradados, el uno junto al otro, sin mezclarlos, como el músico pone una nota junto a la otra; pero es el mismo sorprendente colorido de salmón y verde manzana, de ocre amarillo y rosa fresca (Lorenzo Alcalá, 2009, p. 92).

La apreciación que la artista realizó sobre los tonos y el modelado del color, junto a la semejanza que traza entre éstos y los colores de ciertos animales (como el “colorido de salmón”), frutas (“verde manzana”) o de plantas, como la “rosa”, son algunos de los tópicos que resaltó en su rol de crítica y que también utilizó para su propio lenguaje plástico.

Evitar aquello que no pueda darnos alegría

Ilustrado profusamente con imágenes de obras de su preferencia, *Un cuadro sinóptico...* es un punto de referencia de la extensa correspondencia que la artista mantuvo a lo largo de sus viajes, por medio de tarjetas postales, con familiares y amigos. La página [Figura 3] se divide en secciones según “Color”, “Forma”, “Valores” y “Temas”, que representa “un articulado intelectual de su concepción plástica” (Baur, 2020, p. 14) siendo que la artista estima que “La pintura ha sido inventada para dar alegría al pintor y a los espectadores” (*Martín Fierro*, 1927, p. 317). Cada una de estas secciones, plasmadas en forma de lista se encuentra, a su vez, con una referencia numérica en la que se explicitan los puntos clave de toda pintura y su referente en el arte.

Así, en el apartado de *Color*, indicó seis puntos fundamentales, cuatro de ellos (1, 3, 5 y 6) dan cuenta de su apreciación plástica sobre el tratamiento del color y dos de ellos (2 y 4) son ejemplos numerados que a su vez se corresponden con los anteriores puntos (el 1 con el 2 y el 3 con el 4). Destaca del conjunto de este apartado, la preferencia por el rosa y limón; rosa y verde veronés; rosa y salmón, y emplear “los colores que dan alegría a los ojos” reflejando, a través del modelado del color puro, formas que den cuenta de una verdadera felicidad (Martín Fierro, 1927, p. 317). Destaca las decoraciones de “los circos, en las serpentinas, en los juguetes, en las calesitas- los niños y los decoradores de carros tienen mucho gusto para los colores” por lo que sugiere “pintar el color convencional de cada cosa” y así, pintar “la rosa: rosa” (Martín Fierro, 1927, p. 317). Luego, aconseja pintar el color “místico” de cada cosa, “el que le dé el ambiente que necesita (...) el color *místico* es el color que las cosas tendrán también en el cielo” (Martín Fierro, 1927, p. 317). Dispone a modo de ejemplo, “Puerto” de Xul Solar; “Las bailarinas” de Silvina Ocampo e Irene Lagut; “Los candombes” de Pedro Fígari; “Las decoraciones Rusas” de María Goncharova, la cual decidió colocar a modo ilustrativo en una reproducción al margen derecho de la página. Y, sugiere “Evitar las tierras, el negro puro, los marrones y grises oscuros que no pueden darnos alegría” (Martín Fierro, 1927, p. 317).

En la sección dedicada a la *Forma* (de numeración 7 y 8), postuló que la elección de las formas, deberá seleccionarse de acuerdo a si son “definidas y plenas” (Martín Fierro, 1927, p. 317). Entre éstas señaló a modo de ejemplo, manzanas, guitarras, casas, mujeres, cántaros, cubo, pirámide, esfera y cono; y advirtió: “Evitar los objetos desdibujados, las telarañas y el color gris” (Baur, 2020, p. 14). Tomó como referentes: el fresco de Masolino del Baptisterio Castiglion d’Olona titulado “La historia de Herodes”, reproducido en miniatura al margen derecho de la página a modo de ilustración; el fresco de Orcagna titulado “El paraíso”; “la Noce” de Rousseau y “Bañista” de Pablo Picasso (Martín Fierro, 1927, p. 317). Esta última obra será reproducida en el lateral derecho de la página a modo de ilustración, junto con otras obras que son citadas en la siguiente sección titulada *Valores* (con numeración 9). En esta última, invita a “evitar los contrastes de valores- tratar que todos los valores del cuadro se asemejen entre sí pero no sean idénticos” (Martín Fierro, 1927, p. 317). Nuevamente, el color “rosa” será el protagonista, tomando como ejemplos las siguientes obras: “El pelele” de Goya, “L’enfant au violín” de Marie Laurencin, los “Frescos de la Tour de la Garderobe” del siglo XVI, y “Arlequín” de Picasso (1918).

Por último, en el apartado titulado *Temas*, sostuvo que “El mundo del cuadro debe ser otro mundo pequeño y más perfecto -los personajes felices, con ropas flamantes -las casas y el cielo recién pintados- y el verano como estación perenne” (Martín Fierro, 1927, p. 317).

La educación artística en mujeres

Durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, la educación artística constituyó una parte fundamental en la formación de las jóvenes de posición social privilegiada de la Argentina ya que era considerada como una práctica beneficiosa para su educación. En este marco, Norah Borges obtuvo

una formación en talleres europeos de grabado y xilografía, y colaboró en distintos medios gráficos de la época, ilustrando revistas, libros y poemas de amigos y conocidos.

El círculo privilegiado y acotado en el que se movió le permitió ser una de las figuras protagonistas del movimiento vanguardista tanto en Europa como en América Latina. Sin embargo, la crítica artística del periodo valoró su trabajo dentro del marco de “lo femenino” (Quance, 2007, p. 234), operando dentro de este sistema una lógica de correspondencia con aspectos equivalentes al género femenino. Así, siguiendo a Georgina Gabriela Gluzman (2021), apelativos como “dulce y sutil”, “gracia y delicadeza” eran sinónimos de producción de mujeres, mientras que “vigor y fuerza” se traducían en masculinidad. Se trataba de un estereotipo construido en el siglo XIX según el cual habría una manera femenina de encarar la actividad artística que, como refiere Laura Malosetti Costa, se corresponde a un “estereotipo que naturaliza ciertas pautas y condiciones históricamente individualizables, atribuyéndose un carácter esencialmente femenino” (2021, p. 22). Dicho estereotipo es recuperado por Lorenzo Alcalá en el número 29/30 de la revista *Martín Fierro*, donde Alberto Prebisch destaca en la producción de Norah Borges una “intención poética y dulcemente sentimental” (2009, p. 126). Apreciación que continuó en números consecutivos de dicha revista, aseverando que la artista pinta “Ángeles, niños, adolescentes de ojos lánguidos, todo ello impregnado de una gracia y una ternura que no son el menor atractivo de este arte tan delicadamente femenino” (2009, p. 127).

Es llamativo cómo su producción artística es valorada desde la óptica androcéntrica ocupando el lugar de un arte típicamente “femenino”. En esta línea, Whitney Chandwick se plantea si las artistas podían y debían “argumentar diferencias esenciales de género, ligadas a la producción de un cierto tipo de imaginaria” (1990, p. 259). Remontándonos al aporte que Norah Borges realizó sobre el *Color en Un cuadro sinóptico...* nos preguntamos ¿Cuál es el estereotipo sobre el color formulado por la crítica masculina?, ¿o es que no lo hay? Estos interrogantes nos conducen a pensar sobre cómo se vinculó la producción de la artista a cierta idea del color que formaba parte de lugares de “ensoñación” o de una “atmósfera angelical”. Al respecto, Jorge Luis Borges sostenía que era “una gran artista, que ve espontáneamente lo angelical del mundo que nos rodea” (Lorenzo Alcalá, 2009, p. 14).

Mónica Vázquez Astorga sostiene que muchos críticos del periodo adjudicaban al arte de Norah Borges un “contenido literario y significado poético (...), «emotivo y candoroso» (...)” (2019, p. 596). Sin embargo, como bien señala la autora, al remontarse a los escritos de Cayetano Córdova Iturburu, no todos los críticos o periodistas del periodo la evaluaban de igual modo, ya que éste entendía que “la inocencia artística de la que se habla al aludir a Norah Borges no existe, puesto que el «aire pueril» de sus líneas esconde una gran potencia sintética y un anhelo fervoroso de claridad y pureza” (2019, p. 596). En este marco, consideramos necesario un análisis que se desvincule de la negación a las mujeres del estatuto de sujetxs y de productorex de cultura, es por ello que el objetivo de este trabajo es abordar la figura de Norah Borges desde una perspectiva feminista del arte que tenga en cuenta a la artista como productora (Pollock, 2013), tanto en su rol de crítica de arte como de artista.

El escenario en el cual Norah Borges realizó su producción estuvo, al igual que el de muchas mujeres que decidieron dedicarse a la producción artística, bajo la consideración de un esquema aparte, o separado, de la de los artistas varones por poseer, producto de su *condición* de género, una “esencia” propia, femenina. Esta cualidad le designó a cada una, dependiendo de su situación social,

un lugar en la Historia del arte. De este modo, muchas no fueron reconocidas por la crítica del periodo o en los Salones de arte, debido a la consideración peyorativa de un sistema que las excluía, que no les daba el lugar que les correspondía por ser "señoritas"; un espacio que sólo les ofrecía la posibilidad de que se formaran como si las artes fueran una ocupación deseable, en el marco de la domesticidad (Malosetti Costa, 2021). Esta lógica se inserta dentro de lo que Patricia Mayayo entiende como el "privilegio masculino" (2019, p. 23), es decir, se aparta a la mujer -constituida en un "otro"- del circuito artístico que es privilegio de los varones. Ellos ingresan a la academia, participan en los Salones, en la crítica de arte y en los espacios públicos con goce de reconocimiento. Es por eso que "nunca hablamos de hombres artistas o del arte de los hombres; hablamos simplemente de arte o de artistas" (Pollock, 2013, p. 112). Esta oculta prerrogativa sexual se basa en la creación de un contrapunto negativo de la otredad: lo femenino, que funciona como el término necesario de comparación. El arte hecho por mujeres es mencionado precisamente para seguir garantizando la pervivencia de esta jerarquía (2013, p. 113). Al respecto, Mayayo (2019) propone pensar en qué medida la historia del arte contribuyó a forjar esta construcción de la diferencia sexual y cómo la han vivido las mujeres a lo largo de los siglos.

Como disciplina académica, la historia del arte estructuró el estudio de elementos culturales dentro de categorías particulares, privilegiando algunos modos de producción sobre otros y moviendo el foco constantemente sobre ciertos tipos de objetos y los individuos que los produjeron. Los términos de sus análisis no son "neutrales" ni "universales"; refuerzan, en cambio, valores sociales y creencias ampliamente reconocidas, influenciando un vasto espectro de actividades como la enseñanza, la publicidad y la compraventa de obras de arte (Whitney Chadwick, 1990, p. 262).

Durante los años setenta y ochenta del siglo XX, comenzaron a gestarse las primeras aproximaciones feministas en el arte, que dieron inicio a una revisión y desestructuración del entramado de relaciones institucionales que configuraba la disciplina de la Historia del Arte (Mayayo, 2019). Como resultado de un creciente desarrollo teórico, siguiendo los lineamientos de Griselda Pollock (2013), es que consideramos que no puede hacerse una historia del arte feminista sino un estudio sobre las intervenciones feministas existentes en el mundo del arte ya que conservan intactas las categorías que excluyeron a las mujeres de la figuración dentro de la cultura. En este sentido, la integración gradual de la producción de la mujer dentro de la historia con los desarrollos teóricos recientes sólo puede lograrse bajo la revisión de la relación de las artistas con los medios de producción y representación dominantes, a la luz de una literatura cada vez más amplia sobre producción e intersección de género, clase y raza, y representación (Chadwick, 1990).

Bajo el maquillaje de Manuel Pinedo

Pintar una rosa: rosa y el verano como una estación perenne es una forma de vincular a la figura de Norah Borges con ese constructo social en que la estética femenina estaba gobernada bajo una forma de diferenciación binaria y de género impuestos por la crítica masculina del periodo. En su rol

como crítica, la artista ha tenido que figurar bajo otro nombre, uno masculino, lo cual nos habla de las tensiones y las formas en que las mujeres tuvieron que, en términos de Alicia Guitiérrez (1997) *maquillarse* para ocupar cargos en los cuales sólo los hombres podían estar, dentro del campo social legitimado del arte.

Lorenzo Alcalá advierte que, en su rol de crítica, se genera en Norah Borges un juego de identidades que “tiene una explicación razonable: los anteriores ejercicios habían sido esporádicos y sin pretensión de asumir profesionalmente una actividad que, por su naturaleza analítica y en muchos casos abstracta, era considerada esencialmente masculina” (2009, p. 92). Sumando a esta afirmación que

Norah, no sólo se oculta tras un seudónimo sino tras un nombre masculino perfectamente verosímil, o sea que pretende que Manuel Pinedo sea alguien de apariencia real cuya existencia nadie cuestione. Y, (...) no es porque tema avergonzarse de sus comentarios, sino porque no le parece apropiado que la gente sepa que ella hace una tarea masculina (Lorenzo Alcalá, 2009, p. 93).

El interrogante que nos despierta esta cita es si efectivamente la artista prefería no ser vista practicando una actividad que “naturalmente” correspondía a los hombres o si, en realidad, los condicionamientos y mandatos sociales patriarcales del periodo hacían que ésta tuviera que refugiarse bajo el prisma de la invención de un cuerpo masculino. Nuevamente, el canon es viril y virilizante, se camufla bajo el “secreto, la cautela y la delicadeza” que atribuyó Jorge Luis Borges a su hermana y que Lorenzo Alcalá recupera cuando sostiene que “Tal vez, sea una nueva muestra de que la vanguardia permanece enmascarada... ahora en Manuel Pinedo. Y de que su hermano conoce la identidad pero acepta el secreto, que sólo revelará en 1977, en el prólogo al libro de Norah, editado en Italia” (2009, p. 95).

El hecho de adoptar un nombre masculino, encarnando así una personalidad nueva, es una de las tantas herramientas que las mujeres artistas utilizaban y que, según Javier Mateo Hidalgo, les permitió valerse de un “disfraz” y una “máscara”, “metamorfoseándose al ataviarse con diferentes elementos, cualidades o rasgos característicos de un personaje. La afirmación de estas identidades podía activar otra con la que liberarse del corsé adjudicado por la mirada patriarcal” (Hidalgo, 2018, p. 104). Así, la máscara sobre la que se refugia Norah Borges para poder participar de un espacio concedido sólo a varones, le dará un lugar en el cual poder expresar su criterio artístico sobre obras de artistas antiguos y contemporáneos, destacando en éstos aspectos como el de la línea y el color.

En este lineamiento, corresponde dilucidar cómo las mujeres artistas han ido negociando sus posiciones dentro del mundo del arte, o cómo han conseguido conciliar la contradicción que supone, en el marco de la historia del arte institucional, ser mujer y ser artista. Siguiendo una vez más a Chadwick (1990), este tipo de diferenciación de oposiciones binarias del pensamiento occidental, el cual discrimina entre hombre/mujer, analítico/intuitivo, cultura/naturaleza, ha sido reproducido dentro de la historia del arte y utilizado para reforzar la diferencia sexual como base de evaluaciones estéticas. Algunas cualidades asociadas a la feminidad, tales como “decorativa, preciosa, miniatura, sentimental, amateur”, entre otras, han aportado un conjunto de características negativas para medir el “arte

superior". En el caso de Norah Borges cabe destacar cómo, dentro de un marco social privilegiado, el ser mujer marcó su arte "femenino", plagado de apreciaciones en las que aparecen los adjetivos de "íntimo", "angelical", "delicado", etc.

A todo este repertorio podríamos sumar los juicios de valor emitidos por distintos poetas del periodo, que más que verla como artista de vanguardia, la veían como una musa: la "musa ultraísta". Siguiendo a Hidalgo, fueron ellas las que tuvieron que afirmarse a sí mismas como mujeres artistas, "puesto que los hombres que dirigían la sociedad cultural de aquel tiempo no fueron capaces -en su mayoría- de considerarlas como sujetos activos, sino como seres pasivos y, a lo más, compañeras sentimentales, objetos de deseo o fuente de inspiración para su propia labor" (2018, p. 101). La mujer como individuo cosificado, resultado de la unión de diferentes conceptos, había llegado a convertirla en un híbrido desposeído incluso de humanidad. Los mandatos sociales (patriarcales) marcaban las directrices: "la mujer *buena* sería aquella que fuera obediente, plegada a los designios masculinos" (Ibídem). Este fue el escenario en el que Norah Borges se hizo un espacio entre la crítica de arte, un lugar plagado de sombra, disfraces y maquillaje, un sitio gobernado por el mandato patriarcal bajo el cual la artista debió camuflarse para no ser detectada como mujer.

Consideraciones finales

El título del presente artículo, *Pintar la rosa: Rosa y el verano como estación perenne*, hace referencia a la postura plástica que asumió Norah Borges como artista y crítica de arte. A su vez, se planteó como una provocación al lector, para establecer un punto de reflexión donde la categoría de "lo femenino" en el arte sea estudiada como parte de un conjunto de supuestos que han liderado los aportes de la crítica masculina del movimiento vanguardista de los años veinte del siglo XX.

Nos hemos acercado a algunos de los problemas y tópicos que hacen de la producción de Norah Borges un caso recurrente dentro del cúmulo de experiencias de artistas mujeres que, sin borrar cuestiones particulares vinculadas a la clase social privilegiada en la cual se movía, nos permitió observar la estructura analítica androcéntrica y patriarcal, que se encargó de juzgar su producción bajo el sinónimo de un arte típicamente "femenino"; siendo esta última, una categoría aceptada por el campo social legitimador del arte, como parámetro de análisis estético. En este sentido, el rol que la artista ha tenido como crítica de arte en el circuito artístico del siglo XX ha sido relegado a un segundo plano y sus aportes, *maquillados* bajo una identidad reconociblemente masculina. Un *automaquillaje* que no es "inocente", sino que da cuenta de los avatares a los que las mujeres debían de enfrentarse al intentar desempeñar una profesión regida por hombres.

Referencias

- Baur, S. A. (2020). Norah Borges. Una mujer en la vanguardia. *Catálogo de exhibición MNBA*. Recuperada de https://issuu.com/museonacionaldebellasartes/docs/norah_borges_cat
- Chadwick, W. (1990). *Women, Art and Society*. New York: Thames and Hudson.
- Gluzman G. G. (2021). Ex-centricas. En: Georgina G. Gluzman; Andrés Duprat... [et al.] (2021). *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina 1890-1950*.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Patrimonio Cultural, 2021. 240 p.; 27 x 22 cm. ISBN 978-950-9864-22-1.
- Gutiérrez, A. (1997). *Bourdieu y las prácticas sociales* (2a. ed.). Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Hitz, R. (2006). Martín Fierro: uno de los lados de la vanguardia argentina. *IV Jornadas Nacionales de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*. La Plata: FDA. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38763>
- Lorenzo Alcalá, M. (2009). *Norah Borges. La vanguardia enmascarada*. Buenos Aires: Eudeba.
- Malosetti Costa L. (2021). Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires. En: Georgina G. Gluzman; Andrés Duprat... [et al.] (2021). *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina 1890-1950*.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Patrimonio Cultural, 2021. 240 p.; 27 x 22 cm. ISBN 978-950-9864-22-1 .
- Mateo Hidalgo, J. (2019). Creadoras y vanguardia: la construcción del nuevo arte español mediante fragmentos de modernidad (1906-1936). *FEMERIS: Revista Multidisciplinar De Estudios De Género*, 4(1), 99-121. <https://doi.org/10.20318/femeris.2019.4570>
- Mayayo, P. (2019). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones cátedra (grupo Anaya, S.A).
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En C. Reiman e I. Saenz. (Comps.) *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte* (pp. 17-43). Universidad Iberoamericana. [Nochlin, L. (1988). *Women, Art and Power & Other Essays*. United States: HARPER COLLINS (PA). pp. 145. ISBN 0064301834.]
- Pollock G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Editorial Fiordo (no ficción 01).
- Quance, R. A. (2007). Espacios masculinos/femeninos: Norah Borges en la vanguardia. En *Mujeres transgresoras en la sociedad y en la representación escénica*. Dossiers Feministes, 10, 233-248.
- Vázquez Astorga M. (2019). El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V. En Carretero, R. Castán, A. y Lomba, C. (Eds.). *La presencia de las mujeres artistas en las tertulias de café: Norah Borges (1901-1998)* (pp. 549-603). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

CAPÍTULO 5

Arte y Revolución: Mujeres en Contra

Natacha Valentina Segovia

En su libro *Feminismos para la revolución*, Laura Fernández Cordero presenta una selección de nombres y textos de mujeres que se suman “al largo intercambio entre las izquierdas y los feminismos” (Fernández Cordero, 2021, p. 19). En esta antología, muchas de las mujeres son conocidas dentro de la memoria feminista y es por ello que la autora establece que el suyo no pretende ser un proyecto de visibilización, sino más bien, una insistencia en la historia de los feminismos, que permitirá “contrarrestar los análisis que tienden a clausurar el feminismo buscando una coincidencia con el fin del ciclo revolucionario de las izquierdas” (Fernández Cordero, 2021, p. 21), estudios que identifican el triunfo del neoliberalismo con el del feminismo liberal, como si éste representara al feminismo en toda su extensión, o como si se tratara de una deriva reciente, y no de una expresión feminista fundante combatida por las militantes de izquierda (Fernández Cordero, 2021).

La lectura de este libro sirvió como puntapié inicial para organizar y proponer una versión distinta en el estudio de *Contra. La revista de los francotiradores* (1933). Ésta es una publicación argentina que, tan solo con cinco números, establece una posición ideológica y estética de la izquierda en el ambiente porteño.

En esta revista participaron mujeres que aún no han sido sujetos de estudio. Tanto el trabajo de Silvia Dolinko (2002) referido a las artes visuales en la revista y al caso específico de las intervenciones de Siqueiros en Buenos Aires, como el de Sylvia Saítta (2005), que afronta las polémicas ideológicas y los debates literarios en el seno de la publicación, no han abordado el protagonismo de esas mujeres.

Este breve artículo busca considerar el aporte de estas escritoras y artistas recuperando sus trabajos publicados en *Contra*. Este registro de sus actividades intelectuales y artísticas permitirá mostrar las posturas desde las cuales intervinieron en las prácticas culturales de la izquierda argentina en los años treinta del siglo XX.

Hay aquí diferencias y similitudes respecto de la antología de Fernández Cordero. Las diferencias son que, por un lado, esto no es una antología y, por otro, que sí hay una pretensión de visibilizar estas mujeres y sus propuestas: Amparo Mom, Nydia Lamarque, Anita Brenner, Blanca Luz Brum, Emma Barrandeguy y María Carmen Portela, son sus nombres. Una de las similitudes es que esta recuperación muestra un momento de intercambio entre las izquierdas y los feminismos; la otra, es de

procedimiento: para dar entidad a la producción de cada una, se las repone en su época y circunstancia. Una salvedad que pretende romper con la acostumbrada referencia de estas mujeres a partir de la relación con algún personaje -varón- eminente es la decisión de no mencionar éstas filiaciones o, si se hace, no solapar la producción de éstas a favor del nombre de aquellos.

Contra: una brigada de choque

Formemos nosotros, cerca ya del alba motinera,

Las brigadas de choque de la Poesía.

Demos a la dialéctica materialista el vuelo lírico

De nuestra fantasía.

Raúl González Tuñón, *Contra*, N° 4, p. 8.

La de 1930 es la década infame, época de crisis económica mundial y, en el ámbito nacional, de conmoción política y social. En septiembre de 1930, José Félix Benito Uriburu derroca al gobierno radical de Hipólito Irigoyen. En 1932 es sucedido por Agustín P. Justo, quien accede al poder a través de fraude electoral: es un momento marcado por la política represiva y el avance del fascismo, por la depresión económica, huelgas y luchas populares.

En esta circunstancia sale el primer número de esta publicación dirigida por el escritor y poeta, Raúl González Tuñón; aparece en abril de 1933 y en septiembre del mismo año, el último.

A pesar de los pocos números que llegaron a publicarse, *Contra* reactualiza una práctica característica de las revistas de vanguardia de los años veinte, es decir, la formación de redes de vínculos entre la intelectualidad de distintas regiones del país y del exterior, en este caso, de aquella cercana a la izquierda del campo cultural. También, como algunos de sus antecedentes de la década anterior, se define como un espacio que acepta “todas las escuelas, todas las tendencias y todas las opiniones”¹; es un periódico de izquierda “pero admite la polémica”. La referencia que realiza el diario *El Mundo* confirma esta propuesta:

Contra apareció. Se la esperaba. Es como la anuncia, una tribuna para todas las opiniones, las de la derecha y las de la izquierda, y aunque primen éstas, en los números sucesivos aparecerán también las otras. Quiere ser un periódico, no de orientación, sino de polémica. Señala la vuelta a los buenos tiempos de Martín Fierro, pero con una diferencia fundamental: mientras que en aquellas páginas solo se discutían problemas de arte y de letras, aquí se llega también a los campos de la política y de la sociología (s/a, 1933b, p. 7).

¹ Sobre estas características de las publicaciones de vanguardia ver Natacha Segovia (2013) *PROA Vientos a favor de la modernización estética*; (2015) “*revista de avance*” a *levar el ancla y redescubrir América*. En *Contra*, como lo plantea Saitta, la apertura es sólo “para discutir las cuestiones políticas, estéticas, tácticas e ideológicas que atañen a toda la izquierda intelectual argentina” (Saitta, 2005, p. 2), identificándose ellos mismos como comunistas.

Dentro de la ideología de izquierda, los francotiradores poseen una actitud combativa independiente, es decir, fuera de la estructura del partido:

los fundadores de *Contra* se ubican por fuera de toda estructura partidaria reivindicando para sí la libertad de considerarse parte activa en la construcción de una conciencia revolucionaria, la libertad de discutir todas las escuelas, todas las tendencias, las opiniones de izquierda, sin controles ideológicos externos (Saïtta, 2005, p. 2).

La portada de cada número presenta el nombre de la publicación y su lema en la parte superior y una imagen que ocupa el resto de la página. Cada número consta de dieciséis páginas tamaño tabloide de una variable diagramación que busca generar impacto a través del recorrido visual (Dolinko, 2002). Existen dos secciones fijas: una ubicada al principio, *Los sucesos, los hombres*, donde se publican, a manera de sumario, consideraciones sobre los temas de actualidad local e internacional; en la última página, la sección *Recontra*, que a través de la parodia e ironía realiza una crítica a personajes del ambiente cultural porteño. Esta modalidad conecta la publicación con la revista vanguardista de la década anterior *Martín Fierro*, de la cual fueron parte varios de los participantes de *Contra* (Dolinko, 2002; Saïtta, 2005), pero también, hay un enlace con el modelo periodístico del diario *Crítica*, de Natalio Botana, que había recibido a mitad de los veinte, a varios escritores de *Martín Fierro* (Saïtta, 2005, pp. 6-7).

Tal como lo dice Dolinko, la presencia de lo visual en la revista es constante: reproducción de obras de artistas locales y extranjeros, ilustraciones y fotografías generan un diseño dinámico (Dolinko, 2002).

Las reproducciones, en su mayoría, están de acuerdo ideológicamente con la orientación de la revista: el arte debe estar al servicio de la revolución. Así, por ejemplo, la portada de cada uno de los cinco números presenta una imagen diferente², pero siempre tomando posición frente a la problemática de clases.³ La referencia y publicación de obras de artistas del llamado “arte social”, tales como Frans Masereel, George Grosz, Víctor Rebuffo, Facio Hébequer, Siqueiros, entre otros, reafirman lo dicho. Es importante recordar que, durante el año de publicación de la revista, se sostenían los debates sobre el rol del arte en la revolución, sobre la pertinencia o no de las experimentaciones formales, disputas que se resuelven en 1934 con el establecimiento del realismo socialista como única opción del arte revolucionario (Saïtta, 2005, pp. 11-12).

Muy estudiado el contenido político de la revista a través de las voces de su director y los hombres participantes, aparecen poco mencionadas las mujeres colaboradoras. La propuesta de este trabajo es visibilizar los nombres y las voces de éstas frente a la política que identifica al grupo, al feminismo,

² En el número uno, un grabado de Guillermo Facio Hébequer; en el número dos, una ilustración de Enrique Chelo titulada, “El rosal”; en el número tres, la fotografía de un fragmento del mural “Mitin en la calle” de Siqueiros; en el número cuatro un dibujo de Fernando Guibert y en el número cinco, un grabado de Tito Rey.

³ La consigna de “clase contra clase” había sido lanzada por el VI Congreso de la Internacional Comunista de 1928 y ratificada por el VIII Congreso del Partido Comunista Argentino del mismo año, limitando el frente único exclusivamente a las bases (Saïtta, 2005, p. 3).

la literatura y el arte, como una manera de reconsiderar críticamente, desde teorías y prácticas feministas, la construcción de este momento de la historia y la historia del arte.

Nydia Lamarque, la *muchacha roja*

La revista de vanguardia *Proa*, Segunda época, editada por Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Alfredo Brandán Caraffa y Pablo Rojas Paz, publica en el número quince (1926) uno de los versos que componen *Telarañas. Sonetos*⁴, el primer poemario de la joven Nydia Lamarque (1906-1982). Esta poeta fue también traductora de las obras de Baudelaire, Racine y Rimbaud, entre otros.

La aparición de *Telarañas* es festejada por Jorge Luis Borges en una nota crítica, también en *Proa* de diciembre de 1925. Aquí el escritor aprecia la “instintiva gracia espiritual” con que Lamarque logra la belleza de sus versos -rasgo que, según el autor, la distingue de las *borrosidades* y la *chillonería* de Alfonsina Storni- (Borges, 1925, p. 51). La belleza verídica y fácil, las piezas o elementos a los que recurre Lamarque son, ni más ni menos, los que “se avienen con la hermosura de las muchachas” (pp. 50- 51)⁵.

La muchacha que describe Borges en esta nota vive en el barrio “enjardinado y ocioso” (p. 50) de Belgrano, y los elementos que aparecen en sus poemas parecen reforzar esa idea: “Belgrano infundió el agua de sus fuentes y el cariño de sus canteros en los versos de Nydia” (p. 50).

Pero esta muchacha también ama la revolución social y su belleza austera, y dirá que “se escribe sobre lo que se puede, no sobre lo que se quiere” para establecer una diferencia entre la escritura poética y la idea y belleza de la revolución. Esta última, ubicada en el espacio de la pura inteligencia (La Literatura Argentina, 1930, p. 187)⁶.

En 1929, Lamarque pronuncia una conferencia en la Facultad de Ciencias Económicas (Universidad Nacional de Buenos Aires) para el décimo aniversario de la muerte de Rosa Luxemburgo: *La vida heroica de Rosa Luxemburgo* (29 de agosto de 1929). Este coloquio es publicado primero por la Revista *Nosotros*, en octubre del mismo año (Revista *Nosotros*, Año XXIII, Tomo LVI) y un año más tarde, por la revista de vanguardia peruana *Amauta*.

Allí, Nydia Lamarque realiza un análisis del perfil de la revolucionaria polaca, definiendo los rasgos de su personalidad: la compara con Prometeo, ya que como a éste, “nada pudo doblegarla” (Lamarque, 1930a, p. 10); la ubica por sobre el egoísmo individual, la reconoce identificada con el destino de un pueblo y poseedora de un equilibrio entre la sensibilidad y la mentalidad, entre la acción y contemplación. El trabajo, que se publica en tres partes, realiza un recorrido por la vida de Rosa, utilizando como material de referencia, las cartas que ésta envía desde la cárcel a Luise Kaustsk: desde su niñez a la edad adulta, su llegada a Berlín y la lucha ideológica; la fundación del partido

⁴ Publicada por Editorial La Facultad en 1925.

⁵ Borges distingue entre la manera de hacer poesía de las muchachas y “la obligación del verso pensativo y palabra austera de los varones”.

⁶ La revista La Literatura Argentina N° 19 (marzo de 1930), realiza una entrevista a Nydia Lamarque ante la inminente publicación de *Los cíclopes: una epopeya en la calle Sucre*.

Espartaco y el viaje a Rusia en 1905; su admiración por el proletariado ruso y el “sentimiento de clase” (Lamarque, 1930b, p. 84), la participación en el Congreso del Partido Socialista alemán de 1906. En la Conclusión publicada en *Amauta* N° 30, la escritora argentina describe los hechos políticos y sociales de Alemania y las acciones de Rosa Luxemburgo, “la conciencia viva del proletariado” (Lamarque, 1930c, p. 79), quien, desde la prisión, promueve manifestaciones y escribe documentos y cartas para movilizar a los obreros⁷. En el Congreso de fundación del partido Comunista Alemán:

Fue la última vez que Rosa subió a la tribuna; ya no era más que la sombra de sí misma, pero en sus ojos brillaba siempre el fuego magnífico de su alma. Y ante todos y contra todos, sostuvo, la necesidad de ir a la Constituyente (Lamarque, 1930c, p. 85).

Lamarque relata los enfrentamientos, los mitines y los asaltos a los grandes diarios que se dan en ese momento; también, la persecución a Rosa y a Karl Liebknecht y el fin de ambos. La escritora argentina muestra a través de estas páginas un profundo conocimiento, no sólo sobre la vida y las acciones políticas de Rosa Luxemburgo sino también, sobre los movimientos del proletariado admirado por ella.

Este interés por la revolución rusa y por el proletariado se materializa en los artículos que publicará en la revista *Contra*. En la entrevista para *La Literatura Argentina* antes mencionada, le preguntan sobre la necesidad de que exista en el medio local una publicación de ideas de izquierda, una revista que promulgue ideas revolucionarias, Nydia responde que sería digna de ser apoyada la fundación de una revista así -cree que *Claridad* es de suburbio intelectual y que no cumple con el ideario revolucionario- (Lamarque, 1930, p. 187). Podríamos decir que el proyecto de una publicación de la izquierda revolucionaria se ve concretado en *Contra. La revista de los francotiradores*.

En el primer número se publica el artículo de Lamarque, *Lenin frente a los héroes tradicionales*, en el que expone al líder de la revolución rusa como un nuevo tipo de héroe, el héroe proletario, el que sólo puede ser comprendido por un intérprete marxista (Lamarque, 1933a, p. 9). Su persona representa la “síntesis individual del proletariado revolucionario, y también, última reducción del hecho al hombre, de lo generador a lo generado, la síntesis individual de la Revolución Rusa” (p. 9). El héroe de un hecho insólito en la historia, de una novedad y una originalidad absolutas, puesto que la Revolución ha dado la dictadura de una clase -el proletariado- que lejos de explotar lo restante de la sociedad en su provecho, como todas las demás clases que han detentado el poder, trabaja para convertirse a sí misma en superflua, para llegar a la sociedad comunista, sin explotación y por lo tanto, sin clases (p. 9).

La poeta argentina evoca la memoria de Lenin porque lucha y espera que su ejemplo pueda ser sentido aquí, para formar “en la marcha uniforme de los ejércitos de hierro del proletariado” (p. 13).

El artículo que publica en el número dos de *Contra* (1933b) se titula *Los cantos de la URSS victoriosa* y allí realiza la transcripción y análisis de algunos cantos que le llegaron de Moscú. Estas

⁷ Un ejemplo de ello lo constituye su manifiesto al proletariado, escrito desde Breslau, frente a las noticias de la guerra y al tratado firmado por la Rusia revolucionaria sobre el fin de su participación en dicha guerra (Lamarque, 1930c, p. 81).

canciones de las masas hablan de la lucha que el proletariado ruso mantuvo con las clases enemigas y con el capitalismo exterior; de la común lucha que une a todo el proletariado, y también de las esperanzas y de su pronta victoria.

El análisis que presenta aquí está de acuerdo a la clasificación que proponen los compiladores: aquellos cantos que reflejan la época de la guerra civil, los que convocan a la construcción socialista y glorifican el trabajo ruso y, por último, las canciones que incitan a la vigilancia y defensa de los países soviéticos contra las amenazas intervencionistas. Para Lamarque, hasta la música que acompañan las canciones son un arte musical proletario.

En *Contra* número tres, como consecuencia de la presencia e intervención del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, en Buenos Aires, la revista presenta una encuesta⁸ para personas del campo cultural: “¿El arte debe estar al servicio del problema social?” (*Contra* N° 3, 1933c, p. 13). Lamarque sostiene allí que el arte refleja la realidad social y explica, oponiéndose a la idea romántica del genio, que el arte es producto y síntesis de factores sociales, de hechos sociales. Y mientras con mejor claridad interprete y refleje estos fenómenos, más alta será la jerarquía de la obra artística (p. 13).

Siguiendo la lógica de su planteo, establece que el arte burgués representa la decadencia:

Una obra de descomposición y corrupción inevitable, dadas las condiciones económico-sociales de los artistas en la sociedad capitalista; y ayuda en esa forma a la burguesía a sostener su dominación de clase (Lamarque, 1933c, p. 13).

Y comprendiendo que el sistema capitalista está agonizando, el arte burgués no es más que una sombra de lo que fue, y entonces, es el arte proletario que nace y se extiende mundialmente a través de las canciones revolucionarias que desde la URSS cantan su primavera (p. 13).

En el anteúltimo número de la revista se publica una carta de la redacción de *Les Nouvelles Soviétiques* a Nydia Lamarque. Allí le comentan que, con motivo del próximo festejo nacional para el día de la promulgación de la Constitución soviética, se proponen publicar las respuestas de personalidades eminentes de la ciencia, de la cultura y del arte sobre la pregunta: “¿Cuál es para hoy y para el porvenir la importancia de la cultura edificada en la URS en presencia del estado actual de la cultura general de los otros países del mundo?” (*Contra* N°4, 1933d, p. 2). En la misma le solicitan a la escritora argentina su participación.

Nydia es la muchacha que escribe a partir de sus lecturas y análisis sobre la historia del movimiento proletario en la URSS, sobre sus héroes y las producciones culturales del nuevo orden proletario: según la crítica revista católica *Criterio* (1933), es la única que sabe de comunismo en *Contra* (Saitta, 2005, p. 10).

Nydia también es activista y feminista: forma parte del Ateneo Femenino de Buenos Aires y, asociada al partido comunista, se desempeña como abogada asesora del Socorro Rojo Internacional, una organización con filiales nacionales que ayudaba a las familias de los presos comunistas (Laura Prado Acosta, 2020). Durante el gobierno de Justo es detenida por presidir el Comité Antigüerrero argentino (Prado Acosta, 2020, p. 31). Parece que está presente en su persona aquello que causó su

⁸ Otro recurso que había sido utilizado por la revista Martín Fierro.

admiración por la revolucionaria polaca, el equilibrio entre la sensibilidad y la mentalidad, entre la acción y la contemplación. La muchacha del barrio de Belgrano, de la cual habla Borges, parece desdibujarse a través de esta otra imagen de Lamarque, la de la muchacha roja.

Blanca Luz, la *musa* revolucionaria

*Tal vez dentro de un tiempo no muy lejano
yo esté en condiciones perfectas de tomar un
puesto al lado tuyo. ¿No crees que podría llegar
a ser una pequeña Rosa Luxemburgo?*

Blanca Luz Brum, DOCUMENTO HUMANO, p. 50

Rosa Luxemburgo, Sara Bernhardt, Isadora
Duncan y Aída La fuente, la Libertaria,
viven cubiertas de flores dentro de mi corazón.

Blanca Luz Brum, BLANCA LUZ CONTRA LA CORRIENTE, p. 42

Blanca Luz Brum (1906-1985) es una poeta y escritora uruguaya que, en los años que atañen a este breve trabajo, formó parte de una red de intelectuales y artistas vinculados a las ideas de vanguardia y la política de izquierda.

Desde 1924 la poeta se relaciona con escenarios de vanguardia de su país y posteriormente, de Perú y Argentina. En Uruguay, formó parte del Grupo Teseo (1923) junto a su marido, el poeta peruano, Juan Parra del Riego y otras personalidades destacadas como José Cúneo, Alberto Zum Felde, Enrique y Eduardo Dieste entre otros (Alberto Piñeyro, 2011). Llegada a Perú en 1926, se conecta con el grupo de intelectuales, estudiantes y obreros que se reunían en la casa de José Carlos Mariátegui a discutir temas políticos y culturales. Allí conoce a personalidades como José Sabogal, Magda Portal, Serafín Delmar (seudónimo de Reynaldo Bolaños Díaz), Julia Codesido, y César Miró Quesada (quien se convertirá en su segundo marido). La figura de Brum como poeta y activista crece en este país donde se convertirá en una de *las mujeres de Amauta*, allí y en otras revistas de la vanguardia peruana⁹ publica varios de sus poemas. En 1927 dirige los cuatro números de la revista *Guerrilla-Atalaya de la Revolución*.

Deportada de Perú en ese año, se instala con César Miró en Chile hasta 1928, año en el que llega a Buenos Aires, y establece contacto estrecho con los exiliados peruanos liderados por Manuel Seoane. Instalada en Argentina, colabora con *Amauta* y logra publicar un número de la revista *Guerrilla* (Alberto Piñeyro, 2011).

⁹ En *Poliedro* (1926) y en *Trampolín - Hangar - Rascacielos- Timonel* (1926), que cambió su nombre en cada número, dirigida por Magda Portal y Serafín Delmar. También en varios números del *Boletín Titikaka* (1926- 1930), se editaron poemas de Blanca Luz (Piñeyro, 2011, p 48).

De regreso a su país natal, entre diciembre de 1928 y junio de 1929, dirige la página cultural de los sábados en el diario *Justicia*, portavoz del partido comunista uruguayo. En la presentación de la sección, *El arte por la revolución*, define la intención de acercarse al pueblo para poder exhibir un arte en el sentido profundo y humano de la vida. Una actitud militante que será reforzada por su actuación personal en el acto antiimperialista realizado en rechazo a la visita del presidente de Estados Unidos, Herbert Hoover, en 1928.

En 1929, la relación con el muralista David Alfaro Siqueiros -en Montevideo para el congreso constituyente de la Confederación Sindical Latinoamericana- la lleva a trasladarse primero a Nueva York y luego, a México. La vida en este país es muy tumultuosa: participa en el círculo de intelectuales de la fotógrafa Tina Modotti, se produce una serie de conflictos con el Partido Comunista -que consideraba que Siqueiros había abandonado la prioridad de la militancia por su relación amorosa con Blanca Luz-: períodos de encarcelamiento y las penurias económicas, marcan esos años.

Brum escribe, durante esta época, las cartas íntimas que poco después conformarán el núcleo central de *Penitenciaría – Niño perdido* (nombre del camión que conducía a los visitantes a la prisión donde se encontraba Siqueiros, uno de sus libros más importantes).¹⁰

Tras esos momentos de privación de libertad, se instalan en Los Ángeles (1932) donde Siqueiros concreta varias exposiciones y realiza tres murales¹¹ (Piñeyro, 2011, p. 95), y Blanca Luz participa en un recital de poesía donde declama poemas de poetas uruguayos, de la chilena Gabriela Mistral y suyos.

El año 1933 encuentra a Brum y Siqueiros en ambas costas del Río de La Plata: primero, en Uruguay donde la pareja y otros intelectuales de izquierda, logran conformar la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (CTIU) y poco después, publican el órgano difusor de la confederación, la revista *Aportación* con la dirección de la poeta.

Al poco tiempo, Siqueiros llega a Buenos Aires invitado por la Asociación de Amigos del Arte de Buenos Aires para exponer sus obras y dictar una serie de conferencias¹². Blanca Luz viajará dos meses más tarde.

Es el año de *Contra* y del mural *Ejercicio plástico* de Siqueiros en la quinta Los Granados de Natalio Botana. Ambos hechos tienen relación con la poeta: se convierte en la imagen que se multiplica, desde distintos puntos de vista, en el mural y, además, decide romper sus relaciones con Siqueiros y quedarse en Buenos Aires.

La revista *Contra* en su número tres publica la reseña que el mexicano Gustavo Ortiz Hernán realiza sobre *Penitenciaría – Niño perdido* (México, 1931) a propósito de una nueva y próxima edición en Montevideo (Uruguay). Allí pueden leerse los términos que definen la producción de esta etapa poética de Blanca Luz: el documento humano, el mundo oprimido, el dolor del proletariado, la justicia social y la protesta (Ortiz Hernán, 1933c, p. 9).

¹⁰ La primera edición limitada apareció en México hacia 1931. Fue reeditado en Montevideo (1933) como *Un Documento Humano*.

¹¹ *Mitín Obrero* (en éste utiliza nuevos materiales y herramientas), *América Tropical oprimida y destrozada por los imperialismos* y *Retrato Actual de México*

¹² Debido a que las conferencias del artista, centradas en el arte social, militante y comprometido, y la crítica a las instituciones burguesas del arte, es cancelada su última aparición y clausurada la muestra (Saitta, 2005).

En *Contra* número cuatro, de agosto de ese año, Brum publica dos poemas: *Lo que queremos los paisanos del Uruguay* y también *24 de junio es la fecha*. En el primero, el tema central es la lucha de clases entre los paisanos y los gobernantes: hay un reclamo aquí por sanidad y alimento para el pueblo y la visión de la revolución como el único camino posible para lograrlo, para poder vivir: “Gobierno de ricos lo mismo da / Blanco y Colorados son lo mismo / ¿quiénes sino ellos, son nuestros patrones?” (Brum, 1933d, p. 3).

En la misma página, *24 de junio es la fecha*, es un poema sobre los jóvenes negros de Scottsboro¹³ que recibirán su sentencia ese día. El escrito de Brum es un llamado a manifestarse contra la acusación de estos nueve jóvenes afroamericanos y el dictamen de muerte por electrocución de los mismos. Para la autora, este juicio es un acto de linchamiento, de crimen del imperialismo. Esos jóvenes son mártires de la lucha de clases y de la lucha de razas (p. 3).

Acompañando los poemas se publican dos fotografías de la autora tomadas por Siqueiros.

En el número cinco de la revista se publica el poema titulado *El soldado habla*. Allí es la conciencia del soldado la que escribe sobre su pasado de vida precaria de campesino, su llegada al cuartel y el adormecimiento de su verdadera identidad: “han transformado mi verdadera mentalidad” (Brum, 1933e, p. 7), dirá:

Yo en el campo / era un paisano como cualquier otro / quería a mis hermanos de
clase y estaba / dispuesto a trabajar y luchar con ellos / pero aquí en el cuartel me
han cambiado / Yo ya no soy un campesino ni un obrero / SOY UN SOLDADO (Brum,
1933e, p. 7).

Pero despierta y se reconoce obrero, explotado por los ricos para que los defienda, para que ellos puedan seguir explotando y generando riquezas; despierto se siente parte de su clase, y sólo abrirá fuego contra el capitalismo.

La época de producción e ideología de Blanca Luz Brum que considera este trabajo es la de la militancia marxista, una etapa de arte y revolución, de lucha de clases, de planteos antiimperialistas y contra el capitalismo.

Aunque en parte *musa* de Siqueiros, cuando la fotografiaba o pintaba, y hasta del propio González Tuñón, que le dedica su poema *Escrito sobre una tienda de Montparnasse* (1930), Blanca Luz encontró la manera de ser escuchada, corriéndose del lugar de musa, objeto de las representaciones, para gestar proyectos editoriales y producir sus propias obras colaborando con el sentido de la revolución.

¹³ El poema se refiere a una historia ocurrida en 1931 en el tribunal de Scottsboro, Alabama. Allí, nueve afroamericanos, Olen Montgomery, Clarence Norris, Haywood Patterson, Ozie Powell, Willie Roberson, Charlie Weems, Eugene Williams, Andy Wright y Roy Wright, sentados frente a un tribunal, esperan sentencia. Fueron acusados de violar a dos chicas blancas, Ruby Bates y Victoria Price, en uno de los vagones de un tren de carga, entre Chattanooga y Memphis, Tennessee. La sentencia a muerte es desestimada por una apelación, en la cual colaboró el Partido Comunista norteamericano. A pesar de varias instancias judiciales, con pruebas a favor de los acusados, no pudieron revertir la sentencia de culpabilidad. Aunque ninguno murió en la silla eléctrica, todos tuvieron un final trágico.

Anita Brenner, la de la palabra *culta*

La cruzada que emprende la revista *Contra* sobre el caso Siqueiros se comprueba claramente al leer el número tres. Allí, la figura y obra del muralista serán los temas centrales. La reproducción de parte de la conferencia que el pintor brindara en el John Reed Club de Los Ángeles, bajo el título de *Plástica dialéctico subversiva* (1932), es leída por los francotiradores como el manifiesto del arte comprometido con el momento social (Dolinko, 2002, pp. 108-109).

No sólo reproduce este fragmento -a partir del cual, el propio Raúl González Tuñón tomará posición- sino que también recurre a la palabra entendida de aquella que en México había formado parte del comité organizador¹⁴ de la muestra de la obra producida en la penitenciaría de Lecumberri y en Taxco, en el Casino Español a principios de 1932: la antropóloga, historiadora, periodista y escritora Anita Brenner (Piñeyro, 2011, pp. 91-92).

Brenner (1905- 1974) es una intelectual judía, nacida en México y educada en Estados Unidos, escribió sobre el arte, la cultura y la historia de México. Al volver a México después de la revolución, acuñó el término de *Renacimiento Mejicano* para referirse al florecimiento cultural posrevolucionario. Este movimiento tuvo un predominio de las artes visuales donde los artistas hacían corresponder la formación de una estética revolucionaria y nacionalista con el proyecto de dotar a la nación de nuevos símbolos y asociaciones imaginarias colectivas. De ahí que, en el afán pedagógico de trasladar la historia de México y el espíritu de los cambios de la Revolución, al pueblo iletrado fuera el núcleo fundamental del Renacimiento.

Anita Brenner había conocido a Siqueiros en 1926 y sus observaciones recayeron en la fuerza y genialidad del pintor, pero además, en la importancia que tenía para él la lucha social. Para la autora, en México el arte está íntimamente ligado al destino del pueblo y en este sentido es que destaca la creación y actuación del Sindicato de Pintores y Escultores que pretendían la construcción de un arte autóctono y la reintegración de ese arte a su función social (Fabiane T. Muzardo, 2020, p. 688).

En la inauguración mencionada, Brenner dirá que México y todo el mundo reconocen en Siqueiros uno de los más grandes pintores, sabiendo que esa grandeza de su arte surge de su espíritu rebelde (Piñeyro, 2011, pp. 91-92).

Ya la autora había observado que Siqueiros había encontrado la utilidad y la finalidad del arte: la función de propagar ideas. El pintor entendió que una pintura era buena si expresaba una idea, y como él tenía ideas que expresar, puso su habilidad al servicio de los constructores del orden nuevo (Brenner, 1926, p. 23).

En el pequeño extracto que publica *Contra*, Anita Brenner ubica a Siqueiros en el lugar de fundador, y uno de los mayores representantes, del Renacimiento mejicano y reconoce al mismo tiempo, que su arte monumental, depurado y heroico, no tiene patria porque conmueve a todo ser sensible (Brenner, 1933c, p. 10).

¹⁴ El comité organizador de la muestra lo integraron, además de Anita Brenner, Salvador Novo, Roberto Montenegro, Sergei Eisentein, Hart Crane y William Spratling (Piñeyro, pp. 91-92).

La referencia a Brenner, al mismo tiempo que a Eugene Jolás, a Seymour Stern y Serguéi Eisenstein, es la manera en que *Contra* da lugar a la voz autorizada para la defensa del pintor mexicano.

Amparo a la moda

Amparo Mom¹⁵ Pelliza (1896- 1940) se encuentra vinculada a los circuitos intelectuales alrededor de la órbita del diario *Crítica* siendo la responsable de la sección de Moda del vespertino a comienzos de los años 30 (Mariela Reyes, 2012). Y de moda escribirá en *Contra*, pero no sólo de eso.

En el número uno de la publicación, Mom escribe sobre *Greta Garbo y la moda*. “La Garbo” es para la autora “símbolo perfecto de lo femenino” (Mom, 1933a, p. 5): no por sus trajes, no por sus modelos, no por sus posturas, sino podría decirse que por su personalidad, “ha inspirado con la poderosa sugestión y de su expresión a los más selectos y modernos dibujantes dedicados a la moda” (p. 5).

En el número dos, en el artículo *La Moda Burguesa*, realiza una crítica a uno de los estereotipos con que el patriarcado caracteriza la mujer interesada en la moda:

Sólo ligeros y dudosos cronistas han puesto su atención en ella [la moda] y después, y esta es la terrible injusticia, la moda ha sido siempre simbolizada por una mujer, una mujer casquivana, sin seriedad y seguramente de estrecha inteligencia (Mom, 1933b, p. 5).

Al mismo tiempo, pone en evidencia la sujeción de los hombres a la moda: la dureza de sus trajes, la rigidez de las rayas de sus pantalones, sus *grotescas* hombreras y sus ilógicos chalecos (Mom, 1933b). Y como exclusivas creaciones de la moda masculina, el dandy y el elegante. Con estas reflexiones se permite igualar los sexos respecto al interés en la moda de la indumentaria. Mom demuestra un conocimiento actualizado sobre la moda masculina: menciona los grandes sastres de Londres, protestas sobre usos de cuellos en París y el Manifiesto del sombrero de Marinetti -quien por esos años propone defender un sector de la industria italiana y combatir la costumbre de salir con la cabeza descubierta, lanzando una campaña para la renovación del sombrero-.

La lucha de clases se deja traslucir en el planteo de que la moda en el vestir caracteriza la época y le permite observar a la autora que la nueva Rusia parece seguir aún la moda burguesa del traje. Sin embargo, dirá, la vida obrera ha visto surgir un nuevo tipo de vestimenta, inventada “para el trabajo y el riesgo” (p. 5): el *overall* (sic).

El artículo que publica el número tres de la revista, *La Mujer y el feminismo*, refiere al patriarcado de la siguiente manera:

¹⁵ Amparo Mom fue recientemente estudiada en su relación con el II Congreso Internacional de escritores para la Defensa de la Cultura que tuvo lugar entre el 4 y el 17 de julio de 1937, durante la guerra civil española, en tres ciudades de la España republicana (Valencia, Madrid y Barcelona) y en París, con el apoyo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. El trabajo de Matías Barchino, *Amparo Mom, de pronto en España*, si bien centra su atención en la acción de Mom durante su estadía en España, retoma su participación en *Contra*. Ver Matías Barchino Pérez. Amparo Mom, *de pronto en España*. En Manuel Aznar Soler (ed.), *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Ochenta años después*, Valencia, Generalitat Valenciana (2021): 339-369.

El amo del mundo es el hombre. El hombre no solo considerado como palabra símbolo de la entidad humana, sino, él, su poder, él, el hombre, con todos los derechos dados, seguramente por la naturaleza, para que él mande, para que él sea la fuerza, para que él triunfe (Mom, 1933c, p. 7).

Allí denuncia el desamparo y la injusticia en que ha vivido siempre la mujer y proclama el momento de la expansión, donde se ubica a la par del hombre, de igual a igual para luchar por la vida. Para la autora, la mujer no debe suplantar al hombre, ni debe masculinizarse, sino que debe “aportar su inmenso caudal de belleza y ternura, exaltando su feminidad, no en remilgos y estupideces, sino con un sentido profundo de su sexo” (p. 7). En esta línea, establece que el feminismo es la negación de la feminidad y una reacción contra el hombre, con características de odio y lucha contra éste. Esta posición la ubica en el lugar de la crítica a la acción de las sufragistas inglesas que se impusieron con piedras y caos (p. 7) -refiere a este comportamiento como “expresión de histerismo despojado de sexo” (p. 7)-; en cambio, menciona otras mujeres, como Rosa Luxemburgo, Alejandra Kolontay (sic) y Clara Zetkin, que desde la izquierda internacional proponen que la manera de llegar a la emancipación es el sindicato. Es decir, sumando la colaboración de cada mujer que trabaja y lucha por la vida, se obtendrán los mismos derechos que el hombre. En nuestro país, dice “recién empieza a despertar la mujer y a comprender que puede ser algo” (p. 7). Reconoce que hay aquí mujeres célibes, categoría definida por Kollontay (sic), obreras, técnicas, que constituyen la “verdadera vanguardia de las mujeres” (p. 7), mujeres de nuevo cuño psicológico, con nuevas necesidades, con emociones nuevas: un nuevo tipo de heroína

que trae sus propias exigencias en relación con la vida, que afirma su personalidad, que protesta contra la múltiple esclavitud de la mujer bajo el Estado, la familia, la sociedad, una clase de mujer que lucha por sus derechos y que representa a su propio sexo (Alejandra Kollontai, 1918, p. 237).

y que con su aporte y el del hombre, pueden llegar a la armonía, formando la entidad única: el individuo humano -la necesidad de terminar con el antagonismo entre hombres y mujeres, pensando en la complementación de ambos sexos es un punto de coincidencia con el feminismo liberal-.

En el anteúltimo número de *Contra* -recordemos que sólo fueron cinco-, Mom cambia el género escritural y publica una poesía titulada *El hijo increado*. Relata aquí sobre el dolor de no ser madre, pero sin dejar de lado su compromiso con la lucha ideológica: aunque no tiene un hijo tiene juguetes entre sus manos, soldados, generales y cañones, y también imágenes de santos extraídas de diarios y revistas. Esos santos son los hombres que luchan por un mundo mejor. Y además tiene muchos cuentos nuevos (Mom, 1933d). No tiene un hijo, pero sí una conciencia que está “en la hora del mundo. / Hay que apurarse para que todo reviente, / y luego para que todo quede en paz” (p. 5).

Como puede leerse, los artículos de Amparo presentan una idea esencialista de la mujer, que considera que la feminidad es proporcionada por la posesión de una serie de cualidades, que tenían una definición social enlazada con las funciones biológicas: una mujer femenina, era encantadora, fina,

delicada, etc. (Asunción Lavrin, 2005). El feminismo no busca masculinizar a la mujer, sólo quiere ser compañera del hombre o madre competente¹⁶ (Lavrin, 2005, p. 54).

María Carmen, artista proletaria

María Carmen Portela (1896 - 1984) es una grabadora y escultora argentina -en 1944 se radica definitivamente en Uruguay- que estuvo vinculada al partido comunista argentino (PCA).

Poco se sabe de María Carmen antes del año 1929¹⁷, momento en el que comienza su formación autodidacta en escultura: Agustín Riganelli la orientó en un primer momento. Concorre después a la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” para aprender la técnica del grabado con Alfredo Guido (Alberti, 1956, p. 27). A partir del año 1930 se encuentran registros sobre su participación en diferentes salones: el primero será el XX Salón Anual de Pintura, Escultura, Arquitectura (1930) donde expuso, entre otras obras, el retrato de Amparo Mom, y donde recibe un premio “Estímulo”.

Por estos años, María Carmen se encuentra en una relación con Rodolfo Aráoz Alfaro¹⁸ y se vincula a personalidades de la intelectualidad progresista de la izquierda: a Amparo Mom y Raúl González Tuñón, a David Alfaro Siqueiros y Cayetano Córdova Iturburu, entre otros/as.

Esta década es muy productiva para la artista. No sólo se presenta a distintos salones (nacionales, municipales, del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, en Rosario, Córdoba, Mendoza, Catamarca, etc.) sino que su obra comienza a difundirse en distintas revistas y espacios de la izquierda. Inicia su ciclo de colaboraciones en la revista *Contra. La revista de los franco tiradores* (1933), luego siguen *Izquierda, Crítica y acción socialista* (1934-35), *Flecha. Por la paz y la libertad de América* (1935-36), *Unidad por la defensa de la cultura* (órgano de la Agrupación de Intelectuales, artistas, periodistas y escritores – AIAPE) (1936-38) y *Nueva Gaceta* (1941- 43).

Si bien el alcance del presente artículo se acota a las colaboraciones en *Contra*, es importante revisar las puntas secas que realiza la artista para las demás revistas ya que permiten delinear un compromiso político *in crescendo*.

Es en el tercer número de *Contra*, donde María Carmen publica una serie de grabados a punta seca. Una de estos, *María Schizka durmiendo* (Portela, 1933c, p. 7), acompaña el ya analizado artículo de Amparo Mom, *La Mujer y el feminismo*. En la página nueve aparecen dos poses diferentes de la misma *María Schizka* -con este nombre fue expuesta originalmente *Adolescente* (Gluzman, 2021)-, estas dos son acompañadas por una pequeña nota crítica de Raúl González Tuñón: “En toda la obra conocida de esta mujer artista, se siente la presencia magnífica y deslumbrante de un alma superior”

¹⁶ Cuando Ernestina López habló ante el Primer Congreso Femenino Internacional, en 1910, vio en los nuevos intereses de las mujeres el triunfo “de su condición de madres”. Por medio del feminismo, la mujer evolucionaría hacia una maternidad que no se detendría en la crianza de sus propios hijos, sino que abarcaría toda la humanidad. (Lavrin, 2005, p. 54).

¹⁷ María Carmen Portela nace en el seno de una familia conservadora. Muy joven, en 1912, contrae matrimonio con Gustavo Caraballo con quien tendrá tres hijos. Su vida cambia en la década de 1930, cuando comienza una relación con Rodolfo Aráoz Alfaro y comienza con la práctica artística. Gluzman, (2018)

¹⁸ Rodolfo Aráoz Alfaro es un abogado ligado a ideas reformistas y revolucionarias, afiliado al Partido Socialista del cual pronto llega a liderar el ala izquierda. Sus ideas procomunistas lo acercan al PC, partido al cual ingresa en el año 1942. En Tarcus, Horacio (2019), Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas. Disponible en <http://diccionario.cedinci.org>

y establece como características de sus diferentes obras, la pureza y la tranquila fuerza (González Tuñón, 1933c, p. 9).

Al año siguiente, la revista *Izquierda, Crítica y acción socialista* (1934- 35), en su número dos (noviembre de 1934) publica dos dibujos, acompañando un artículo del abogado socialista mendocino, Benito Marianetti, sobre la revolución socialista: *El camino de octubre*. El primero de estos dibujos (Portela, 1934, p. 13), a diferencia de las puntas secas presentes en *Contra*, presenta en primer plano, una persona (hombre/mujer) delante de una bandera de los primeros años de la unión soviética; luego, la imagen de un soldado de ojos rasgados (Portela, 1934, p. 19), también en primer plano, superpuesto al cañón de un arma.

A través de las páginas de *Izquierda*, sabemos sobre el Primer Salón de AIAPE¹⁹ en el Salón Municipal de Bellas Artes (Octubre – Noviembre de 1935) en el que participaron María Carmen de Aráoz Alfaro, junto a Pompeyo Audivert, Batlle Planas, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Facio Hébecquer, Lino Enéas Spilimbergo, entre otros.²⁰ Para Rodolfo Aráoz Alfaro, esta exposición de artistas es la primera que se realiza en el país como expresión del arte de clase, un arte que está determinado por el nuevo orden que busca establecer la clase obrera, y que reconoce en el realismo socialista como la expresión de la misma (Aráoz Alfaro, 1935, p. 37). El autor observa, además de esta tendencia, las técnicas utilizadas: la pintura mural y el grabado, “formas técnicas que más se prestan a la agitación revolucionaria” (p. 37). En esta nota sobre el Salón, sólo rescata la actuación de Antonio Berni y de Castagnino, dentro de la realización mural y del grabador alemán Clement Moreau, las fotografías de Liborio Justo y de dibujantes colaboradores de la revista, Chelo, Rebuffo, Lasansky y Spilimbergo. También merecen su reconocimiento los grabados póstumos de Facio Hébecquer. Aunque María Carmen participa, no aparece mencionada en la crítica.

Sin embargo, en el artículo que el crítico Cayetano Córdova Iturburu le dedica al Salón en la revista *Unidad* (enero de 1936) la menciona como artista participante. Córdova observa que los artistas que participaron de esta muestra entendieron lo que debe ser el arte: “una expresión de sentimientos y anhelos colectivos” (p. 13). Sugiere que ya están estos artistas en el camino del arte revolucionario, un arte de nuevo contenido y de una expresión que ese contenido impone.

En abril de 1936 María Carmen colabora en un número de la revista cordobesa dirigida por Deodoro Roca, *Flecha. Por la paz y la libertad de América*. Allí, su obra *Figuras*, si bien ocupa un lugar preponderante en la página, no tiene relación con el contenido escrito en la misma. Son tres figuras que forman un triángulo en su disposición: una mujer de pie en el centro y a cada lado, dos mujeres sentadas. Las tres llevan una manta cubriendo sus cabezas. Todas miran al espectador.

¹⁹ La AIAPE es la Agrupación de Intelectuales, Artistas Periodistas y Escritores por la defensa de la cultura (1935- 1943) frente al avance fascista. Se fundó el 28 de julio de 1935 para protestar contra el procesamiento de Raúl González Tuñón. Los integrantes de la misma entienden al fascismo como la dictadura de una clase que pretende aplastar a las masas de trabajadores para explotarlas en su beneficio, y también lo consideran enemigo de la inteligencia. Por lo tanto, enemigo del pensamiento, la ciencia, el arte y la literatura. Ver Declaración de principios en Revista *Unidad*, por la defensa de la cultura (1936- 1938), órgano difusor de la agrupación. *Unidad* N°1 (1936).

²⁰ La nómina completa de expositores es la siguiente: Audivert, P.; Aráoz Alfaro, M. C. de.; Batlle Planas; Barragán; Berlingieri; Blanco, F.; Berni, A.; Castro, R.; Chelo, E.; Cairoli, A.; Castagnino, J. C.; Moreau, C.; Dourge, L.; Di Bitetti; Facio Hébecquer; Ferrari, O.; Homme; Tiborio, O.; Martínez Rivera; Lipietz, A.; Lugo, C.; López Claro, C.; Lasansky, M.; Maldonado, C.; March, H.; Micelli, A.; Marre, R.; Oliveto, J.; Portal, C.; Piccoli, R.; Pennissi, M.; Pasaron, C.; Pierri; Pastor, S.; Planas Casas, J.; Rey, T.; Spilimbergo, L. E.; Sadermann, A.; Urruchúa, D.; Vigo, A.. (Córdova Iturburu, 1936, p. 13).

La voz de María Carmen aparecerá unos años más tarde, en la revista *Nueva Gaceta*²¹. Allí responde la encuesta sobre “Los intelectuales y el momento actual”, referida a la manera en que los intelectuales argentinos por la cultura y la libertad, pueden solidarizarse y contribuir con los pueblos contra la agresión totalitaria y el nazismo (*Nueva Gaceta*, 1941, p. 4). En rechazo de los artistas que predicán el “aislamiento en el arte” (p. 4), a los que considera emisarios de Hitler, María Carmen sostiene que los artistas, al igual que los pueblos europeos sojuzgados por Hitler, también se juegan la tranquilidad y la libertad, por lo que es necesario participar activamente en la guerra:

Tenemos por tanto, como artistas y como argentinos de larga tradición democrática, el derecho de reclamar de todos nuestros colegas de gremio de la actividad y el esfuerzo solidario que exige la civilización para salvarse en esta hora de prueba (de Aráoz Alfaro, M. C., 1941, p. 4).

María Carmen se convierte en la artista de la red de la izquierda progresista de los años treinta y primeros cuarenta, acompañando sus diferentes publicaciones: en la encuesta de *Nueva Gaceta* establece explícitamente la necesidad del compromiso político de los intelectuales y artistas. Puede observarse que sus obras no adhieren al realismo socialista, salvo, podría decirse, las dos imágenes que aparecen en la revista *Izquierda*. Esto permite pensar su obra en la difícil relación entre la libertad, atributo convocante para el arte y para el artista y la estética oficial del ortodoxo partido comunista (Adrián Celentano, 2006).

Emma, la provinciana libertada

*Vuelvo del campo, al campo,
pienso en el campo, ando por el campo.*

Emma Barrandeguy, VISIÓN DE CAMPO ARGENTINO, 2002, p. 97.

La poesía de Emma Barradéguy (1914- 2006) aparece en el último número de *Contra*, se titula *Visión de campo argentino*, y es un poema dedicado a redimir al proletariado campesino:

Yo escribía sobre los campesinos, sobre la tierra que tenía que ser para los campesinos, toda una cosa que es el símbolo de una época, ¿no? Y a mí se me atacó mucho acá, los parientes dejaron de saludarme, y esas cosas, porque los poemas eran supercomunistas (Martín Prieto, 2022, párr. 6).

Nacida en Gualeguay en el seno de una familia de clase media liberal y católica, la poeta sentencia: “Injusticia y falsedad, son para mí, vida provinciana y clase media” (Barrandéguy, 2002, p. 27). Su

²¹ *Nueva Gaceta* es el órgano de difusión de la AIAPE durante los años 1941-1943

relación con el ideario de izquierda comienza en su Entre Ríos natal, donde forma parte de un grupo nacido en la biblioteca del pueblo y en círculos de amistad y política como Amigos de la revolución soviética, fundada por Juan Laurentino Ortiz. Estos ámbitos y sus idearios permiten la vinculación de Barrandeguy con poetas sociales de Buenos Aires, como Raúl González Tuñón, Álvaro Yunque y César Tiempo, quienes fueron invitados a dar conferencias y presentaciones (Agustín Alzari, 2010).

Alrededor de la Agrupación Claridad, que se hizo efectiva en Guallequay en 1932, se encontraban, además de Emma, el poeta Juan L. Ortiz y el librero Ernesto Hartkopf. También participaba el escritor Ernesto Beracochea y acompañaba Carlos Mastronardi, que, aunque no adhería a la ideología política del grupo -“la inclinación hacia una izquierda imprecisa pero que auguraba cambios importantes durante el siglo” (Barrandeguy, 1997, p. 42)-, siempre ayudaba a sus amigos “comprometidos” (Alzari, 2010, p. 3).

Por supuesto que la Unión Soviética estaba en sus comienzos y soñábamos con un lugar sin fuerzas militares, sin matrimonio obligatorio para permanecer en el régimen legal y con adelantos educativos y una mejor distribución de la riqueza, cosas todas que no dejaron de ser sueños (Barrandeguy, 1997, p. 42).

Según cuenta Barrandeguy, se reunían en su casa –su condición de mujer la inhabilitaba para asistir a reuniones nocturnas en Claridad- para leer *El Capital* de Marx. El mismo nombre de la agrupación nos permite establecer la relación con la otra Claridad, la de Antonio Zamora y con el grupo francés:

adherimos al grupo de Boedo que, por ese entonces editaba la revista «Claridad», de tendencia socialista o izquierdista. Se hace notar, por los nombres de nuestra agrupación y de la revista, que nos inspirábamos en el grupo «Clarté», dirigido en Francia por Henri Barbusse, militante del PC. (Barrandeguy, 1997, p. 42).

El poema publicado en *Contra* pone en relieve el sentir de la joven de 19 años que vive en un pueblo de casas y almas chatas, que siente la necesidad de salir del *rebaño* (Barrandéguy, 2002): “antes envejecí en las iglesias, / y me parecía gloriosa la asfixiante condición provinciana” (Barrandeguy, 1933e, p. 11). Ella *anda por el campo* y ve y sabe de la miserable vida de los campesinos, de los que hacen carbón en los montes, de los gauchos y los “lingheras”. Opone esta existencia a la de los capitalistas que se quedan con la tierra valorizada por el trabajo de los esclavos. Ella sabe de la preocupación por las causas que pueden afectar la cosecha y de lo que se pierde en el pago del arrendamiento; sabe de la vida precaria de los trabajadores y de cómo se aprovechan los gringos de ellos. Ha visto a los políticos ofrecer dádivas a cambio del voto; las pobres escuelas de campo y sus maestros. Sabe de algunos explotados que son respetuosos con los “señores” y de otros que han aprendido a matar burgueses para vivir. Ella, que ya no cree “en la diana cuartelera / ni en las campanas parroquiales” (p. 11), trae la voz del campo y grita que los hermanos esclavos están ansiosos por despertar, para estrechar las manos y para unirse y destruir a los amos (p. 11).

A los 23 años, la poeta logra salir del “hermoso y consolador rebaño” (Barrandéguy, 2002, p. 59) y se instala en Buenos Aires, donde junto al filósofo Mario Bunge integra el proyecto de la Universidad

Obrera Argentina -que funciona entre 1938 y 1943- y donde también trabaja en el diario *Crítica*, siendo durante veintidós años la secretaria de Salvadora Medina Onrubia de Botana. Buenos Aires representa para Emma la libertad en todos sus sentidos, ideológico, sexual, político, la posibilidad de elegir un modo de vivir y de reafirmar su propia identidad (Franzot, 2017).

Consideraciones finales

*Las mujeres solteras son esas chicas de espíritu fresco,
con la mente llena de sueños y proyectos audaces,
que llaman a las puertas de los templos de la ciencia y del arte (...)*
Alejandra Kollantai, LA MUJER NUEVA, 1918.

Si durante la década del veinte las publicaciones de vanguardia formaban redes de vínculos entre la intelectualidad del continente y Europa, la revista *Contra*, en los treinta y con sólo cinco números, reactualiza esa práctica. Las escritoras y artistas que se consideran aquí, desde su intervención en dicha revista, no fueron la excepción: sus obras y nombres circularon por diversas publicaciones de Argentina y otros lugares de Latinoamérica y, en algunos casos, también en Europa.

La acción de estas mujeres que conformaron parte de esta red de la izquierda *comunista* constituye una selección *otra* de las voces de los sujetos de la lucha política y estética, que escriben y producen para “crear una conciencia colectiva revolucionaria” (González Tuñón, 1933, p. 6): a través de diferentes géneros escriturales y desde las imágenes, se promueve un hacer intelectual y artístico comprometido con la revolución. Proponiendo un arte que sea humano y popular, en palabras de Blanca Luz Brum, que rompa con el régimen burgués. Como Brenner destaca de Siqueiros, un arte ligado al destino del pueblo, que sea el reflejo de la realidad social. Todas ellas enarbolan el modelo soviético, ejemplo de la lucha proletaria, que ofrece el nuevo tipo de héroe, el proletario y que también logra una producción cultural reflejo de la lucha proletaria. Y podríamos decir más: un modelo que también ofrece un nuevo tipo de mujer, *célibe* o soltera. Mujeres que se consideraban a sí mismas como intelectuales comprometidas con su tiempo, que se pensaban y sentían como iguales a sus compañeros.

Asociadas por la idea de un arte revolucionario, también lo están por una posición dentro del feminismo. Amparo Mom y María Carmen, nacidas a fines del siglo XIX, rompen con los condicionamientos sociales y se permiten pensar, escribir y producir obras comprometidas con el momento histórico y social que les tocó vivir, de acuerdo a una idea de mujer que se piensa obrera, profesional y libre. Acompañan a sus compañeros de vida para construir juntos, de igual a igual, un mundo más equitativo. De las más jóvenes, la uruguaya Blanca Luz Brum y Emma Barrandeguy, también se ven con la necesidad de romper los mandatos para atender a sus necesidades e intereses profesionales y políticos, y vivir libremente la sexualidad. Nydia Lamarque y la mexicana Anita Brenner, se convierten en las voces autorizadas: una de la historia de la revolución rusa y sus protagonistas y la otra, del renacimiento mexicano.

Estas son las mujeres que exponen su voz en la revista *Contra* en 1933: mujeres que registran archivos, que leen, traducen y escriben, que dibujan o esculpen, que preparan un discurso político, que enseñan y que luchan -de igual a igual con sus compañeros de vida, de militancia y de estudio- por la revolución.

Referencias

- Alberti, R. (1956). *María Carmen Portela*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Alzari, A. (2010). Ese otro Ortiz: Juan L. en revista Claridad. *Orbis Tertius*, 15 (16). *Memoria Académica*. Recuperado de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4235/pr.4235.pdf
- Aráoz Alfaro, R. (1935). Arte y realidad social: Primer Salón de A.I.A.P.E. *Izquierda. Crítica y acción socialista*. 2 (9), Buenos Aires: s/d.
- Aráoz Alfaro, M. C. de (1941). Reflexión sobre Los intelectuales y el momento actual. *Nueva Gaceta*, 1 (10), p. 4. Buenos Aires: s/d.
- Artículo de revista sin autor (1933b). Han dicho de Contra: El Mundo. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, 1 (2), p. 7.
- Barchino Pérez, M. (2021). Amparo Mom, de pronto en España. En Manuel Aznar Soler (ed.), *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Ochenta años después*, Valencia: Generalitat Valenciana
- Barrandeguy, E. (septiembre, 1933e). Visión de campo argentino. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, 1 (5), p. 11.
- Barrandeguy, E. (1997). Testimonios entrerrianos. *Xul, Signo viejo y nuevo. Revista de literatura* (12), p. 42.
- Barrandeguy, E. (2002). *Habitaciones*. Buenos Aires: Catálogos.
- Borges, J. L. (1925). Nydia Lamarque – Telarañas. En Francisco Luis Bernárdez, Jorge Luis Borges y Brandán Caraffa (Dirs). *Proa*, segunda época, 2 (14), (pp. 50-51). Buenos Aires: s/d.
- Brenner, A. (noviembre, 1926). David Alfaro Siqueiros: un verdadero rebelde en arte. *Revista Forma* 1 (2) pp. 22- 25, México.
- _____ (julio, 1933c). Siqueiros (fragmentos de algunas opiniones). *Contra. La revista de los franco-tiradores*, 1 (3), p. 10.
- Brum, B. L. (1933). *Un documento humano. Penitenciaría - Niño perdido*. Montevideo: Impresora uruguaya, S.A.
- Brum, B. L. (agosto, 1933d). Lo que queremos los paisanos del Uruguay / 24 de junio es la fecha. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, 1 (4), p. 3.
- Brum, B. L. (septiembre, 1933e). El soldado habla. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, 1 (5), p. 7.
- Celentano, A. (2006). Ideas e intelectuales en la formación de una red sudamericana antifascista. *Literatura y lingüística*, (17), (pp. 195-218). Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112006000100013>

- Córdova Iturburu, C. (enero, 1936). Hacia una plástica revolucionaria. *Unidad por la Defensa de la Cultura*, 1 (1) p. 13. Buenos Aires: s/d.
- Dolinko, S. (2002). Contra, las artes plásticas y el 'caso Siqueiros' como frente de conflicto. En María Inés Saavedra y Patricia Artundo (Dir). *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)* (pp. 103- 121). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Fernández Cordero, L. (2021). *Feminismos para la revolución*. Comp. Laura Fernández Cordero. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Franzott, E. (2017). Emma Barrandéguy. Vivir y escribir en Buenos Aires. *Eterna Cadencia*. Recuperado en <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/vivir-y-escribir-en-buenos-aires.html>
- González Tuñón, R. (1933a) Algunas opiniones que explican algunas actitudes. *Contra La revista de los franco-tiradores*. 1 (1), (p. 6).
- González Tuñón, R. (1933c) María Carmen. *Contra La revista de los franco-tiradores*. 1 (3), (p. 9).
- González Tuñón, R. (1933d). Las brigadas de choque. *Contra La revista de los franco-tiradores*. 1 (4), (pp. 8- 9).
- Gluzman, Georgina (13 de octubre, 2018). Una artista de múltiples rupturas. *Revista Ñ*. Recuperado en <https://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20181013/282248076523494>
- Gluzman, Georgina G.; Andrés Duprat... [et al.] (2021). *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina 1890-1950.- 1a ed.-* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Patrimonio Cultural, 2021. ISBN 978-950-9864-22-1. Recuperado de https://media.bellasartes.gob.ar/h/Publicaciones/Portela_GG.pdf
- Kollontai, A. (1918). "La mujer nueva". En Ana de Miguel Álvarez (enero- junio 2000). Alejandra Kollontai: la mujer nueva. *Arenal: Revista de historia de las mujeres*. 7 (1) pp. 233-252.
- Lamarque, N. (1930). La literatura se ríe de los pretendidos deberes que quieren imponerle: se escribe sobre lo que se puede, no sobre lo que se quiere (entrevista). *La Literatura Argentina, Revista bibliográfica*, 2 (19), (p. 187). Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
- Lamarque, N. (1930a). La vida heroica de Rosa Luxemburgo. *Revista Amauta*, (28), (pp. 9- 15), Lima: Editorial Minerva
- Lamarque, N. (1930b). La vida heroica de Rosa Luxemburgo. *Revista Amauta*, (29), (pp. 76- 85), Lima: Editorial Minerva
- Lamarque, N. (1930c). La vida heroica de Rosa Luxemburgo. *Revista Amauta*, (30), (pp. 78- 87), Lima: Editorial Minerva
- Lamarque, N. (abril, 1933a). Lenin frente a los héroes tradicionales. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, 1 (1), pp. 9, 13-14.
- Lamarque, N. (mayo, 1933b). Los cantos de la URSS victoriosa. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, 1 (2), pp. 10-11.
- Lamarque, N. (julio, 1933c). Respuesta a la pregunta: ¿El arte debe estar al servicio del problema social? *Contra. La revista de los franco-tiradores*, 1 (3), p. 13.

- Lavrin, A. (2005). *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay. 1890- 1940*. Santiago, Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Mom, A. (abril, 1933a). Greta Garbo y la moda. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, 1 (1), p. 5.
- Mom, A. (mayo, 1933b). La moda burguesa. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, 1 (2), p. 5.
- Mom, A. (julio, 1933c). La mujer y el feminismo. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, 1 (3), p. 7.
- Mom, A. (agosto, 1933d). El hijo increado. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, 1 (4), p. 5.
- Muzardo, Fabiane T. (2019). “Ídolos tras los altares”: a (re)construção da arte mexicana no período pós-revolucionário. En MANA 25(3): pp. 667-700. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442019v25n3p667>
- Ortiz Hernán, G. (julio, 1933). El libro de Blanca Luz. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, 1 (3), p. 9.
- Piñeyro, A. (2011). *Blanca Luz Brum, una vida sin fronteras*. Maldonado, Uruguay: Botella al Mar.
- Prado Acosta, L. (julio – diciembre, 2020). Intelectuales comunistas ante la prisión política en el Cono Sur, en la década de 1930. *Revista Divergencia* 9 (15), p. 26- 46.
- Prieto, M. (2022). Una camisa desorbitada. *Panamá. No todo es política*. Recuperado de <https://panamarevista.com/una-camisa-desorbitada/>
- Reyes, M. (2012). La crítica al sufragismo inglés desde la óptica de una intelectual argentina. Análisis del pensamiento de Amparo Mom en la *Revista Contra: la revista de los francotiradores* (1933). En *XI Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres- VI Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan.
- Sáfta, S (2005). Polémicas ideológicas, debates literarios. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Estudio Preliminar. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Tarcus, Horacio (2019). *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. Disponible en <http://diccionario.cedinci.org>

CAPÍTULO 6

Raquel Forner: Un acercamiento a su figura desde una mirada feminista

Tamara Siminkowich

Introducción

Raquel Forner es un caso llamativo y poco frecuente entre las mujeres artistas del siglo XX. Trabajadora prolífica, con una carrera que abarca siete décadas, ganó premios, concursos, salones y tuvo libertad para pintar lo que deseara, sin seguir los mandatos sociales.

En su etapa más oscura, marcada por la serie *El Drama (1939-1946)*, retrató a aquellas mujeres que no tenían voz: mujeres sufrientes, inocentes, víctimas de las circunstancias. Sin embargo, una característica de su personalidad inquieta es que no se quedaba en una zona de confort. Posteriormente, viró hacia un universo cada vez más onírico, hasta alcanzar el apogeo en la década de 1960 con la creación de sus *astroseres*. Sus últimos años de vida se dedicó a pintar a esas criaturas espaciales nacidas de su propia imaginación.

Tener la potestad de expresarse artísticamente, ser fiel a sus convicciones y alcanzar todo lo que una artista pudiera desear, sin ataduras, no fue una tarea fácil. Ese fue el gran logro de Forner. En un mundo de hombres, podemos considerar que su obra fue y es valorada, ante todo, por sí misma. Ni siquiera se vio opacada por la figura de su marido, el escultor Alfredo Bigatti. Como dijo Sergio Domínguez Neira, sobrino de la artista, Raquel nunca quiso ser conocida como “la mujer de”; y así fue.

En la historiografía argentina, sobre todo en los textos referidos a su etapa de pintura bélica, podemos ver un enfoque patriarcal de su obra, que suele ser analizada bajo el parámetro de la *sensibilidad femenina* de la artista. Aun así, viendo la trascendencia de Raquel Forner en el tiempo, puede arribarse a la conclusión de que su producción gozó de mayor reconocimiento cuando la artista vivía. Fue clave, en ese sentido, su presencia incansable en el circuito artístico. Incluso estuvo presente en acontecimientos históricos para el campo del arte como el día en que Nicolás García Urriburu tiñó de verde las aguas de Venecia en 1967.

Primera parte: Raquel Forner, vida y obra de una mujer artista

Raquel nació el 22 de abril de 1902 en Buenos Aires, en una familia de la pequeña burguesía. Este punto es destacable debido a que gracias a la comodidad económica y al apoyo de su familia, pudo dedicarse abiertamente al desarrollo de la actividad artística. Para 1922 había finalizado sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes, donde obtuvo el título de Profesora de Dibujo. Ya en 1924 era una activa participante del Salón Nacional de Bellas Artes.

En sus obras de la década de 1920, una etapa de formación, aprendizaje y autodescubrimiento, no se percibe un estilo definido. Hay pinturas como *Barcas* (1922), con pinceladas gruesas y onduladas que remiten a la obra de Benito Quinquela Martín; otras como *Casas* (1926), con una construcción más bien geométrica del espacio; e incluso retratos como *Cabeza* (1924), con una marcada influencia de otros artistas, en este caso de Alfredo Guttero.

Si hay algo que podemos remarcar de la década de 1920, es que Raquel Forner buscó abrirse paso en el mundo del arte adaptándose a las corrientes del momento. Fueron años exitosos, con premios y reconocimientos para la artista, pero también un período en el que no se sentía identificada con el tipo de obras que realizaba. Una posible prueba de este sentir es que en 1929 destruyó casi todos sus trabajos (acción de la que posteriormente se arrepentiría).

Es así que surge la hipótesis de que primero tuvo que adaptarse al entorno para ser aceptada y, una vez dentro del circuito y el ambiente, y siendo reconocida pudo realmente indagar en lo que quería expresar en su arte para ser genuinamente auténtica.

El punto de quiebre se produjo durante el viaje que realizó en 1929 a Europa. Tomó clases con Othon Friesz y pasó a formar parte de la aclamada Escuela de París, conformada por un grupo de artistas que absorbieron todo el conocimiento de las vanguardias de la época. Forner fue la única mujer del grupo, compuesto por Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Antonio Berni, Víctor Pissarro, Lino Enea Spilimbergo y aquel que en 1936 se convirtió en su marido, el escultor Alfredo Bigatti. Ella fue una de las últimas en incorporarse al grupo, que ya estaba establecido en París desde mediados de la década.

Es importante mencionar que, una vez de regreso a Argentina, Forner fundó el Taller Libre de Artes Plásticas junto con Alfredo Guttero, Pedro Domínguez Neira y Bigatti.

Ya instalado su nombre en el ambiente artístico, y con la independencia de pintar lo que quisiera sin buscar la aceptación del medio, surgieron las temáticas pictóricas que más definieron su personalidad. Un ejemplo de ello es la obra *Presagio* (1931). Esta pintura vaticina el clima que impregnó las producciones de Forner sobre todo a partir del año 1937 con el estallido de la Guerra Civil Española. Con la serie *El Drama* (1939-1946), consiguió plasmar todo su sentir.

El origen valenciano de su familia paterna impulsó y propició la existencia de estas obras. Sus raíces y parte de su familia se encontraban allí durante los conflictos bélicos. Ese era el motivo por el cual una artista situada en la periferia de los acontecimientos, en Argentina, se dedicó durante años a pintar el sufrimiento y el padecimiento de la población durante la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. En palabras de Sergio Domínguez Neira, sobrino de la artista y quien durante décadas fue

director de la Fundación Forner-Bigatti de San Telmo, en ese momento “Raquel no visualiza la guerra, la vive directamente”.

Cada una de las pinturas tenía un fuerte componente narrativo y simbólico. Las protagonistas absolutas de las obras de Forner eran las mujeres atravesadas por la angustia, en busca de visibilizar una realidad no idealizada. Personajes femeninos monumentales, en primer plano y de cuerpo entero, ocupaban sus lienzos. Sobran ejemplos para citar, pero entre los cuadros más emblemáticos podemos nombrar *Mujeres del mundo* (1938), *Éxodo* (1940) o *El Drama* (1942). Forner se erigió como una artista cuya voz era la de aquellas mujeres sufrientes. Ella eligió esa perspectiva, rompiendo con el canon que prevalecía hasta entonces, de la mujer sexualizada o como objeto de contemplación en un sentido erótico.

En cuanto a la imagen de los hombres, Forner no los hizo protagonistas de sus obras, y en estas series tuvieron un lugar secundario y ciertamente negativo. Por ejemplo, sucedía con la imagen del paracaidista, un elemento simbólico constante que podía interpretarse como el emisario de la muerte.

Durante toda la década de 1950, hubo un período de transición en la artista. Un proceso en el que poco a poco, lo figurativo fue volviéndose menos realista y más esquematizado y geométrico, hasta alcanzar la abstracción en los albores de la década de 1960. En ese entonces, Forner era una artista sumamente prestigiosa y respetada. En 1951 se convirtió en miembro de la Royal Society of Arts de Inglaterra. También, como se ha dejado entrever, era una activa participante de Salones Nacionales, Provinciales y Municipales, con múltiples premios y exposiciones constantes en Galerías y Museos tanto en Argentina como en el exterior (ya a fines de la década de 1930 había expuesto en Nueva York, San Francisco y Virginia en EEUU).

En medio del auge artístico, surge un cambio en el tratamiento pictórico. Se trató de una decisión de la artista: no hubo una búsqueda de mayor reconocimiento o una presión externa. Pinturas cada vez más abstractas, con temáticas espaciales fueron desarrollándose. En homenaje a Bigatti (muerto en 1964) pintó *Viaje sin retorno* (1965), una serie de paneles que reflejaban la intensa sinfonía y danza entre la vida y la muerte, con un mensaje de victoria de parte de la vida y el amor. Podría decirse que, los cambios en su manera de pintar terminaron de asentarse con el surgimiento de este políptico.

Forner desechó toda la desesperanza y progresivamente fue representando nuevos mundos de esperanza y color. Creó unos nuevos protagonistas para sus obras, los astroses, y manifestó toda la expectación ante el futuro de la civilización humana y el posible encuentro con nuevos seres de otros mundos. Viendo su vida en perspectiva, este período puede leerse como su momento de madurez y el de mayor visibilidad en la vida social del campo artístico.

El matrimonio Forner-Bigatti fue un caso aislado y podríamos decir de excepción en el universo artístico. Ninguno de los dos utilizó ni se aprovechó de la carrera del otro, sino que sus logros fueron conseguidos por derecho propio. En su magnífica casa ubicada en el barrio de San Telmo, cada uno tenía su taller bien diferenciado y su espacio de trabajo. Era una relación de mutuo respeto. Luego de la muerte de Bigatti, Forner continuó trabajando incansablemente, realizó innumerables viajes y, como cuenta María Rosa Castro (vicepresidenta de la Fundación Forner-Bigatti), Raquel visitó absolutamente todas las muestras que se desarrollaron sobre la calle Florida. De esta manera estuvo

siempre al tanto de los nuevos movimientos artísticos, y fue reconocida por las nuevas generaciones de artistas argentinos.

Segunda parte: de cómo la historiografía lee e interpreta a Forner

Raquel Forner, desde su lugar de mujer creadora, sin dudas fue una artista que en vida gozó del reconocimiento de sus colegas y los críticos como una persona madura y de temperamento fuerte y original, lo que le valió en más de una ocasión el calificativo de tener una pintura *viril*. Asimismo, la historiografía se ha encargado de encontrar una palabra en común en la gran mayoría de sus textos. Pareciera que cada autor se embarca en la búsqueda constante de justificar su visión del dolor y la guerra a causa de su *sensibilidad* femenina. Inevitablemente, aunque de forma no intencional, son pocas las críticas que no caen en una visión sexista. ¿Un hombre no podría haber realizado obras como las de la serie *El Drama*? ¿Las obras se reducen a ser el producto de una sensible visión femenina?

Una de las primeras opiniones que podemos hallar respecto a la obra de Raquel Forner es la que brindó José María Lozano Mouján en la década de 1920. El crítico elogiaba el trabajo de la joven artista, pero irremediamente destacaba lo sorprendente que era estar ante lo que parecía ser “una pincelada vigorosa y varonil” (1924), y afirmaba que su mayor curiosidad era imaginar en manos femeninas una paleta así. En su texto *Notas de Arte* escrito en 1924, relata:

Frente a frente con la señorita Forner, me encontré con una jovencita graciosa y muy femenina, que es el polo opuesto de aquella que me había figurado (...) comencé a descubrir en ella un temperamento que en cierto sentido está perfectamente retratado en sus obras: decisión, seguridad en sí misma y absoluta sinceridad (Lozano Mouján, 1924).

Podemos notar la sorpresa y la incompreensión ante unas obras cuya autoría corresponde a una mujer. Aun así, la manera en que la crítica y la prensa de la década de 1920 se hacían eco de los logros y participaciones de Forner siembran un antecedente en el papel y relevancia que estaba adquiriendo a pasos agigantados una pintora mujer en el escenario del arte porteño. Había un doble discurso: por un lado, el reconocimiento y elogio a su talento, pero por otro, la búsqueda de justificar su imagen y su obra, bajo términos de dudosa intencionalidad. Una prueba de esto lo podemos encontrar en una breve nota de la revista *Martín Fierro*, fechada en octubre de 1925. Una pintura de Raquel Forner había sido rechazada por el jurado de la Comisión Nacional de Bellas Artes para participar en el Salón Nacional de ese año. La explicación del jurado era que la obra pertenecía a una generación que poseía una *sensibilidad* distinta, y que la artista era una *niña* de ojos nuevos.

Unos años después, en 1928, una crítica del diario *La Vanguardia* se refería a Forner como una artista atenta al ritmo de la época, pero cuya realidad no supone una reinterpretación literaria del mundo de referencia, sino un apoyo consciente en las cosas sensibles.¹

Por la misma época, José León Pagano, en una reseña para el diario *La Nación* con motivo de la primera exposición individual de Forner en la Galería Müller en 1928, atribuye la audacia de la artista a un espíritu viril que la sitúa un poco fuera de la ley. En aquella muestra, se presentaron obras con temáticas de paisajes, figuras y bodegones. Todavía faltaban muchos años para las pinturas de guerra. Sin embargo, en la reseña de Pagano nuevamente encontramos el concepto de *lo sensible* como una característica que atraviesa la búsqueda “paciente, animosa, arriesgada” de la artista. Es llamativo que, al igual que a Norah Borges, adscribe a Forner en el grupo de los *fauves*, ya que regocijan y encolerizan a partes iguales².

Pagano también escribió sobre Raquel Forner en *El Arte de los Argentinos* de 1940. Georgina Gluzman recoge un fragmento de Pagano refiriéndose a la figura de Forner como una mujer varonil, impetuosa, que huía de lo agraciado, como si “temiese incluir en blanduras desprovistas de vigor” (Gluzman, 2018: 98). En contraposición, Gluzman nombra fugazmente a una escritora y crítica de arte contemporánea a Pagano, Pilar de Lusarreta, quien en un texto de 1929 hablaba de Raquel Forner como una mujer fuerte y trabajadora.

Dentro del vasto campo de textos, uno de los más destacados es el de Geo Dorival. En 1942, nos introduce en su monografía sobre la artista de la siguiente manera:

La pintura de Raquel Forner refleja el drama de muchos artistas contemporáneos. No es la manifestación de un proceso exclusivo de su intimidad: es la resultante de fuerzas exteriores que la circundan, oprimen e invaden, para después volver al seno originario transmutadas en imágenes visibles. Tampoco es una expresión nacional: es el reflejo del momento presente en sentido universal (Dorival, 1942, p. 5).

¿Por qué nos llama la atención la visión de Dorival? Contra lo que uno podría esperar dada la época en que la monografía fue escrita, es uno de los pocos autores que sitúa inmediatamente a Forner a la par de sus contemporáneos, sin caer en largas justificaciones. Aunque menciona en más de una ocasión la sensibilidad de la artista dados los acontecimientos externos, tiende a destacar el mérito y el merecido lugar obtenido en el campo del arte. Dice lo siguiente:

Con tenaz voluntad hizo la práctica de su arte, asegurándose así un ascenso casi constante hasta lo mejor de la pintura argentina (...) Pocos artistas argentinos del momento actual pueden mostrar parecido desarrollo. Ha respondido a la ley de la causalidad sin oponerle prejuicios (Dorival, 1942, pp. 7-8).

¹ “El XVIII Salón Nacional de Buenos Aires” (30 de septiembre de 1928). *La Vanguardia*.

² Pagano, J. L. (26 de septiembre de 1928). Crítica sobre la primera exposición individual de Raquel Forner en la Galería Müller. Diario La Nación.

Otra postura que resulta sumamente interesante y sigue la línea de Dorival por el lugar que le otorga a Raquel Forner es la de Cayetano Córdova Iturburu. En la revista, órgano difusor del Teatro del Pueblo, *Conducta. Al servicio del pueblo*, incluía reproducciones de la obra de Forner alusivas al conflicto de la Guerra Civil Española. Defensor de aquellos artistas que apostaban por un arte político-expresivo, Córdova Iturburu en el año 1944 escribe un artículo dedicado enteramente a Raquel Forner para la revista *Correo literario*, en el cual sitúa a la artista en el mismo nivel que exponentes europeos y latinoamericanos militantes y exiliados como George Grosz, Frans Masereel, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera; todos amparados bajo el mismo halo de *sensibilidad*, pero en este caso se refiere a la que actúa como clima de época ante los conflictos bélicos que se estaban desarrollando. Llega a equiparar la obra de Forner al Guernica de Picasso, por el marcado carácter de testimonio y documento de la tragedia.³ Décadas después, en 1982, otro crítico que comparará específicamente una obra de Forner con el Guernica de Picasso será Rafael Squirru. La ocasión fue la exhibición del mural *Origen de una nueva dimensión*, obra encargada por la Organización de Estados Americanos (OEA). Antes de partir a su destino, el Museo de Arte de las Américas en Washington, Forner lo exhibió en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires, y Squirru escribió en el folleto de esa exposición. Además de la comparación antes mencionada, el crítico dice lo siguiente sobre la artista, que contaba con 80 años de edad y el respeto y consagración total del circuito artístico: “Hemos de tomar conciencia (nueva conciencia) que la pintura de Raquel, a partir de su intransferible personalidad y de su poderoso y original estilo, constituye una de las piezas claves del arte americano” (Squirru, 1982).

También, entre los grandes defensores de la figura y la obra de Raquel Forner, se encuentran Jorge Romero Brest que la invitó para exponer sesenta lienzos sobre la Serie de Las Lunas (1958-1962) que estuvo en el Museo Nacional de Bellas Artes entre junio y julio de 1962. Romero Brest además se encargó de escribir el catálogo. Otro acérrimo defensor fue Guillermo Whitelow, considerado el biógrafo oficial de la artista. Su palabra a lo largo de los años ha sido elogiosa y de asombro frente a su potencial creativo. Whitelow aseguraba que Forner tenía una concepción de entender el arte como resultado de la totalidad de la vida que debía dar cuenta de la situación de la humanidad (Amigo, 2011, p. 10).

Las series más estudiadas de Raquel Forner, la serie de *España y El Drama*, dieron pie a todos los estudios más conocidos que se han hecho sobre la artista. Diana Wechsler plantea un enfoque no visto hasta ahora. En su texto del año 2000, *Mujeres del Mundo*, escribe que, contrariamente a lo que suelen transmitir, estas mujeres son un símbolo de la resistencia. Más allá de la victimización y el dolor que representa la tragedia y el sufrimiento, estas mujeres fornerianas son el ejemplo de la solidez, del porvenir; son quienes manifiestan la continuidad en medio del caos, la preservación de la historia, el sostén de su familia. Son las que toman las riendas para salir adelante adquiriendo un lugar heroico. En palabras de Wechsler: “Como mujer recupera críticamente el paisaje histórico de los años treinta y presenta, desde su lugar social específico de artista moderna, el lugar de las mujeres como posibilidad de futuro” (Wechsler, 2000, p. 60).

Como podemos apreciar, más hacia nuestra contemporaneidad se amplía el abanico de perspectivas a la hora de estudiar las obras de Raquel Forner. Sin embargo, la cuestión de la

³ Véase Bertúa, P. (2014), pp. 20-22.

sensibilidad continúa presente en muchos discursos. El exdirector del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Roberto del Villano, en una entrevista se refiere a ella de la siguiente manera: “Cuando yo estudiaba Bellas Artes, siempre veíamos a los grandes maestros, (...) y uno de ellos nos llamaba muchísimo la atención por su dramatismo, era Raquel Forner. Una persona profunda y con una *sensibilidad* muy especial” (Del Villano, 2011). En el mismo programa televisivo, Marcelo Pacheco la define como una mujer con ímpetus de rebelión y fuerzas de batalla que sabía lo que quería, inteligente y sensible. Comenta que Forner “fue una mujer que triunfó en un mundo de hombres, y se lo hicieron sentir siempre que era mujer y que solo podía llegar a ciertos lugares, aunque fuera una gran artista y una buena pintora” (Pacheco, 2011).

Esta afirmación resulta polémica, ya que es indudable que triunfó en un mundo de hombres y que gracias al elevado éxito artístico que obtuvo, se ubicó por encima de muchos artistas masculinos de su época. Alcanzó en vida la mayoría de los reconocimientos a los que podría aspirar en su momento, y eso la hace la excepción a la regla.

Aunque el concepto de *sensibilidad femenina* continúa presente, cada vez más autores y autoras se encargan de ver y analizar su obra en otros términos.

Una de ellas es Paula Bertúa, quien brinda su mirada feminista de las obras Forner pertenecientes a las décadas de 1930 y 1940:

Sus obras pueden pensarse como un laboratorio de intervenciones feministas basadas en el acople y el encuentro de imágenes de tiempos heterogéneos y de distintos horizontes culturales que, por su carga emotiva, interpelan el presente (...) resulta interesante pensar que la profusión de imágenes de mujeres que habitan sus telas dialogan también con las iconografías femeninas difundidas en la época a través de los medios de información (Bertúa, 2014, p. 22).

Se trata de una mirada que pone énfasis en la artista como una voz que dio testimonio de su época. Comparando a Forner con otras mujeres de su contemporaneidad como María Rosa Oliver y Grete Stern, afirma que la autorrepresentación que hacían de sí mismas, cada una en su área, era congruente con la figuración del intelectual y el artista comprometido, respetando una actitud crítica y ética anteponiendo un conjunto de valores y un tipo de sensibilidad ante la reflexión de la sociedad.

El concepto de *sensibilidad femenina* no es una apreciación que se haya pasado por alto. Georgina Gluzman ha notado la presencia de este término en relación a Forner, y se ha referido directamente a él: “su inserción, aunque novedosa en muchos sentidos, se ha basado en su supuesta sensibilidad exacerbada y ha ocultado otras facetas de su trabajo” (Gluzman, 2018, p. 97). La autora afirma que esa sensibilidad extrema atribuida a Forner se consolida como un *topos* omnipresente en la literatura forneriana. Es un término que la sobrevuela durante toda su vida y nunca queda desechado del todo.

Por otro lado, la historiadora María Rosa Laura en Reflexiones sobre la dialéctica ausencia / presencia de las artistas en los relatos de la historia del arte (2020) explica la noción del genio artista, del genio creador y cómo la crítica se vanagloria utilizando este término para hablar de “los grandes genios de la historia del arte”. En cambio, contrariamente, “la crítica suele asociar peyorativamente

términos como delicadeza, dulzura, refinamiento o sensibilidad con la producción femenina” (Laura, 2020, p. 9).

En una conferencia brindada para la Fundación Forner-Bigatti en el mes de diciembre del año 2020, José Emilio Burucúa se refiere a la alegoría de la esperanza que infunde Forner en sus obras. Según Burucúa, ella parte de la asimilación de la esperanza con lo femenino, esa sería la visión que prima fundamentalmente en sus obras de la década de 1930 y 1940; parentesco que desde mediados de la década de 1950 será progresivamente abolido.

Burucúa menciona una suerte de panfeminismo que lo invadió todo en la obra de Raquel de las décadas de 1930 y 1940, producto de la potencia multiplicadora de las figuras por sí mismas. Al mencionar a la ya nombrada obra *Mujeres del mundo* (1938), Burucúa la describe como una alegoría del sufrimiento del pueblo, la resiliencia de las mujeres y el deslizamiento hacia la desesperación; una antítesis de la esperanza. Por su parte, a la obra *Victoria* (1939), la define como “la metamorfosis femenina de una crucifixión”. Según él, las alegorías de Forner sobre la Segunda Guerra Mundial alcanzan un paroxismo pocas veces visto en la pintura argentina hasta entonces.

El autor engrandece las obras posteriores de la artista: los seres exultantes y llenos de colores constituyen una nueva visión cromática del futuro. La alegoría de la esperanza regresa de la mano de una sublimidad que no es terrorífica ni dolorosa, sino policromática y llena de vitalidad, definiéndolo como un *policromatismo esperanzado*. Y dirá: “Los expresionistas abstractos no llegaron a lo que hizo Forner. Ella transmutó” (Burucúa, 2020).

En otra conferencia dada a la Fundación Forner-Bigatti en agosto del año 2021, Ángel Navarro afirmó que Forner nunca tuvo una ideología especialmente feminista, sino que ella representaba a la mujer como un símbolo de toda la humanidad. Aun así, sobre la obra *La Torre de Babel* (1947) sostiene:

En Forner, esta iconografía representa una invasión y supresión de la libertad, intuyendo el contexto de privación de la libertad de expresión que sucedería en Argentina en la década de 1950, gracias a su *sensibilidad*, que le permite ver otras cosas (Navarro, 2021).

Habiéndonos acercado fugazmente al pensamiento de escritores, historiadores, críticos o periodistas: ¿Sabemos cuál era el pensamiento de la artista respecto a la temática que estamos tratando?

En 1950, Forner expresaba su compromiso con la realidad circundante, la necesidad de una obra que representara “la verdad de nuestra época, el testimonio y el estilo de nuestro mundo” (Schlagman, 1950). En sus palabras: “Yo sentí que mi pintura para proseguir mi camino de sinceridad debía ser como actualmente es: un eco dramático de la vida, de los acontecimientos de lo que gravita sobre el corazón humano”. Forner confesaba que a sus obras buscaba darles algo más que una intención plástica. Continúa diciendo, refiriéndose a las series de *España* y *El Drama*: “Como mujer y como pintora, he tratado de unir al tema que más me angustia lo más puro de mis experiencias de artista. Mi lenguaje es el del arte, pero mi corazón es el de la vida”. La artista necesitaba documentar en sus obras su estado de conciencia (Wechsler, 2020, p. 55).

Por otra parte, en distintos momentos de su extensa trayectoria, relegaba a un segundo plano su condición femenina. Recordemos que imperaba la tendencia de masculinizar todos los valores artísticos. En ocasiones se hacía llamar “pintor” en lugar de “pintora”. Estas actitudes pueden ser tomadas como la búsqueda de desechar todo prejuicio o juicio de valor que se fundara en torno a su producción por ser mujer.

En este sentido, resulta esclarecedora una entrevista realizada a Raquel Forner por Beatriz Coni Paz para la radio Excelsior en 1956. Allí se le preguntó a la artista qué importancia tenía el rol de ser mujer para el desarrollo de la vocación artística. Forner decía que tomar el sexo de una persona como patrón de capacidad individual era algo totalmente erróneo, por eso ella luchaba por destruir las diferencias establecidas entre ambos sexos. ¿De qué manera manifestaba esa lucha en busca de la igualdad? De una forma que hoy nos resulta llamativa. En palabras de la artista: “Por ejemplo... Tomando como sistema el no presentar obras mías en salones llamados femeninos, ni integrando sus jurados”. Forner creía que los hombres y mujeres no debían separarse en el terreno del arte ni de la vida, sino convivir equilibradamente. También afirmaba: “Mientras las mujeres no adquieran conciencia de su personalidad, de su individualidad frente a la personalidad del hombre, sus compañeros, tendremos que sufrir los inconvenientes derivados de una sociedad asentada sobre bases falsas”.⁴ Resulta impactante el poder de convicción que la artista tenía en una época tan lejana a la nuestra.

Años después, en 1980 la periodista Nancy Tascherio le hace una entrevista para la revista *La Actualidad en el Arte*. Allí podemos tener nuevamente un acercamiento al pensamiento de Raquel Forner respecto al lugar de las mujeres en el arte:

Yo no tuve trabas en mi profesión porque nunca me consideré como mujer sino como artista. Nunca me consideré inferior a los hombres. Como yo no lo sentía no lo sentía nadie a mi alrededor. Porque creo que es una cuestión interior. Tengo la convicción de que es inútil que a la mujer le den cosas si ella no las siente. Es ella quien tiene que librarse antes que nada (Tascherio, 1980).

El recorrido a través de cómo fue tratada la figura de Forner en distintos momentos de la historiografía del arte argentino y las palabras sobre sí de la artista nos permiten afirmar que Forner fue una mujer que vivió para el arte. Una mujer que tenía el tiempo completo para entregarlo en pos de su creatividad. Tuvo el privilegio de contar con el apoyo familiar desde temprana edad y vivió un matrimonio en donde cada parte respetaba sus espacios y sus tiempos. Otro punto que no puede pasarse por alto es el de no haber sido madre. Dejando de lado la situación personal, su carrera se vio beneficiada ante esta situación. Podía permitirse volcar toda su energía en su pasión. Supo reinventarse, no quedarse en zonas de confort como artista, y ser siempre fiel a sí misma. Si no estaba conforme con su obra, la destruía; si quería denunciar las atrocidades de la guerra, las pintaba; si estaba expectante ante la posibilidad de vida en otros mundos, compartía su expectativa. Un hecho

⁴ Transcripción de entrevista a la artista. Radio Excelsior (1956). Archivo Fundación Forner-Bigatti.

significativo y determinante fue la decisión de crear la Fundación Forner-Bigatti. Raquel Forner decidió que su obra perdure y que su legado se guarde.

Acercarse a la obra de Forner es adentrarse en la historia de una mujer artista que no necesitó seguir cánones ni escudarse en nadie para triunfar.

Tercera parte: *Raquel Forner*, su legado

Raquel Forner estuvo activa en el ámbito del arte desde la década de 1920 hasta la década de 1980. Desde muy joven, a los veinte años, comenzó su participación en el Salón Nacional de Bellas Artes, transformándose en una de las artistas con mayor cantidad de reconocimientos y menciones. Aunque al principio algunas de sus obras fueron rechazadas, encontró su lugar rápidamente. Reconocida internacionalmente, acumuló premios -uno de los más importantes fue, la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de París de 1937- y expuso en innumerables museos y galerías argentinas y del exterior -Estados Unidos, Canadá, México, Cuba, Brasil, Colombia, Venezuela, Uruguay, Inglaterra, España, Francia, Alemania, Suiza e Italia-. También fue convocada por la Organización de los Estados Americanos (OEA), le encargó un gran panel mural para un nuevo edificio inaugurado en 1982. Raquel Forner es una de las pocas artistas mujeres que alcanzó fama internacional.

Un foco de difusión fuerte de su legado es la Fundación Forner-Bigatti en el barrio de San Telmo, creada por la artista en 1982, en la que fue su casa-taller desde 1936. El espacio gestiona su patrimonio artístico, y suele ceder en calidad de préstamo obras para distintas exposiciones temporales. También hay que destacar su presencia en el acervo de los museos más importantes de Argentina. Cada vez que se realiza una muestra patrimonial o una muestra colectiva que aborda la temática de lo femenino, la violencia o lo espacial, al menos una obra de Forner se hace presente.

Muchas obras importantes de la artista se encuentran en distintos museos ubicados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Una de las más citadas, *El Drama* (1942), se exhibe de manera permanente en el Museo Nacional de Bellas Artes. Por su parte, *Tinieblas* (1943), fue adquirida por el museo MALBA en el año 2016, y también se encuentra exhibida de manera permanente. Otras obras presentes en Buenos Aires son *Presagio* (1949), que forma parte de la colección del Museo Amalia Lacroze de Fortabat y *Potestad* (1950), que está en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Obras más abstractas de Forner, como *La Torre* (1958), perteneciente a las series del espacio, se encuentran en el acervo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. También el gran díptico *A la conquista de la Luna* (1961) forma parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

En las colecciones de los museos de otras provincias argentinas, se hallan obras de la artista, de distintos períodos de su vida. Por ejemplo, en el Museo Castagnino+Macro de la ciudad de Rosario, en Santa Fe, se encuentra *Ritmo* (1934); en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, ubicado en la ciudad de San Juan, se encuentra *Génesis del hombre nuevo* (1974) y en la sede del Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén podemos ver *Composición* (1934).

En el norte de Argentina, en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Salta, está la litografía *Monstruo con mutantes* (1977). Este tipo de litografías fueron cedidas por la Fundación Forner-Bigatti, y pueden verse en distintos puntos del país.

En cuanto a muestras homenaje realizadas luego de la muerte de la artista, la exposición de mayor envergadura fue una retrospectiva que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1988. Posteriormente se hicieron muestras individuales en los más diversos espacios, la gran mayoría en Buenos Aires, como en la Galería Jacques Martínez – Arte Contemporáneo (1990), en la Fundación Banco Patricios (1993), en el Centro Cultural Recoleta (1998), en el Centro Cultural de España (2003), en el Museo de la Catedral – Fundación Catedral de la ciudad de La Plata (2005) o en el Centro Cultural Borges (2006).

La última y más rica ha sido *Presagios e invenciones de la modernidad*, muestra llevada a cabo en el año 2013 en el Museo de la Universidad Tres de Febrero (MUNTREF), en Buenos Aires.

A menor escala, durante el 2016 se realizó una exposición en la Galería Alejandro Faggioni “Espacio de Arte” y en el 2019, una exhibición principalmente de litografías en la Agrupación de Gente de Arte y Letras Impulso, en el barrio de La Boca.

Recientemente, en octubre de 2022, se inauguró en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires una muestra dedicada a la producción artística de Raquel Forner desde 1958 en adelante. La muestra tuvo curaduría de Marcelo Pacheco y se extendió hasta febrero de 2023.

Referencias

- Amigo, R. (2011). Raquel Forner. En *Grandes pinturas del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Colección del Diario Clarín.
- Bertúa, P. (2012). *Entre lo cotidiano y la revolución. Intervenciones estéticas y políticas de mujeres en la cultura argentina (1930- 1950)*. Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género.
- Bertúa, P. (2014). Si me quieres escribir... En *Mujeres en la prensa cultural antifascista (Argentina 1930-1940)*. Universidad de Buenos Aires / CONICET.
- Burucúa, J. E. (18 de diciembre de 2020). Raquel Forner y el tema de la esperanza en la pintura de la segunda posguerra. Ciclo de conversaciones Fundación Forner-Bigatti. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=wkWZp3K2ycY&ab_channel=Fundaci%C3%B3nFornerBigatti
- Coni Paz, B. (12 de agosto de 1956). Reportaje a Raquel Forner. *Radio Excelsior*.
- Dorival, G. (1942). Raquel Forner. En *Monografías de Arte Latinoamericano. Serie Argentina* (4). Buenos Aires: Editorial Losada.
- EDUNTREF (2020). En foco: Raquel Forner. *Revista Estudios curatoriales* (10). Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Fèvre, F. (2000). *Raquel Forner*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.

- Gluzman, G. (2018). *Las bañistas de Raquel Forner: mujeres modernas*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Universidad Nacional de San Martín.
- Laurenzi A. y Román M. (2021). Raquel Forner una activista de la condición humana. *Revista La Aljaba segunda época* (25).
- Lozano Mouján, J. M. (1924). *Notas de arte*. Buenos Aires: Editorial Atlántida.
- Navarro, Á. (27 de agosto de 2021). Raquel Forner: La torre de Babel. Ciclo de conversaciones Fundación Forner-Bigatti. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=8arcYRXtHGc&ab_channel=Fundaci%C3%B3nFornerBigatti
- Pagano, J. L. (26 de septiembre de 1928). Crítica sobre la primera exposición individual de Raquel Forner en la Galería Müller. *Diario La Nación*.
- Schlagman, I. (1950). Conversación sobre arte contemporáneo con Raquel Forner. *Revista Ars*, Buenos Aires.
- Tascherio, N. (1980). La permanente vigencia de Raquel Forner. Pintar como una esperanza. *Revista La Actualidad en el Arte*. Buenos Aires.
- S/D, (octubre, 1925). Un cuadro rechazado. *Revista Martín Fierro* (24).
- S/D, (30 de septiembre de 1928). El XVIII Salón Nacional de Buenos Aires. *Diario La Vanguardia*.
- Wechsler, D. (2014). *Pintores argentinos: Raquel Forner*. Buenos Aires: Aguilar Colecciones.

CAPÍTULO 7

Mane Bernardo en las tramas de la crítica

Juan Cruz Pedroni

Con razón, se escribió muchas veces que Magdalena “Mane” Bernardo (1913-1991) fue una artista *polifacética*. Egresada como profesora de escultura en la Universidad Nacional de La Plata y como profesora de grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova,¹ trabajó también en los campos de la pintura, el vestuarismo, la escenografía y la ilustración. En paralelo, escribió ensayos y poemas que fueron publicados en revistas y libros. En el campo del teatro infantil y en especial en el teatro de títeres desarrolló una extensa trayectoria. En este ámbito no solo desarrolló una extensa obra como autora e intérprete, combinando el títere con la pantomima de manos, sino que dictó conferencias, escribió libros didácticos y organizó una cátedra pionera en la universidad. La labor de Mane Bernardo como titiritera contribuyó a que su posteridad asocie de forma casi unánime el nombre de la artista con la difusión de esa especialidad en Argentina. El hecho de que la mayor colección de su obra pictórica y gráfica se conserve en el Museo Argentino del Títere, emplazado en la casa en la que nació y en la que vivió durante décadas junto a su pareja Sarah Bianchi, es otro indicio de la forma en la que su memoria póstuma fue tomando forma. En esa esquina de dos pisos, ubicada en el barrio porteño de San Telmo, se domicilia además el archivo personal de la artista, custodiado por la Fundación Mane Bernardo Sarah Bianchi². Este concierto de circunstancias explica que el teatro de títeres aparezca como el lugar *natural* para pensar a la artista, en contradicción con el *topos* que insiste en su vocación múltiple y la evidencia de su carrera sostenida en otros campos de acción. Este trabajo pretende tomar un rumbo diferente a este *locus* de inscripción. Se circunscribe a la relación de Mane Bernardo con las artes visuales tradicionales y recupera el proyecto de intervención de la artista en este ámbito.

El prisma desde el que propongo mirar la carrera de esta artista visual surge de la puesta en relación de su figura con el estudio de la crítica de arte, una institución discursiva que durante el período de referencia se consolida y se expande en Argentina y en otros puntos de América Latina³. En el marco

¹ Sobre la trayectoria de otras mujeres grabadoras egresadas de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, se pueden consultar los trabajos de Lucía Laumann (Laumann, 2021).

² Con posterioridad a su muerte en 1991, los intentos por rescatar del olvido la figura de Mane Bernardo como poeta (Paglieta, 2013) se sumaron a las exposiciones conmemorativas que intentaron recuperar su trayectoria en las artes plásticas, entre ellas una muestra individual en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori en el año 2010. Estos esfuerzos no llegaron todavía a tener consecuencias en la construcción de los relatos historiográficos sobre los años cuarenta y cincuenta. En fecha reciente, la editorial Caracol publicó una selección de dibujos de Mane Bernardo con un prefacio del artista Julián Sorter, con el que colaboré facilitando dos estudios inéditos sobre la artista (Bernardo, 2021).

³ Sobre la afirmación profesional de la crítica de arte en Argentina, remito al trabajo de Florencia Suárez Guerrini (2010).

de este ensayo, la crítica de arte es tratada como un dispositivo metodológico que permite conectar dos objetos tan disímiles como la vida de un artista y la circulación de los discursos sociales. En términos más inmediatos, el enfoque permite analizar lo que la crítica dijo acerca de la producción visual de Mane Bernardo y la actividad de Mane Bernardo como productora de textos críticos sobre artes visuales. Este lugar de observación estratégico nos acerca entonces no solo a la forma en la que la obra de Mane Bernardo quedó *atrapada* en las tramas discursivas de la crítica sino, también, a la apropiación que la artista hizo de determinados espacios de enunciación sobre y desde la institución del arte, a los que concibió como posibilidades para la reescritura de su propia obra y para la intervención en la esfera pública. En el mejor de los casos, esta manera de entrar a una vida de artista permite buscar un marco explicativo común para esas dos instancias.

Más allá de esta división escolástica entre la producción crítica referida a la obra de la artista y el corpus de textos críticos escritos por un artista, en la historia de vida de Mane Bernardo el *crítico de arte* es un personaje que aparece de formas singulares. La temprana vinculación con Paul Conquet – secretario de la primera comisión directiva de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, a través del que conoció a Sarah Bianchi⁴–, su colaboración con los proyectos editoriales del historiador del arte Osvaldo Svanascini –la editorial Sed (1944-1947), el sello Ollantay (1947-1958) y la colección Cuadernos del Unicornio (1950-1953)– o su papel propulsor en la trayectoria de Ángel Osvaldo Nessi, fundador de la primera carrera de historia del arte en Argentina, alcanzan para sugerir la productividad de la aproximación. Estos pocos indicios permiten pensar el aspecto bajo el que podía aparecer la figura del crítico en un contexto de transformación simultánea del sistema del arte y la cultura retórica y en el horizonte biográfico de una artista visual dotada de competencias letradas.

Al encarar la biografía de Mane Bernardo como artista visual desde la veta que relaciona a las imágenes de arte con las formas sociales de escritura de lo artístico, los materiales redirigen la atención analítica hacia representaciones y posiciones que se vinculan con la construcción discursiva del género. Los distintos tramos de este capítulo estarán orientados así por un abordaje biográfico que articula los discursos críticos y las construcciones de género.

La primera parte de este trabajo tiene un carácter introductorio. En ella se abordan los modos de aparición de Mane Bernardo en la escena artística. Sobre el final de esta sección comento algunos temas tratados en su producción visual, especialmente de su producción pictórica. A continuación, la sección específica del trabajo se despliega en dos segmentos. En primer lugar, pongo el foco en la producción crítica sobre la obra de Mane Bernardo a través de algunas firmas significativas para la historiografía del arte argentino. Me detengo en las representaciones estereotípicas de género que aparecen en esos textos y propongo una lectura de esas intervenciones en clave filológica, tomando como contexto de interpretación pertinente la producción escrita de sus autores. En segundo lugar, abordo el papel de Mane Bernardo como autora de textos escritos y orales sobre artes visuales: una producción discursiva que se distribuyó a través de publicaciones periódicas, grabaciones y

⁴ En el libro *4 manos y 2 manitas. Memorias titiriteras*, Sarah Bianchi cuenta cómo conoció a Mane Bernardo en la casa del crítico Paul Conquet, una tarde en la que ambas coincidieron en su casa. Bianchi compartía con Conquet trabajos de traducciones y de escritura de artículos, que eran firmados indistintamente con el nombre del uno o la otra. Una tarde Bernardo fue a su casa para tomar apuntes de las demoliciones que se hacían por entonces para abrir la avenida 9 de julio. Los edificios a medio destruir se podían ver especialmente bien desde la casa de Conquet y el punto de vista resultaba interesante para una artista que por entonces se dedicaba al paisaje urbano. Fue allí que se conoció con Bianchi (Bernardo y Bianchi, 1987).

conferencias. En ese corpus sobresalen dos marcas: el interés de una artista moderna por la potencia estética de la ciudad y su compromiso con lo que tematiza en ese momento como el problema de la mujer en el arte. Antes de empezar este recorrido se impone una observación sobre el recorte temporal. Si bien tuve en cuenta todos sus años de actividad, la trama de los materiales trabajados se hace particularmente densa en la década de 1940: es el momento en el que el nombre de Mane Bernardo tuvo mayor circulación en el campo de las artes plásticas de Argentina y el que se encuentra mejor documentado en su archivo personal⁵.

El montaje biográfico

Las voces de la historia del arte que consiguen tener eficacia suelen ser las que sostienen los hábitos narrativos y clasificatorios que más fácilmente prenden en la discursividad social. La singularidad de la forma concreta en la que los modos del hacer se mezclan en el espacio de una vida es desechada en esa construcción discursiva en beneficio de modelos probados en otros contextos. Un ejemplo de este tratamiento historiográfico es la presuposición de una única ocupación *central* en todas las historias de vida: un hábito de pensamiento que relega todas las demás al territorio de lo marginal. Un fenómeno de este orden sucede con la memoria de Mane Bernardo: el predominio que tuvieron el teatro y las formas de las artes visuales aledañas a las artes escénicas en la biografía de Mane Bernardo podrían sugerir que su relación con los modos tradicionales de producción y de aparición de las artes visuales significaron un hecho marginal en su proyecto de vida o en el contexto en el que su producción circuló. En consecuencia, es una tarea necesaria recordar dos hechos que apuntan en la dirección opuesta a este supuesto. En primer lugar, hay que destacar el espacio que ocuparon las artes visuales canónicas, en especial la pintura de caballete y el dibujo destinado a la exposición, en la trayectoria de la artista. En segundo lugar, la centralidad que la figura de Mane Bernardo llegó a tener en la escena artística porteña en un sentido restringido e institucional.

Esta doble comprobación es notable especialmente si la referimos a los años 40. En la década, la participación de Mane Bernardo en salones y en otras instancias institucionales de las artes visuales es mostrada y comentada ampliamente en la prensa gráfica y en publicaciones efímeras. Algunas imágenes son indicios de la visibilidad que la artista alcanzó a través de esa circulación. Sarah Bianchi recuerda que antes de afianzar su vínculo en los años cuarenta, Mane Bernardo figuraba en su lista de “monstruos sagrados” (Bernardo y Bianchi, 1987, p. 28) junto con Raquel Forner, Elba Villafañe y Norah Borges. De esa década datan las fotografías tomadas por Anatole Saderman y Grete Stern: dos

⁵ En las sucesivas visitas que realicé a la Fundación Mane Bernardo-Sarah Bianchi entre los años 2017 y 2018 tuve oportunidad de relevar los cuadernos en los que Mane Bernardo registró su actuación en el campo artístico. Esos cuadernos de recortes constituyen una de las principales fuentes de información de este ensayo. Paralelamente, trabajé con otros archivos. Entre todos ellos, quiero destacar la importancia del fondo de archivo Ángel Osvaldo Nessi, conservado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Universidad Nacional de La Plata. Entre los años 2016 y 2022 trabajé en la conformación y el ordenamiento de este conjunto. Fue en ese marco, a través de las fuentes epistolares y el estudio crítico-genético del poemario *Soledades*, que surgió mi interés por la figura de Mane Bernardo. Otras fuentes bibliográficas y hemerográficas también resultaron cruciales para la investigación. Como suele suceder, el encuentro con esos documentos surgió en una parte de las tareas de relevamiento sistemático y en otra parte de la *serendipia*: la irrupción de materiales pertinentes y reveladores que tiene lugar *al azar de las lecturas*, en territorios que parecen alejados de nuestro sujeto de estudio.

artistas cuyos retratos podían funcionar como cartas de ciudadanía en el sistema del arte. La imagen que tomó Saderman fue incluida en una exposición de retratos fotográficos de artistas en 1941; la capturada por Stern en 1947 circuló ampliamente antes de que fuera reproducida en un libro de aparición reciente (Faillace, 2010, p. 19). En 1952, la revista *The Studio*, una publicación británica especializada, consumida ampliamente por la *intelligentsia* argentina y adquirida de manera sistemática por instituciones locales, menciona a Juana Lumerman, Raquel Forner y Mane Bernardo como las tres mujeres clave de la escena visual de las artes argentinas.⁶

El objetivo principal de estas referencias no es intervenir en una discusión sobre el canon, sino comprender hasta qué punto los cánones se transforman. Las personas marginadas por el canon no son las únicas a las que olvidamos: en la tradición del arte argentino olvidamos también a las artistas que alguna vez estuvieron canonizadas. Para la memoria histórica posterior la diferencia radica en el hecho de que ese *canon-del-pasado* produjo un *archivo* significativo en términos de su cantidad y su ubicuidad, sobre todo cuando son los años de auge de la actividad editorial argentina a los que hacemos referencia. Es como tal que ese archivo consigue ejercer una presión, desfasada pero siempre certera, en la imagen del pasado que nos formamos en el presente. La presión ejercida por ese archivo termina por apurar el descubrimiento de las figuras consagradas por ese canon que ya no es. Es fácil que cuando eso suceda una homologación abusiva entre experiencias heterogéneas y unidas por una característica contingente (el hecho de haber sido olvidadas) nos conduzca a asignar a esas figuras recobradas por la memoria una condición marginal que en el pasado no tuvieron. La generalización abusiva va en contra de la riqueza de la experiencia histórica. Conservar la diferencia de lo que alguna vez existió significa también recordar que la marginalidad no fue la condición de todo artista olvidado por el canon actual. Recuperar esa diferencia es una condición para recordar que una artista como Mane Bernardo pudo ser olvidada *incluso después de haber conseguido visibilidad*, a contrapelo de todas las formas estructurales de violencia que la alejaban de esa meta.

Después de formarse con Jorge Larco en pintura —un artista y escritor de arte al que caractericé en un trabajo anterior con la imagen humanista del *pintor erudito* (Pedroni, 2021)— y, en cerámica, con el vizcaíno José de Bikandi, Mane Bernardo participó de numerosos salones antes de hacer sus primeras muestras individuales. Durante toda la década de 1930 tomó parte en certámenes de Buenos Aires, Mar del Plata, La Plata y Tandil, como sabemos no solo por los catálogos sino también por las revistas culturales y los diarios de gran tirada que comentaron y reprodujeron su obra. Para 1941 ya había enviado trabajos a muestras en Chicago y en Viña del Mar, anticipando una valoración del territorio extranjero como espacio de despliegue de su carrera que profundizaría durante las décadas posteriores. En *La pintura argentina del siglo XX*, el crítico Cayetano Córdova Iturburu afirma lacónicamente que “expuso por primera vez en 1939” (1958, p. 157). En efecto, en octubre de ese año presentó su primera muestra individual en Buenos Aires, que tuvo lugar en el Teatro del Pueblo. La primera exposición individual no fue esa —como se repetiría mucho tiempo después— aunque en rigor el dato de Córdova Iturburu no erraba: la primera muestra había tenido lugar pocos días antes, en el

⁶ El dato está consignado en un *ephemeron* producido por el colectivo *Nosotras proponemos* en ocasión de exhibirse una obra de Juana Lumerman del Museo Nacional de Bellas Artes. La mención habría aparecido en un artículo de Carmen Valdés publicado en el número 713 de la revista *The Studio*, al que no hemos podido acceder.

mes de agosto de 1939, en Amigos del Arte de Montevideo. No se trató de un hecho silencioso: la exposición individual de Mane Bernardo había sido prefigurada en 1938 cuando los diarios celebraron a coro y por anticipado la posibilidad de que presentara una muestra en la capital uruguaya. Cuando la muestra finalmente se inauguró en 1939, escritoras renombradas como Giselda Zani volvieron a escribir en la prensa para constatar el valor de su obra. Mientras la crítica de Montevideo la trataba como *una artista ya consagrada en Argentina*, el pintor argentino-catalán Juan Batlle Planas hacía su primera muestra individual en la orilla contraria del Río de la Plata, en las salas del teatro fundado por Leónidas Barletta en las que días después sería sucedido por Bernardo. El paralelismo entre las carreras, aunque limitado, es interesante: a la fecha ambas figuras contaban con una trayectoria previa basada en la participación en salones. Sin embargo, sus respectivas muestras en el Teatro del Pueblo en el segundo semestre de 1939 serían recordadas en ambos casos como el evento fundacional de sendas biografías artísticas. Los relatos fijados por Córdova Iturburu, un actor del campo cultural ligado por múltiples vínculos a la institución de Barletta, contribuyeron sin duda a la construcción de esa memoria.

En 1941, una tercera muestra individual en la asociación Amigos del Arte de Buenos Aires despliega ocho años de producción de la artista. El cronista de *La Nación* que saluda la muestra destaca la diversidad de técnicas empleadas. El tratamiento discursivo de su obra por una crítica que parece *examinarla* convierte esa obra en la *evidencia* de un *esfuerzo*: “óleos, acuarelas, temples, grabados, y hasta cerámicas cuelgan de los muros o se agrupan en vitrinas, probándonos lo mucho que se ha esforzado” (M., 1941, p. 6). A continuación, el crítico atribuye a Mane Bernardo una facultad especial: la capacidad de acceder a la esencia de los temas poéticos “con femenina agudez”. Finalmente, con la mediación de una metáfora logocéntrica que reduce la imagen a la palabra, el género se convierte en la clave de comprensión de su *mensaje* plástico: “grave e irónica, muy mujer, nos ha dicho una palabra que debemos escuchar” (M., 1941, p. 6).

De los años cuarenta datan varias exposiciones en colaboración con el crítico de arte, poeta y pintor Osvaldo Svanascini. Con él organiza actividades en el nombre de la revista *Sed*, una publicación que promovía el universalismo y la comunidad de las artes (Pedroni, 2019), y presenta, en 1946, *Mane Bernardo y Osvaldo Svanascini* en el Salón Peuser. En la misma galería participa en 1953 del Primer Salón Peuser de Pintura Argentina Joven, en el que Svanascini oficia de jurado. En el mes de septiembre de 1948, una pintura suya se expone en el *Salón Nuevas Realidades. Arte abstracto, concreto, no-figurativo* en galería Van Riel (Bayley, 1948), un evento central en la historia del concretismo argentino. En 1949, expone en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

La lista de eventos que prueban su actuación en la década podría ser ampliada mucho más de este puñado de referencias. Sin embargo, alcanza para sugerir la densidad social, comercial e institucional de la trama en la que se movió y la diferencia con la topografía discontinua en la que su obra circularía a partir de la década de 1950. Progresivamente, la relación de Mane Bernardo con las artes visuales fue cambiando de escenarios. Sus formas de mostrar se volvieron menos previsibles y programáticas y dejaron de presuponer la unidad de una escena de aparición. En lugar de alimentar el circuito de espacios de exposición porteños y bonaerenses eligió desplazarse. Sus pinturas y dibujos se

mostraron en puntos distantes de Europa y de Norteamérica a los que no parecieran conectar redes preestablecidas sino hilos sueltos de su propia experiencia biográfica.

A medida que el teatro empieza a ser la ocupación que le insume más tiempo, el viaje parece funcionar como un momento intersticial que le permite reanudar el contacto con la producción y la exposición de obras por fuera de un vínculo con las artes performativas. La investigadora Silvia Paglieta, crítica y compiladora de la obra poética de Mane Bernardo, observa que el tono angustiante que prevalece en sus poemas solamente toma respiro en los que están dedicados a ciudades de otros países, como “Chicago” de 1963 o “Lisboa” de 1983: “es ahí, en el viaje, en recorrido existencial y real, donde la poeta escribe con enunciados llenos de vigor y de luz” (Paglieta, 2013, p. 22). De la misma manera, las artes plásticas impregnan un ritmo biográfico en el que su práctica queda superpuesta a los viajes. Es notable hasta qué punto los desplazamientos geográficos coinciden con la emergencia pública de la *faceta* que les brinda a los medios de distintas latitudes la oportunidad de insistir sobre su personalidad *polifacética*. En 1957, expone *manchas* en Londres; en 1958, trabajos con grafismos en Roma. Después de un tiempo con poca actividad pública en las artes visuales, *Ciudades de Estados Unidos* se expone en Galería de Arte Nice de Buenos Aires en septiembre de 1964. Es el producto de un viaje realizado durante el año anterior con el auspicio de la Unión Panamericana. En 1965 presenta esos trabajos en la galería Piter de la capital argentina. El mismo año una exposición de tintas en la galería Quijano de México es el primer resultado de una beca otorgada por el Consejo de la OEA. Margarita Nelken, la crítica de arte española exiliada en México, escribe acerca de la exposición en una nota en la que destaca la *delicadeza* de sus manchas y la coyuntura en la que fueron creadas: “[Mane Bernardo] reside desde algún tiempo, y por cierto tiempo aún, entre nosotros, con objeto principalmente de realizar investigaciones sobre el teatro de títeres mexicanos, y ha aprovechado su estancia en México para brindarnos la exposición de referencia” (Nelken, 1965). Lo que aprovecha para pintar y dibujar es la experiencia de estar *en otro lado*. Pero también se puede decir que aprovecha ciertos canales abiertos en el paisaje institucional universitario para mostrar aquello que hace. En noviembre de 1965 inaugura en la galería de la Universidad Veracruzana; en 1966, en la Universidad Autónoma de Sinaloa, Obregón; al poco tiempo, en la Universidad de Guanajuato. Son los años en los que ocupa la dirección de la Escuela de Artes Visuales Manuel Belgrano de Buenos Aires: quizás esa posición ilumina por algún lado la comprensión de la fluidez con la que se movía en las instituciones educativas. Décadas después, en 1983 y 1984, expone en Lisboa *Homenagem a Portugal. Canto e imagem*, como resultado de un viaje al país peninsular auspiciado por la fundación Calouste Gulbenkian. Los viajes parecen irrumpir como una táctica de reconexión que permite el reencuentro con la práctica de las artes tradicionales y con la propia imaginación plástica, un paso hacia el afuera de un contexto argentino que para una artista mujer y lesbiana mostraba sin duda un rostro represivo.

“Yo quiero quedarme / allá / la la la la / Si regreso ¿qué es lo que haré? / je je je je / volveré otra vez para allá / allá allá” escribe Bernardo en un manuscrito que no lleva fecha (Bernardo en Paglieta, 2013, p. 38). En la canción el *allá* aparece menos como un punto localizable o como el allá trascendente de una utopía que como un lugar siempre diferente del que se está y, a la vez, como un lugar en el que *ya se está*, dado que, según nos dice el poema, en ese lugar se desea *permanecer*. Hay que mirar el uso de los deícticos espaciales en torno al yo lírico: *quiero quedarme allá* implica que se habla desde

un lugar que es un no-allá, es decir, un acá. Sin embargo, inmediatamente, la hablante del poema plantea –para desechar enseguida– la posibilidad de regresar a un no-allá, lo que presupone que la posición desde la que enuncia es un allá. Ese estar y no estar a la vez allá rompe la unicidad del yo lírico o plantea una suerte de localización paradójica donde el acá y el allá coinciden. Quizás ese locus existencial expresado como paradoja sea el que pulsa su producción desde los años 60. Si después de la década que siguió a su egreso en las escuelas de arte las conexiones con instituciones y agentes habían estabilizado un espacio de circulación en Buenos Aires, en las décadas posteriores trabaja para que una nueva topología subjetiva pueda acoger su vida de artista.

Otro procedimiento estratégico que encuentra para seguir vinculada al sistema de las artes visuales consiste en una descontextualización: la exposición de imágenes aledañas o derivadas de su práctica en el campo de las artes escénicas fuera de ese ámbito, en galerías y espacios institucionales de las artes visuales. En 1941, ya expone bocetos de vestuarios y de títeres y dibujos de escenografías, en el marco de su exposición individual. En 1949 esa producción, alimentada por la carrera como escenógrafa que había comenzado en el teatro La cortina, empieza a ser el objeto exclusivo de algunas muestras.

Se puede reconocer una tercera estrategia de aparición, asociada a su vínculo con los medios gráficos de comunicación. En 1947 expone en la galería Saber Vivir, vinculada a la revista del mismo nombre en la que trabaja como crítica y como ilustradora. Una de las aguatinas que expone en esa oportunidad pasa a ser parte de la colección de Larco. En 1948 participa de la exposición colectiva de acuarelas, témperas y dibujos organizada en Washington D.C. por *Saber Vivir*. Desde luego, no es fortuito que en 1953 la persona que escriba sobre Mane Bernardo en *The Studio* sea la subdirectora de la revista, Carmen Valdés.

Termino este recorrido sobre las formas de aparición de la obra de Mane Bernardo en entornos más o menos tradicionales con la referencia a otros dos modos de comunidad de la imagen exhibida que fueron importantes en la vida de Mane. Esas dos figuras de la reunión son los *salones de mujeres* y las *exposiciones retrospectivas*. En 1934, el III Salón de Artes Plásticas para pintoras y escultoras de Camuati es una de sus primeras oportunidades para exponer, muestra un óleo titulado *Muchacho*; en 1938, expone en el VIII Salón Femenino. En lo que respecta a las retrospectivas, después de la organizada en La Plata en 1962, se suceden varias más: en 1972, una *Retrospectiva de Mane Bernardo. 1930-1971* inaugura en la galería Arriba y Delante de Buenos Aires. En 1981, en Altos de San Telmo, tiene lugar la *Retrospectiva 1930-1980*.

Dejé de lado otras modalidades de circulación y de dar a ver que no se inscriben de manera tan nítida dentro de la institución arte. Son formas que no convocan del mismo modo el comentario crítico, práctica que institucionaliza la relación entre una obra y un contexto exegético y que al hacerlo institucionaliza también el estatuto de *obra* de la producción que comenta. Sin embargo, cabe mencionar las ilustraciones publicadas en libros. Las ilustraciones para libros de poesía fueron objeto de comentarios publicados en los diarios: de este modo, recibieron un tratamiento socio-discursivo semejante al de las obras *autónomas* presentadas en exposiciones. Valgan como ejemplo las notas que aparecieron en el diario *Crítica* y en la revista *Conducta* sobre el poemario *Soledades* de Ángel Osvaldo Nessi, ilustrado por ella y publicado por Colombo en 1943, en las que se mezclan juicio literario

y crítica de la imagen; Mane las recortó y las pegó en uno de sus álbumes de *paper clippings*, en los que ordenaba cronológicamente las noticias referidas a su paso por el mundo del arte. Años antes, el diario *El Día* de La Plata, al comentar las obras presentadas por Mane Bernardo en el VI Salón de La Plata, se permitió hacer un análisis estilístico que conectaba sus obras exhibidas en salones con sus ilustraciones para textos de Federico García Lorca y de José Luis Lanuza (Sin firma, 1938). En 1941 sus ilustraciones para el *Cante jondo* de García Lorca formaron parte de la exposición individual en Amigos del Arte. Lejos de considerarla como una marginalia en el corpus de la autora, la crítica les acordó a las ilustraciones el estatuto de momento constitutivo en su cuerpo de obra. Es probable que esa consideración haya influido sobre la decisión tomada unos años después por un escritor novel como Ángel Nessi cuando la llamó para que ilustre su primer libro de versos.⁷

Junto con los modos de aparición de la obra de Mane Bernardo conviene hacer algunas precisiones sobre el contenido iconográfico de su obra. La crítica formalista argentina de los años cuarenta puso el foco en su estilo, en el que encontró alternativamente una emanación de su feminidad o una traición a esa naturaleza. Un breve repaso con el lente puesto en el catálogo de los temas permite tener otro punto de referencia para situar las intervenciones que serán glosadas. Al igual que su maestro Jorge Larco, con el que compartió la inscripción estilística en las corrientes del retorno al orden y el constructivismo figurativo, Mane Bernardo atribuía una importancia central al *tema*. En este contexto estilístico, el tema no es valorado por sí mismo sino por su papel regulador y propiciador en la construcción de la imagen plástica. Este momento de la figuración modernista afirma que tomar un anclaje referencial y preocuparse por su innovación garantiza una estructura a la composición y al mismo tiempo promueve el descubrimiento de procedimientos y efectos plásticos. Hacia 1940, dentro de las naturalezas muertas, abundan los elementos marinos como caballas y conchas que permiten singulares tratamientos cromáticos y lineales. Los paisajes urbanos muestran casas típicas y semidestruidas, patios de conventillos y esquinas donde el cableado telefónico se encuentra con las herrerías típicas. Los desnudos masculinos de esos años permiten reconocer afinidades entre los dibujos lineales de desnudos masculinos del *Livre Blanc* de Jean Cocteau, por el que Mane Bernardo sentía gran admiración (Bernardo, 1953). Menos evidente pero más contrastable es el nexo entre sus dibujos de desnudos femeninos con los de Larco: una iconografía que Bernardo desarrolló más activamente que su maestro. El tópico melancólico del arlequín y las figuras circenses aparecen con frecuencia en dibujos y grabados. Su inclusión en las pinturas fue sin embargo más limitada. En el año 1960, después de las caligrafías que dibujan y deshacen rostros a finales de los años cincuenta, comienza a trabajar en *drippings*. En el estudio sobre la pintura argentina de María Laura San Martín, aparecido en 1961, la autora habla de su “actual informalismo” y traza una genealogía de su factura manchista, que “tiene bastante proximidad con la de Del Prete (y ambas derivan de Pollock)” (San Martín, 1961, p. 247)⁸. Desde mediados de los años sesenta, trabaja en una serie de pinturas de tema bíblico en estilo expresionista y con gran carga matérica. En las décadas siguientes, continúa en

⁷ En buena medida, la vinculación con Mane Bernardo hizo posible la aparición del libro. En un trabajo anterior, señalamos que hay indicios suficientes para sostener que fue la artista la que puso en contacto a Nessi con la imprenta Colombo (Pedroni, 2018).

⁸ Ese mismo año uno de los *drippings* de Mane Bernardo se reproduce en el catálogo de la exposición *150 años de arte argentino* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes.

diferentes líneas de la abstracción. En la figuración sigue trabajando en los géneros del paisaje urbano y la figura humana. En 1977, una muestra individual en la galería porteña Nice se tituló *Adiós a mis naturalezas muertas*. El título es significativo: al deseo de intervenir en la periodización de su obra, explícito desde los años sesenta, se superpone un gesto de conciencia sobre los límites de su repertorio iconográfico.

Una fuerza incómoda: representaciones del género en la crítica sobre Mane Bernardo

Payró y la fuerza como impostura

Mane Bernardo no pasó desapercibida para Julio Eduardo Ladislao Payró, un pintor devenido en escritor de arte que se caracterizó por destacar las producciones en las que creía encontrar una *aurea mediocritas* entre la invención plástica y el repertorio figurativo. En 1941 comentó su exposición individual desde la columna “Crítica de arte” de la revista *Sur*. Después de referirse a la personalidad de Juan Carlos Faggioli, escribió sobre la pintora, que exponía simultáneamente en Amigos del Arte:

Mané Bernardo, por su parte, significa promesas análogas, aunque el *métier* sea menos seguro y orientado hacia un hacer un tanto pesado y brusco que no es verdadera fuerza. Sin duda, tratándose de una mujer, lo que más llamaba la atención en el conjunto de lienzos era la voluntad de desentenderse de flaquezas femeninas, pincelar vigorosamente y contrastar robusta y francamente los tonos. Pero, a la verdad: la energía debe venir de adentro y puede manifestarse —aún en la pintura— bajo guante de terciopelo (Payró, 1941, p. 82).

Brusquedad y pesadez: en el párrafo que citamos estas cualidades estilístico-corporales oscilan entre ser la cifra de un oficio inseguro y el resultado de una treta deliberadamente montada para despistar a la crítica. En el arte de mujeres la crítica busca *delicadeza*, más aún: *flaqueza*. Para su perplejidad Payró se encuentra en cambio con contrastes *robustos* y pinceladas *vigorosas*. También es inquietante la *franqueza* con la que se topa: el crítico dice que la artista contrasta los tonos “francamente”. En la retórica de la época, ese adverbio simplemente intensifica el sentido opositivo de la acción de contrastar y desecha de plano cualquier idea de gradualidad en el tratamiento de los tonos. A la vez, la palabra desliza la imagen de esa operación hacia un campo semántico valorado positivamente por la crítica modernista: la exhibición de la huella pictórica. La pintura moderna, o en este caso el procedimiento que la ejecuta, es sincera porque muestra su propia condición de artefacto pictórico. El arte moderno es sincero porque no oculta. Sin embargo, esa franqueza técnica de la pintura solamente es legítima si expresa otra franqueza natural que tiene su sede en el cuerpo del varón. En consecuencia, es evidente que el espectador está frente a una impostura. Si la imagen de

vigor, franqueza y robustez no puede ser la consecuencia orgánica de una interioridad masculina, de la cual esa imagen es una suerte de emanación por contigüidad, se convierte necesariamente en la imposición mecánica de una copia exterior. De una forma que recuerda la crítica logocéntrica a la escritura, Payró encuentra en la pintura de Bernardo el signo exterior de una expresión que no procede de su fuente de emisión legítima. En ausencia del organismo por el que ese signo es emanado de forma natural, la pintura se convierte en una parodia, en una repetibilidad superficial y carente de fundamento.

Un término de comparación que nos puede ayudar en la exégesis es lo escrito por Payró algún tiempo antes sobre el *arte femenino* de Susana Cocq. El crítico juzga la obra de esta artista “esencialmente delicado y femenino –eminentemente simpático porque se mantiene en los límites de la naturaleza de la artista, quien no se encarniza como tantas otras en expresarse con acentos viriles y violentos, fuera de lugar–” (Payró, 1946, p. 107). El pasaje citado forma parte de una reseña seleccionada por Payró para su inclusión en una antología publicada en 1946, pero había sido escrito originalmente en 1925. Por lo visto este asunto de las mujeres que se encarnizan en pintar como si fueran varones formaba parte de sus ansiedades más arraigadas: en 1925 comprobaba el fenómeno como una tendencia que ya en ese momento parecía estar cansado de atestiguar y en 1941 todavía regresa a propósito de Bernardo. El paralelo entre la evaluación negativa que hace sobre ella y la evaluación positiva sobre Susana Cocq opera claramente con el mismo criterio: solamente ha cambiado el signo de valor. Movilizada en un caso para alabar y en el otro para condenar, la concepción del arte femenino de Payró presupone que su realización consiste en la sujeción a determinados límites que no deben ser trascendidos so pena de caer en una imitación teatral. Si la obra de la mujer está bien hecha y no está *fuera de lugar* produce el resultado correcto. Ese resultado no es lo bello (mucho menos lo sublime), sino lo *simpático*. Pero la presencia inquietante de la mujer siempre despierta al escritor la sospecha de estar siendo engañado por una cosa que quiere expresar aquello que no es. Las alarmas se encienden ante dos indicadores formales: la *acentuación* de los contrastes (contra la exacerbación de la diferencia tonal se prefiere la paleta atenuada) y las marcas de *violencia* en la aplicación de la materia pictórica (contra la escenificación de la pintura que procede de un cuerpo robusto se prefiere la que permite imaginar una mano con *guante de terciopelo*). La alarma se enciende, en suma, frente la *franqueza*: el imperativo modernista de un arte que revela su propio artificio es un privilegio del artista varón; incapacitada constitutivamente para expresarla, la mujer solo puede remedar esa franqueza a través de una farsa ampulosa y teatral.

En su *Historia gráfica del arte universal*, Payró entiende por lo femenino un atributo de la gracia, vinculado con las curvas sinuosas y la coquetería. “Las formas del estilo rocalla”, dice, “están dotadas de una gracia que bien podríamos calificar de femenina, porque ella resulta del predominio insistente de las curvas sinuosas y sensuales” (Payró, 1957, p. 75), y agrega que la influencia de la mujer se revela “en las características coquetas de la ornamentación” (Payró, 1957, p. 76). La recomendación de Payró para la mujer es practicar un arte de la línea, del límite.

Pero que la mujer se ajuste a su naturaleza no garantiza inmediatamente la evaluación positiva del crítico. En un artículo escrito a raíz de la exposición de pintura francesa que se realiza en Buenos Aires en 1939, el autor carga tintas contra Marie Laurencin: “siempre amable en su intrascendencia,

femenina como una señorita victoriana, sigue haciendo sus versitos de color rosa que a nadie ofenden, a nadie exaltan” (Payró, 1946, p. 24). Amable, Laurencin no ofende ni exalta: está en el polo opuesto de todo lo que Payró predica de Mane Bernardo y definitivamente más cerca del arte *femenino* de Susana Cocq. Sin embargo, en la prosa de Payró de esos años sería difícil encontrar un pasaje tan irónicamente despectivo como el que dedica a la pintora francesa. En Laurencin la sujeción a los límites se transformó en apatía.

Por distintas razones el nombre de Marie Laurencin y el de Mane Bernardo circulan intensamente en la escena artística de Buenos Aires en 1939. Pareciera inevitable que la contraposición entre las dos artistas fuera formulada de forma explícita en algún momento. El que lo hizo fue José María Podestá en *Conducta*, la revista publicada por el Teatro del Pueblo. El pincelar robusto y el contraste franco entre los tonos que Payró destacará como un rasgo de Bernardo en 1941, en el que son contrapuestos a las *debilidades femeninas* de otras pintoras, aparecen también en este texto:

Esta joven artista, a quien no conocíamos, ofrece en sus obras una fuerza y una decisión poco frecuentes. Acaso por eso se ha dicho algo acerca de la calidad ‘masculina’ de su pintura (...). Yo no he entendido nunca lo de la feminidad o masculinidad en el arte, pero hay quien piensa que ninguna mujer deberá pintar si no es llenando de lilas y malvas su paleta y remedando las alquitaradas confituras de Maria Laurencin. Por suerte para ella, Mane Bernardo pinta con una bella libertad (Podestá, 1939, s. p.).⁹

A la luz del binomio que se utiliza como dispositivo crítico en el texto de José María Podestá y de las críticas que el mismo Payró había escrito sobre Marie Laurencin, es válido sospechar que su comentario de 1941 tiene como trasfondo una comparación tácita entre Mane Bernardo y Laurencin. Cuando Payró les opone a las flaquezas connaturales de la mujer la fortaleza impostada de Mane, los rasgos imputados a Laurencin resultan el reverso de lo que Mane pinta. Aunque la evaluación sobre Mane es negativa, su transgresión a los límites parece ser menos sancionable que la extrema sujeción a ellos con la que se contenta Laurencin. Acaso Payró también pensaba en las pintoras radicadas en Argentina a las cuales las crítica vinculaba con la pintora francesa, como la austríaca Mariette Lydis, tan popular como denostada por la crítica ilustrada.¹⁰ Si nuestra hipótesis es cierta no sería la primera vez que Payró recurra a ese procedimiento: en 1940, la pintora chilena Inés Puyó es comparada con Laurencin, aunque enseguida limita el alcance de esa asociación. El gesto es el de aquel que quiere deslindar la mala pintura de la que solo parece serlo.¹¹

⁹ En el mismo número de la revista *Conducta*, otra nota a página entera sobre la exposición de paisajes urbanos de Mane Bernardo fue escrita por María Rosa Oliver. Oliver tuvo muchos vínculos con artistas plásticos de estos años y compartió varios escenarios con Mane Bernardo. En 1945 es una de las conferenciantes que participa del ciclo de disertaciones en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, en el que también dicta una conferencia Bernardo. La de esta última realizada en noviembre de ese año trata sobre el Teatro de Títeres, la de María Rosa Oliver versa sobre la mujer en la República Argentina (Pettoruti, 1968).

¹⁰ Incluso Mane Bernardo considera el binomio como “el frente femenino francés de la pintura actual” en un ensayo sobre Lydis que escribe en 1938 (Bernardo, 2016b, p. 75).

¹¹ “Lógico es asociarla con María Laurencin, pero por la sensibilidad solamente” escribe Payró a propósito de Inés Puyó en 1940. La agresividad que adopta la escritura de Payró cuando escribe contra Laurencin se mantiene invariable en cada oportunidad en la que escribe sobre ella: así en 1940, al describir un cuadro suyo expuesto en una muestra colectiva se refiere a la obra como “una manchita pálida” (Payró, 1946, p. 324).

La vehemencia que adopta el discurso de Payró cuando habla de artistas mujeres tiene pocos parangones en su producción escrita. En 1940, al indagar en las fuentes iconográficas de Norah Borges –frente a la cual no tenía todavía el juicio favorable que tendría algunos años más tarde– destaca el resultado ambiguo que produce la introducción de ramilletes y manos tendidas en su iconografía, una imaginería vinculada a las imágenes de circulación popular: “‘cromos’ horrendos, que solían y suelen adherir las cocineras a sus cartas de amor” (Payró, 1946, p. 325). El pasaje mezcla esta vez los estereotipos de género con el odio de clase y en particular el desprecio por los consumos visuales de las clases populares. Difícilmente podríamos encontrar una descalificación como *horrendo* en una pieza de prosa de este autor referida a un artista varón. Payró volverá a escribir sobre Mane Bernardo al pasar en otras oportunidades, en las que concede modestos elogios: destaca por ejemplo un “elegante bajo relieve decorativo en terracota” (Payró, 1946) expuesto en el salón de otoño de 1941. A diferencia de Norah Borges y de Raquel Forner, Bernardo no entrará en el canon que Payró fija en 1944 en su libro *22 pintores. Facetas del arte argentino*.

La posición de Romero Brest

En los primeros años de su carrera como crítico de arte, Romero Brest escribe sobre Mane Bernardo en varias oportunidades. En el artículo “El salón femenino” de 1940, un párrafo dedicado a Mane Bernardo destaca la naturaleza muerta que presentó en el Salón Nacional entre las cuatrocientas cincuenta y siete que fueron expuestas en el certamen:

También ella va logrando una mayor personalidad, dentro de su estilo aparentemente descuidado y provisorio. No lo es tanto, porque es expresivo. Señalo dos caracteres que me parecen importantes: su sentido irónico del color y el arabesco constante que preside su composición (Romero Brest, 2008, p. 270).

En 1941 la figura de Mane Bernardo se encuentra muy presente en las páginas de *Argentina Libre*, el periódico en el que Romero Brest tiene a su cargo la sección de artes plásticas. El 26 de junio de 1941 responde a la pregunta “Los salones y los premios, ¿estimulan a la producción plástica?”. El 18 de diciembre de 1941, el friso que decora el artículo “Retratos fotográficos de artistas y críticos” está compuesto de tres fotos tomadas por Anatole Saderman: la de Mane Bernardo está ubicada en el centro de la tira, entre los retratos de Juan Grillo y Ramón Gómez Cornet (Romero Brest, 1941b, p. 9).¹² En julio de ese año, un recuadro entero dedicado a la artista destaca la *excepción* de Mane Bernardo (Romero Brest, 1941a, p. 7): “No es frecuente en el orden plástico el hecho que comentamos de que una mujer, casi una niña, irrumpa en el ambiente artístico con una producción de tan vastas expresiones y medios de expresividad como la que ahora glosamos”. Infantilizada, Mane Bernardo –una *promesa* para Julio Payró– aparecía en el discurso de Romero Brest como demasiado sabia para

¹² Los retratos de Saderman fueron exhibidos en la Asociación Estímulo de Bellas Artes. En el archivo personal de la artista se conserva un ejemplar del díptico con la lista de las personas retratadas, en el que está subrayado el nombre de la artista.

su edad, una suerte de inflexión femenina en el tópico del *puer senex*¹³. El texto de Romero Brest continúa:

La plástica parece un arte de exclusividad del hombre. El hecho de que algunas cultoras descuelen en él no destruye por completo esta hipótesis. Obsérvense con atención sus producciones y se hallará en ellas un sello de inconfundible masculinidad.

Mane Bernardo no escapa a las contingencias de la afirmación, y no va en ello expresado en desmedro de la calidad de su obra.

Inquieta, intrépida, se interna en las sendas de lo inédito, arriesgándose en expresiones de las que su personalidad sale incólume. Los diversos medios que emplea en las ejecuciones la desvían un poco de su propio confín. 'Arlequín' y algún otro grabado recuerda ejemplos demasiado próximos.

Es en los óleos donde mejor se aquilatan las dotes de Mane Bernardo. Esta materia se adapta con gran flexibilidad a la exuberancia expresiva de esta estudiosa artista.

El desbordamiento vital, propio de su edad, se vuelca impetuosamente sobre paisajes, naturalezas muertas y figuras, en las que campea una originalidad de buena ley, obtenida por recursos simples.

El color, elemento central de su lenguaje, adquiere en ciertos momentos una supremacía peligrosa. Es por su control y sometimiento a un dibujo más estricto que Mane Bernardo escalará las cumbres a que la hace acreedora su talento y su laboriosidad.

La disciplina, esa virtud que cimentó la fuerza de una de las épocas más felices de la plástica, el Renacimiento, (...) se perfila como una figura sobresaliente en nuestra plástica (Romero Brest, 1941a, p. 7).

En 1940, Romero Brest aprecia la obra de Mane Bernardo; al año siguiente, aclara que el valor de su obra radica en el sello de masculinidad que la vincula con la buena pintura. Las imágenes que despiertan estos pensamientos son las mismas que evocan a Payró la hipótesis de la impostura. Se trata de la muestra en Amigos del Arte que un cronista de *La Nación*, en disidencia con Payró y con Romero Brest, felicitó por su condición femenina. El crítico de *Argentina Libre* puede sostener que esas obras no son falsas e impostadas porque admite la posibilidad de que haya masculinidad en el arte de una pintora, sin que eso signifique algo espurio. Para Romero Brest, el ímpetu y la fuerza no son una *performance* "fuera de lugar" sino la realización de la masculinidad inherente a la pintura, que puede tener lugar, incluso, a través del arte de una mujer.

¹³ En sintonía con el *edadismo* subyacente al pasaje citado se podría mencionar lo que Mane Bernardo afirma haber escuchado de boca del escultor Alfredo Bigatti con respecto a su obra: "sus acuarelas son muy buenas, pero no se puede dar un premio a una persona tan joven" (Bernardo en Paglieta, 2013, p. 67).

Brughetti y una imagen de tapa

En 1942, el poeta y crítico de arte Romualdo Brughetti utiliza un paisaje urbano de Mane Bernardo para la tapa de su libro de crítica *De la joven pintura rioplatense*, publicado por Ediciones Plástica. La viñeta es la vista de una esquina sin ochava, de casas bajas de la que sobresalen sauces. En un extremo, un poste de luz dibujado con líneas nítidas refuerza la estructura radial de la composición. La esquina es un *topos* de la ciudad en transformación que en la década previa había convocado a tantos artistas visuales y escritores porteños. En las fichas catalográficas de las bibliotecas el título del libro *De la joven pintura rioplatense* figura acompañado de un subtítulo informativo “con una viñeta de Mane Bernardo y doce ilustraciones en color y en negro”. La leyenda es la típica descripción de contenido iconográfico que aparece en la portada de los libros sobre arte publicados en esta década; por alguna razón –acaso por el cuerpo o la tipografía utilizados– las prácticas de registro asumieron que se trataba del subtítulo del libro. Aun así, la operación de mencionar en ese paratexto el nombre propio del autor de la imagen elegida para la cubierta es de por sí extraordinaria. Atribuir esa decisión enteramente al autor y desconocer la agencia de un editor especializado como lo era en Plástica Oscar Pécora sería riesgoso. Pero tenemos testimonios contundentes de la importancia que tuvieron las imágenes de cubierta en los libros de Romualdo Brughetti. La inclusión de *Las lavanderas* de su padre Faustino en la *Nueva historia de la pintura y de la escultura*, por ejemplo, es una *imagen-tesis*. Brughetti ya había decidido reproducirla a color en 1956 en el primer tomo de la *Gran Enciclopedia Argentina* cuando fungió como asesor artístico de la obra. Al incluirla como imagen de cubierta en un caso –y en cierto modo al reproducirla a color en el otro– intentaba fijar el acta de fundación del arte moderno en la Argentina. Una imagen de tapa *nombrada* e integrada al título del libro significa un paso más y representa un procedimiento excepcional en este tipo de bibliografía. Aun cuando la lectura de su nombre como parte del título no sea una decisión del autor sino un efecto impersonal de la circulación, Mane Bernardo resaltó a través de esa operación como figura sobre el fondo común de la joven pintura rioplatense, con la doble ventaja de haber sido enmarcada por la tapa y mencionada por el título.

En 1945, en el libro *Nuestro tiempo y el arte*, Brughetti reproduce un ensayo publicado con anterioridad sobre la generación “que sigue a Spilimbergo, Gómez Cornet, Pettoruti, Basaldúa, Butler, Badi, Berni, Soldi, Forner, Urruchúa”. El tema entonces es la *camada* u *hornada* –palabras habituales en el discurso crítico de estos años– posterior a la que había sido canonizada por Julio Payró en su libro *22 pintores* de 1944. El estudio sobre la “joven generación” que seguiría a la de aquellos modernos incluye comentarios sobre trece artistas. Mane Bernardo es una de las cinco artistas mujeres analizadas entre los trece que comenta el estudio, junto a Laura Mulhall Gironde, Juana Lumerman Roca, Elba Villafañe y Aída Vaisman. De Mane Bernardo, Brughetti destaca que “múltiples son los caminos que ensaya esta joven artista. Una inquietud siempre viva, un ardor estructurado, animado por una travesura, una gracia juguetona y fresca de orden plástico –y por consiguiente valiosa– la llevan a hallazgos expresivos” (1945, p. 97). En este pasaje de Brughetti reencontramos dos tópicos discursivos que insisten a propósito de la artista. El primero es un vocabulario que nos remite a la juventud e inclusive a la infancia: *inquietud*, *ardor*, *travesura*, *juego* (esta última, en menor medida, por su larga carrera en la historia de la Estética) son palabras que están en la columna opuesta a la

estabilidad adulta. Aunque se trate de una crítica elogiosa, el precio que la artista paga por recibirla es el de ser transformada en un niño. El segundo tópico surge de la puesta en crisis de la unidad de la obra de Bernardo. La *dispersión* de su obra no radica en el hecho de que atravesase distintas disciplinas –algo que se volverá un tópico crítico más adelante– sino en la diversidad de estilos que despliega dentro de las artes visuales mismas. El 15 de octubre de 1946, Brughetti escribe sobre Bernardo en una nota en *Cabalgata* en la que vuelve a enfatizar el lugar dominante de lo plástico en el arte de Mane Bernardo, como los fondos de colores puros y claros y oscuros. En el discurso crítico de Brughetti lo específicamente plástico no está separado de semantizaciones de corte humanista, como las figuras del *canto* y la *presencia* (Brughetti, 1946, p. 5), pero remite de todos modos a una suerte de grado cero moderno. Otro lugar en el que el crítico coincidirá con la artista será en el catálogo de la editorial Ollantay. En Ollantay, Brughetti publica un libro de ensayos sobre la joven generación que continúa el publicado en *Plástica*. Para este sello, continuación a su vez de la alianza establecida entre Becco y Svanascini con la revista *Sed*, Bernardo realizó ilustraciones de frontispicios, diseños de cubiertas y de isotipos (Pedroni, 2019).

Luego de los años cincuenta, a la par de que aminoran las apariciones públicas de Mane Bernardo relacionadas con las artes visuales, la producción crítica sobre su obra también decrece. Los críticos adjetivan su práctica de maneras que ponen en crisis la unidad de la obra y atribuyen una naturaleza episódica a su vínculo con las artes visuales. Adjetivos como “versátil” se usan con frecuencia para describir la multiplicidad de intereses de la artista (Larroca, 1967, s.p.).

La lista de críticos que trató sobre su obra se podría expandir. En 1941, Mujica Lainez escribe sobre Bernardo para el folleto que acompaña su exposición en Impulso. En 1950 Ernesto B. Rodríguez escribe sobre ella en una serie de monografías publicadas por Ollantay referidas a artistas que tienen como denominador común una marca de la experiencia surrealista (Rodríguez, 1950; Pedroni, 2019); en 1964 escribe sobre sus pinturas de ciudades estadounidenses en la galería Nice, a las que elogia poniendo en perspectiva la importancia de la referencia geográfica: “fabulante como buena titiritera (...) ha dejado transcurrir los paisajes interiores” (Rodríguez, 1964). En una carta de 1951 que se conserva en el archivo del crítico, Bernardo agradece unas líneas publicadas por Cayetano Córdova Iturburu en *Clarín* a propósito de su obra; las palabras que “Policho” Córdova Iturburu le dedica en otra oportunidad y el vínculo que el crítico estableció entre la artista y el poeta Horacio Esteban Ratti en 1951, cuando los conectó para la ilustración de un poemario, jalonan la evolución de ese vínculo a lo largo de los años.

En 1958, en *La pintura argentina del siglo XX*, el crítico señala “su inclinación, en el color, por las tintas vivas, escasamente moduladas” (Córdova Iturburu, 1958, p. 197). Los términos en los que Córdova Iturburu caracteriza la obra de Bernardo no terminan de alejarse de lo que otros identificaron como una suerte de fuerza primaria, expresada sin mediaciones, que deja sus marcas en la escasa modulación, en la *exuberancia* y en el *descuido*. Romero Brest tuvo la precaución didáctica de calificar a ese descuido como *aparente*; Payró también trató a la obra de Mane como una *apariencia*, pero para derivar de ella la conclusión de estar frente a un simulacro. La línea argumentativa que destaca el *colorito* por sobre el *disegno* coincide en la historia de la teoría del arte con el reconocimiento de una irracionalidad en la imagen, a diferencia de la racionalidad del dibujo, que se entiende tradicionalmente

como captación intelectual del tema. Ese énfasis en la apreciación del color es consecuente con la imagen de una pintura tomada como puro cuerpo. En el discurso de la crítica ese cuerpo es presentado alternativamente como la expresión de una esencia femenina que no puede ser controlada o bien como una inadecuación a esa naturaleza que debe ser sancionada.

Mane Bernardo como escritora de arte

El libro de poemas *Tarde blanca* de Mane Bernardo fue publicado en 1947 por la editorial de la revista *Sed*. Mane trabajará con poetas y hará exposiciones de dibujos realizados a partir de poemas varias veces, en México y en Argentina. La crítica parece estar dispuesta a reconocer a la artista un saber específico que consiste en captar el contenido de los poemas y traducirlo en imágenes. Se habla así de “compennetración poética” y de un “exquisito sentido de la lírica” (D’Iturbide, 1943, s.p.). Esta familiaridad con la lírica es uno de los indicios de su especial relación con la palabra escrita y con la cultura literaria.

Otra huella de lo mismo se podría encontrar en la insistencia con la que se hace presente en su producción visual una iconografía clásica del poeta. La figuración del poeta melancólico aparece en sus ilustraciones para *Soledades* de Nessi (1943), en su *Tarde blanca* (1947) y en un poemario inédito de los años 90; la imagen del poeta laureado, en un caso con el llamado perfil griego, aparece en las portadas que dibuja para las antologías *Poetas libres de la España peregrina en América y Diez poetas jóvenes*, publicadas por Ollantay (Pedroni, 2019) y en el libro *Coral*, de Horacio Esteban Ratti, publicado en 1950.

Otro indicio de este afecto hacia la tradición humanista es la frecuencia con la cual aparecen palabras y frases en lengua latina en la producción escrita y gráfica de Bernardo. En 1934, al escribir una monografía sobre arte moderno, termina su balance con el pasaje de la *Vulgata*: “Nihim novum sub sole” (2016c, p. 165). En *Tarde blanca*, las tres láminas interpoladas con dibujos de la artista tienen una inscripción en latín.

Pero además de estas marcas, que revelan determinadas competencias lingüísticas y enciclopédicas, hay que señalar otros saberes y experiencias de entidad más difusa. Sin duda Mane Bernardo era una artista plástica que se movía con fluidez en los espacios del mundo literario: los vínculos con escritores como Osvaldo Svanascini, Horacio Becco, Ángel Nessi o Cayetano Córdova Iturburu marcaron su vida profesional; el tiempo compartido con una profesora de Letras como Sarah Bianchi debe haber sido importante en su adquisición de ciertos códigos y la radicación del teatro itinerante de títeres sostenido por ambas en la Sociedad Argentina de Escritores prueban la circulación en esos ámbitos de sociabilidad letrada. Finalmente están los escritos sobre arte que Bernardo publica en diferentes medios. A través de este movimiento de escritura, pasa de ser una artista nombrada (mayormente por críticos varones) a un artista que nombra su obra y la de sus pares.

Tres enfoques permiten ver esta experiencia como un movimiento por el que se invierte *la dirección en la que circula la palabra*: primero, el lugar protagónico que tuvo esta pintora erudita en la biografía de críticos de arte, en especial en la de Ángel Osvaldo Nessi; en segundo lugar, la producción de

discursos sobre lo que enunciaba como el *problema de la mujer* y en especial, sobre *el lugar de la mujer en el arte*; finalmente, la construcción de un relato autobiográfico en el que asume la palabra sobre su propia trayectoria como artista visual.

Mane Bernardo y Ángel Osvaldo Nessi: itinerario de una amistad

En 1942, Ángel Osvaldo Nessi, profesor en letras de La Plata que dos décadas después fundaría la primera carrera de historia del arte en el país, dicta una conferencia sobre la “pintura femenina en el siglo XX” en la Asociación de Gente de Arte “Impulso”. El tema fue decidido de común acuerdo con Mane Bernardo. La forma en la que nos enteramos de esta colaboración es un hallazgo casual: una copia de la tarjeta de invitación al evento encontrada durante el proceso de ordenamiento del fondo de Archivo Ángel Osvaldo Nessi. El documento no consiste solo en la copia mimeografiada de la tarjeta. Siguiendo una práctica de auto-archivo habitual en la época, el escritor añadió en el pie de la página en el que está montada la imagen de la tarjeta una glosa dactiloscrita en la que explica el contenido al que hace referencia el documento. En ese comentario el crítico amplía la información y establece el significado que el evento documentado asume para él en el contexto de su propia biografía. Con membrete de “Impulso”, la invitación para el sábado 3 de octubre está firmada por Fortunato Lacámara y por José Pugliesa y reza lo siguiente: “La comisión directiva de la Agrupación de Gente de Arte ‘Impulso’ invita a Ud. y familia a la conferencia del Señor Ángel Osvaldo Nessi, que disertará sobre ‘Pintura Femenina en el siglo XX’”. La *addenda* de Nessi agrega estas observaciones explicativas:

OBS. -La escultora, pintora y titiritera, a quien conocí en Bellas Artes como Ayudante de la cátedra de Escultura, me vinculó con IMPULSO. De común acuerdo elegimos el tema –inédito en el medio artístico de esos años. La parte argentina incluía un período desde Lola Mora hasta Mane Bernardo, pasando por Ana Weis de Rossi, María Osborn de Puleston... y sus “correspondences” con poetisas, cantantes, músicas, en una generación precursora, rica en el despertar e incorporación de la mujer a la vida cultura de la Argentina. –La iniciativa tuvo éxito: conocí a Fortunato Lacámara y la “gente de arte” de la Boca –tres años antes de que Pettoruti realizara su exposición en la Sala de IMPULSO (Nessi, s. f., s. p.).¹⁴

El *impulso* que Mane Bernardo le dio a Nessi para dictar la conferencia dejó grabada en la memoria del crítico una imagen sobre el aliento que necesitó en aquel momento para comenzar su carrera profesional. De hecho, Nessi menciona a Mane Bernardo al redactar la entrada “Crítica de arte” para *el Diccionario temático de las artes en La Plata* publicado cuarenta años después de que imparta aquella charla bajo su directa supervisión de Nessi por el Instituto de Historia del Arte que él mismo había fundado en La Plata. El nombre de la artista aparece entre los de las personas que lo alentaron

¹⁴ Dejo constancia de mi agradecimiento a Berenice Gustavino, que me hizo reparar en la existencia de este documento durante el proceso de ordenamiento del fondo de archivo Ángel Osvaldo Nessi, en el que trabajamos conjuntamente. La última etapa de ordenamiento del fondo de archivo tuvo lugar en el marco del proyecto de investigación “Historia de la Historia del arte en la UNLP (1961-1983). De la constitución disciplinar a la creación de la carrera universitaria”, dirigido por Gustavino.

a dedicarse a esa profesión (Nessi, 1982, p. 82). Es probable que al hacer esa mención Nessi haya tenido presente la conferencia de Impulso que tal como vimos sucedió en los años cuarenta pero que su autor recordó, enmarcó en su recuerdo y transformó en documento de su propia carrera en una práctica de auto-archivo muchos años después. Aunque no lleva fecha, la copia de la tarjeta con el comentario mecanografiado de Nessi debe datar de un momento cercano a la preparación de su *Diccionario* de 1982. Pero la conferencia en la Boca es solo una de las proyecciones que tuvo su amistad con Bernardo y que el crítico recordaría a los setenta años.

Al año siguiente de la conferencia, Mane Bernardo ilustraría el primer y único libro de poemas de Nessi, *Soledades*, publicado por la imprenta Colombo. En 1944 hizo una viñeta para la cubierta de un folleto sobre Fernando Fader, publicado por Nessi con el sello ficticio “Renacimiento”. En 1945 Nessi tradujo del francés y a pedido de Mane la comedia *Arlequin poli par l’amour* de Pierre de Marivaux para el teatro de títeres “La cortina”, dirigido por la artista¹⁵. “Lo felicito por la traducción, es muy buena” le escribió Mane en una carta. “Lo de editarla me parece ideal, y además muy interesante si le agregamos algún motivo plástico a la edición” (Bernardo, 1945a, s.p.). Como parte del grupo organizador de la revista *Sed*, Bernardo solicitaría colaboraciones poéticas de Nessi que fueron incluidas en la publicación: una carta con firma suya y membrete de la revista se conserva en el archivo del crítico. Mane le dice estar emocionada por la elegía “muy linda, pero pobre su musa ¡cómo la trata!” (Bernardo, 1945b). En 1946 le escribe para agradecerle la publicación de un artículo suyo en la revista *Imagen*, de la que Nessi era secretario de redacción. En 1950 la dedicatoria manuscrita en un ejemplar del libro *El pensamiento secreto de Mallarmé* publicado por Ollantay y conservado en la biblioteca de Nessi celebra el reencuentro entre ambos.

En 1962 y desde su posición como Director de Artes Visuales de la Provincia de Buenos Aires, Ángel Osvaldo Nessi auspició la primera retrospectiva de Mane Bernardo en el Museo de Artes Plásticas de la Provincia. Para la exposición *Mane Bernardo en sus obras, 1931-1961*, se encargó de escribir los textos del catálogo en los que analizó y estableció una periodización de la obra de Mane Bernardo a lo largo de 24 páginas, con descripciones formales de sus distintas etapas en el cuerpo del texto. El texto principal se acompaña de largos epígrafes que señalan los rasgos característicos del período representado por cada imagen. Después de un “diagnóstico” informado por el análisis compositivo y el estudio de las influencias, Nessi arriba a su propia interpretación sobre un tema tratado por todos los críticos: la vocación múltiple de Bernardo. Para Nessi no hay dudas, es un signo del *Zeitgeist*:

Con todo, esto no sería más que el ‘diagnóstico’. Falta decir que, más allá de la ‘barrera’ –como acostumbra a expresarse los teóricos del surrealismo–, existe una comarca lírica a la que Mane ha sabido acercarse por muchos caminos con el trámite fluido que caracteriza a nuestra época (Nessi, 1962, s.p.).

¹⁵ Para ampliar sobre la actuación de Mane Bernardo en el campo del teatro y en especial en la Agrupación Teatral La Cortina pueden consultarse los estudios de María Fukelman (Fukelman, 2018).

Finalmente, en el archivo del crítico platense pudimos localizar un cuaderno anillado con dibujos desconocidos de Mane Bernardo. Son poemas de Nessi intercalados con ilustraciones hechas *ad hoc* para acompañar el poemario inédito. El documento no lleva fecha, pero las marcas de tecnología utilizada para la impresión del documento nos permiten hacer una estimación: difícilmente pudo ser hecho antes de la década de 1990. Con más tiempo libre después de su jubilación, Nessi se embarca en ese decenio en una cantidad de proyectos editoriales, muchos de los cuales nunca fueron concretados. Lo interesante es que en el medio de ese impulso por dar a conocer sus textos volvía también a la poesía y, como si en su recuerdo el nombre de Mane Bernardo estuviera adherido a esa práctica, ella se hacía presente medio siglo después de iniciada la amistad. Aparecía, con dibujos nuevos, en la escena de ese regreso. Si es cierto que en algún momento Nessi intervino en la legitimación de la obra de Mane, es cierto también que Mane promovió su trabajo como crítico y como poeta. Esto último no es menor: la creencia de que la autoridad de un crítico de arte dependía de su talento como autor de poesía estuvo extendida a lo largo de todo el siglo xx. Incluso después de que el proceso de profesionalización y un discurso tecnicista tomarán la escena disciplinar de la historia del arte todavía se sostenía la conveniencia de que los críticos de arte también fueran poetas (Pedroni, 2018). Nessi fue crítico porque antes fue poeta y en el desarrollo de esa identidad bífida Mane desempeñó un papel central.

Intervenciones públicas de Mane Bernardo sobre “la mujer en el arte”

Jorge Larco habría dicho a Mane Bernardo que si quería ser artista tenía que tener una *vida de artista* (Paglieta, 2013). Pero la singularidad de la práctica de Mane Bernardo pareciera entrar con dificultad en las retículas normalizadoras a través de las cuales los diccionarios biográficos administran una *vida de artista*. En el *Diccionario de artistas de la Argentina*, publicado por Adrián Merlino en 1954, la entrada de Mane Bernardo es una de las únicas dos que incluye un apartado especial para enumerar los “libros ilustrados” por la artista (la otra entrada del diccionario que incluye la sección es la de Mariette Lydis). En 1948, la tercera edición del diccionario biográfico *Personalidades de la Argentina* reserva un espacio importante a la entrada de Mane Bernardo. Entre la información que brinda sobre la artista, una lista de proporciones inusuales enumera los lugares en los que dictó conferencias “Agrupación SED, Ateneo Ibero Americano, Ateneo de la Boca, Ateneo del Chaco, Magisterio de Corrientes, Amigos del arte de Rosario, Círculo de Profesores de Santa Fe, Club Argentino de Mujeres, Agrupación cultural femenina, etc.” (Sin firma, 1948, pp. 115-116). A través de las tarjetas de invitación y de los recortes periodísticos conocemos los títulos de algunas de esas conferencias. El 7 de agosto de 1945, brinda la conferencia “La mujer en el arte. Su importancia como factor integrante y evolutivo de la sociedad” en el Club Argentino de Mujeres. Otra conferencia, dictada el 26 de junio de 1946 en Amigos del Arte de Rosario, se titula “La mujer en la plástica. Su importancia como valor integrante y evolutivo de la sociedad”. El sintagma “La mujer en el arte” aparece como subtítulo en el artículo de la revista *Para ti* el 8 de enero de 1946, en la nota “Un teatro de muñecos que divierte a los mayores” de Ana Gustavino. Desde ese año participa de la fundación de la Agrupación Cultural Femenina e integra

su comisión directiva. Esa actividad se suma a su activa participación en la Unión Argentina de Mujeres desde 1942. En abril de 1948, dicta en la sede de la Agrupación Cultural Femenina la conferencia “La mujer argentina y su inquietud plástica”. Años más tarde, la actividad de Mane Bernardo como conferenciante se orientará hacia otros temas vinculados con el teatro, en particular con el teatro prelopista, el drama religioso español y el mundo del títere¹⁶. Sin embargo, merece ser subrayada la intensidad y el alto grado de focalización temática de las conferencias que imparte a mediados de la década de 1940. En esas intervenciones formó necesariamente un relato historiográfico sobre la mujer en el arte argentino que si bien no dio lugar a publicaciones extensas pudo haber tenido otras repercusiones indirectas.

Varios artículos, escritos por Mane Bernardo o contruidos a partir de sus declaraciones, aparecen a lo largo de esos años. Todos abundan sobre el mismo tópico. Los títulos marcan un territorio de intervención: “‘Woman in Art,’ According to Mané Bernardo”, es publicado por el *Buenos Aires Herald* el 4 de mayo de 1945; “No somos un complemento: somos la otra mitad del mundo” se publica en *¡Aquí está!*, el 25 de junio de 1945; “Contribución de la mujer a las artes plásticas argentinas” en *Para Ti*, el 13 de mayo de 1947 (Bernardo, s.f.b). La mujer en las artes plásticas argentinas: el tema que en 1941 Mane le había propuesto a Nessi para una conferencia fue finalmente configurado por ella como el territorio discursivo de sus propias disertaciones algunos años después.

Otros textos críticos de Mane Bernardo

En el volumen *Monografías de artistas argentinos* se compilan trabajos de artistas que pasaron por la Escuela de Bellas Artes Ernesto la Cárcova. La compilación reúne varios ensayos de Mane Bernardo. Los textos tienen varias virtudes documentales. La primera es el valor informativo sobre el universo de sus lecturas. En 1934 y 1938 la artista cita una expresión del crítico Camille Mauclair (p. 164; p. 169), cuyos artículos publicaba en Argentina el diario *La Nación*. Otras apreciaciones conectan sus juicios sobre otros artistas con su propia práctica pictórica y dibujística. Así, la valoración de lo “ingenuo agradable” en el arte “de los comienzos” introduce una categoría estética que se puede aplicar al lenguaje de síntesis de algunas ilustraciones (Bernardo, 2016a, p. 28). La producción crítica que publica en diarios y revistas también tiene con frecuencia esta marca: como si al hablar de los otros pusiera a circular palabras que también la nombran.

La actividad de Mane Bernardo como ensayista y articulista en los años cuarenta incluyó escritos que por su lugar de enunciación basculan entre dos estatutos genéricos: por momentos parecen *textos críticos*, por otros asumen las propiedades de un *texto de artista*. Encontramos textos de una artista que intercala en el discurso sobre su obra las críticas puntuales a obras y libros. Otros ensayos tienen las características de balances sobre el *año artístico* en el campo del teatro y de las artes visuales.

En “El Encanto del Paisaje Urbano de Buenos Aires” publicado en *Correo Literario* en 1944 realiza una lectura propositiva que se apoya, sin nombrarla, en la categoría de lo pintoresco para construir una

¹⁶ En 1951, por ejemplo, brinda una conferencia titulada “Grandes momentos de la dramática religiosa española”.

estética por venir (Bernardo, 1944). El título elegido para encabezar el artículo es el que la autora había usado para una conferencia que dictó en Resistencia en octubre de 1943 (Sin firma, 1943). Esta marca prueba la conexión que existió entre su actividad de escritora con su práctica como conferenciante, pero también la insistencia con la que acechó ciertos temas. De hecho, en 1946 vuelve a escribir sobre “El paisaje” para la revista *Imagen* de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata que coordina su amigo Ángel Nessi. El objetivo principal del artículo publicado en *Correo literario* es llamar la atención sobre un universo temático que a juicio de la autora podría ser aprovechado mejor por la práctica artística. A la manera de los antiguos tratadistas del Renacimiento preocupados por la cuestión de la *inventio* –encontrar el asunto para la obra–, ofrece en este artículo un catálogo de lo que podríamos considerar como posibles *invenzioni*, motivos que considera que podrían ser de interés para los pintores, junto con indicaciones sobre la forma más adecuada para tratarlos en cada caso. El texto permite pensar en muchos problemas de investigación desde una clave a la vez biográfica e histórico-cultural. Por ejemplo, ¿cuál es la experiencia de la ciudad que está atrás de ese escrito? ¿A qué discursos de una ciudad en transformación se oponía o cuales refrendaba? Más acá de estos interrogantes, me gustaría detenerme en dos puntos del texto que refieren a la historia de las ideas estéticas en Argentina. En primer lugar, el criterio para la asignación de importancia al nivel temático de la obra: el tema no es valorado por la sujeción mimética al referente, sino desde una perspectiva que entiende el tema como un dispositivo de trabajo que hace posible el descubrimiento de invenciones plásticas y su organización en un sistema coherente. Como vimos esta preocupación por el tema es encarada de una forma típica por las distintas formas de pintura vinculadas con las figuraciones de nuevo cuño. En esa línea, se advierte la comunidad de intereses con su maestro y amigo Jorge Larco. En segundo lugar, el artículo de Mane Bernardo valoriza la singularidad de la luz en el paisaje urbano de la ciudad de Buenos Aires como material pictórico. Al hacerlo, anticipa un tópico que aparecerá como rasgo definitorio del arte nacional en las teorías sobre la pintura argentina que se transforman en libro en los primeros años del posperonismo. *Situación de la pintura argentina* de Ángel Osvaldo Nessi (1956), *Geografía plástica argentina* de Romualdo Brughetti (1958) y *La pintura argentina del siglo XX* (1958) de Cayetano Córdova Iturburu recuperarán la clave de lectura que aparece en el texto de Bernardo. Sin duda el paisaje urbano es un eje conductor en la obra de la artista. En una visita al Museo Argentino del Títere en el año 2018 pude acceder a una grabación de imagen y sonido en el que la voz de la artista narra en primera persona su derrotero artístico a lo largo de diez minutos¹⁷. En ese relato, el subgénero se configura como aquello a lo que se regresa: “vuelvo al paisaje urbano, que me agarra con magnetismo, pero ahora, en el óleo: nuestros patios, en sueño de sueños, surgen con ingenuo candor” (s.f, 3:48-04:01).

Es interesante detenernos en este texto oral en que asume la tarea de relatar su propia biografía artística. Si bien fue almacenado y distribuido en CD en una fecha reciente, la grabación data de 1968. Es la década en la que tuvo lugar su primera retrospectiva, el momento en el que fueron los otros quienes segmentaron su vida en el arte y se ocuparon de caracterizar sus períodos. Este relato puede ser pensado como una elaboración tardía y una respuesta a esa producción de discursos. En esta

¹⁷ Agradezco a las autoridades de la Fundación haberme facilitado gentilmente este material.

narración, el comienzo está dado por “lo simple, lo sintético, lo necesario para objetivar” y a su vez por el “apasionamiento rabioso por el arte moderno” (s.f, 02:20-02:30). Luego vienen los “primeros intentos dentro del constructivismo figurativo, una marcada influencia de Cézanne que fue mi primera sorpresa” (s.f. 2:50). La primera ruptura tiene lugar a finales de la década de 1940. Sin embargo, aparece como una ruptura reticente, que no tiene efectos inmediatos, sino que opera con la temporalidad diferida de lo que se archiva: “En 1948 comienza la necesidad de la forma abstractizante e informal: muchos intentos suspendidos, guardados, archivados y desechados que se irán retomando en los próximos años” (4:20-4:35). Finalmente, aparece el surrealismo. Vinculado con un cambio en el modo de habitar la obra, un crítico lo rebaja sin embargo a una divagación privada, en palabras que Mane retuvo en su memoria: “Y entonces comencé a vivir dentro de mi pintura: ‘divagaciones del mundo personal onírico’, al decir de un crítico. Siempre fui expresionista y llegué al surrealismo sin darme cuenta” (s.f., 5:12-5:27). Interesante es el hecho de que señale que su vínculo con el surrealismo no fue programático sino un devenir inadvertido por la conciencia. La palabra *desintegración* aparece de manera repetida en los últimos minutos de esta grabación. Parece un contrapeso del énfasis en la *construcción* de los primeros años, de la línea que delimita y construye. “Es extraño volver sobre la propia vida” escribió Mane Bernardo al comienzo de un poema (Bernardo en Paglieta, 2013, p. 45). El poema data de 1964: lo escribió poco después de su muestra retrospectiva de 1962, y unos años antes de tomar la palabra para narrar su carrera en las artes visuales. Lo cierto es que en los próximos años todavía encontramos ese gesto de conciencia sobre la propia obra, la voluntad de establecer un relato y deslindar los distintos períodos. En la retrospectiva de 1981, por ejemplo, distingue entre la “época figurativa – 1930 - 1954”, la “época no figurativa – 1957 - 1966” y la “época expresionista – 1967 - 1980”.

En el pasaje de una fase signada por la crítica de escritores varones a otra fase marcada por la creciente intervención de la artista en los discursos públicos y la producción de memorias retrospectivas podríamos leer una apropiación de su propia praxis, previamente desapropiada por la palabra crítica. El movimiento parece describir la curva de una creciente voluntad y agencia para tomar la palabra y disputar los sentidos sobre la obra puestos a circular por otras voces. Esa intervención desarregla o pone en tensión la forma en la que esa obra había sido hablada por otros. En los relatos biográficos de Mane Bernardo aparece un malestar asociado con el *nombre propio*. En sus memorias, refiere habitualmente a situaciones equívocas o malintencionadas vinculadas al nombre, como por ejemplo quienes la han llamado “Bernardo”, tomando “Mane” como su apellido y como nombre de pila su apellido (Bernardo y Bianchi, 1987). En ese tipo de comentarios quizás podemos encontrar algo más que una anécdota para buscar las marcas de la lucha por decir la propia obra y reapropiarse de un nombre. La relación de Bernardo con la palabra fue una razón más para que los discursos sociales la enajenaran de su obra como artista visual y la restituyeran a los hábitos interpretativos de la disciplina, pero también fue una estrategia existencial que le permitió nombrar de manera diferida su propia diferencia, contra el desajuste que los críticos tendieron a figurarse como la irrupción de un exceso: demasiado joven, demasiado viril, demasiadas caras para una artista, demasiada violencia en los tonos sin modelado de su pintura.

La escisión moderna entre las tareas del artista y las del crítico adopta modulaciones específicas en la trayectoria biográfica de una artista visual mujer que escribe y publica sus escritos en el siglo xx.

Nuestro ensayo pretendió poner la mirada en algunas figuras de esa tensión. Lo hicimos a partir de la convicción de que las imágenes y las posiciones de género que se configuran en el discurso crítico constituyen un lugar productivo para interrogar las fisuras abiertas en la modernidad entre la posición del artista y la del crítico. Desde el estudio de las trazas dejadas por una vida auscultamos la forma en la cual los intentos para superar esa brecha se encarnaron en una existencia singular.

Referencias

- Bayley, E. (noviembre-diciembre, 1948). Nuevas realidades. *Ciclo*, (1), pp. 88-90.
- Bernardo, M. (s.f.a). Documentos manuscritos sin catalogar. Fondo Mane Bernardo, Fundación Mane Bernardo Sarah Bianchi, Archivo del Museo Argentino del Títere.
- Bernardo, M. (s.f.b). *Trayectoria plástica de Mane Bernardo*. Presentación audiovisual en CD-ROM. Prólogo de Sarah Bianchi, Julio Cacciatore y Oscar Andrés De Masi. Buenos Aires: Estudio Ini.
- Bernardo, M. (11 de abril de 1944). El Encanto del Paisaje Urbano de Buenos Aires. *Correo literario*.
- Bernardo, M. (1945a). Carta de Mane Bernardo a Ángel Osvaldo Nessi de 10 de enero de 1945, documento sin catalogar, fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Bernardo, M. (1945b). Carta de Mane Bernardo a Ángel Osvaldo Nessi de mayo de 1945, documento sin catalogar, fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Bernardo, M. (octubre, 1946). El Paisaje. *Imagen*, (3), pp. 64-67.
- Bernardo, M. (1947). *Tarde blanca y otros poemas*. Buenos Aires: Editorial "Sed".
- Bernardo, M. (1953). *Medio siglo de teatro*. Buenos Aires: Unicornio.
- Bernardo, M. (1981). *Mane Bernardo. 1930-1980*. Folleto de exposición. Buenos Aires: Altos de San Telmo. Archivo personal Mane Bernardo. Fundación Mane Bernardo Sarah Bianchi, Buenos Aires.
- Bernardo, M. (2016a). Acotaciones sobre pintura argentina. En P. Zayas de Lima y S. Lima (Comps.), *Monografías de artistas argentinos (1932-1938)* (27-30), Buenos Aires: Nueva generación.
- Bernardo, M. (2016b). Exposición Mariette Lydis. En P. Zayas de Lima y S. Lima (Comps.), *Monografías de artistas argentinos (1932-1938)* (75). Buenos Aires: Nueva generación.
- Bernardo, M. (2016c). ¿Qué es un pintor? Tendencias. En P. Zayas de Lima y S. Lima (Comps.), *Monografías de artistas argentinos (1932-1938)* (163-165). Buenos Aires: Nueva generación.
- Bernardo, M. (2016d). Fenómenos ópticos de interés pictórico. P. Zayas de Lima y S. Lima (Comps.), *Monografías de artistas argentinos (1932-1938)*. Buenos Aires: Nueva generación.
- Bernardo, M. (2016e). Impotencia y superpotencia. P. Zayas de Lima y S. Lima (Comps.), *Monografías de artistas argentinos (1932-1938)*. Buenos Aires: Nueva generación.
- Bernardo, M. (2016f). Ensayo sobre la forma. En P. Zayas de Lima y S. Lima (Comps.), *Monografías de artistas argentinos (1932-1938)*. Buenos Aires: Nueva generación.
- Bernardo, M. (2016g). Concepto de belleza. P. Zayas de Lima y S. Lima (Comps.), *Monografías de artistas argentinos (1932-1938)* (209-210). Buenos Aires: Nueva generación.

- Bernardo, M. (2021). *Criaturas de mí misma*. Buenos Aires: Caracol.
- Bernardo, M. y Bianchi, S. (1987). *Cuatro manos y dos manitas: memorias titiriteras*. Buenos Aires: Tu Llave.
- Bianchi, S.; Cacciatore, J.; De Masi, O. A. (2009). *Mane Bernardo 1913-1991. Artista plástica y titiritera*. Folleto de exposición. Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.
- Brughetti, R. (1942). *De la joven pintura rioplatense. Con una viñeta de Mane Bernardo y doce ilustraciones en color y en negro*. Buenos Aires: Plástica.
- Brughetti, R. (1945). *Nuestro tiempo y el arte*. Buenos Aires: Poseidón.
- Brughetti, R. (1946). Mane Bernardo. *Cabalgata*, 1(2), p. 5.
- Brughetti, R. (1991). *Nueva historia de la pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Córdova Iturburu, C. (1958). *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Atlántida.
- D'Iturbide, J. (diciembre, 1943). *Libros. Saber vivir*, 4(40), p. 61.
- Faillace, M. et al. (2010). *Grete Stern: de la Bauhaus al Gran Chaco*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.
- Fukelman, M. (2018). Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo. *Revista Interdisciplinaria De Estudios De Género De El Colegio De México*, 4. Disponible en: 10.24201/eg.v.4i0.290.
- Larroca, F. (1967, 4 de septiembre). Mané Bernardo Presenta una Exposición en la Galería. *El occidental*, s. p. Recorte de periódico. Archivo personal Mane Bernardo. Fundación Mane Bernardo Sarah Bianchi, Buenos Aires.
- Laumann, L. (2021). Alrededor de la prensa. Las grabadoras en Buenos Aires, entre los talleres y las exhibiciones (1909-1950). En Georgina Gluzman (Cur.). *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina (1890-1950)* (30-35). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- M. (13 de junio de 1941). Mane Bernardo. *La Nación*, p. 6.
- Merlino, A. (1954) *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina*. Buenos Aires: Adrián Merlino.
- Nelken, M. (1965, 23 de agosto). La de Mane Bernardo. *Excelsor*. Recorte de periódico. Archivo personal Mane Bernardo. Fundación Mane Bernardo Sarah Bianchi, Buenos Aires.
- Nessi, Á. O. (s.f.). [Tarjeta de invitación a la conferencia 'Pintura femenina en el siglo XX', con anotaciones dactiloscritas del autor]. Documento sin catalogar. Fondo de archivo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Nessi, Á. O. (1962). *Mane Bernardo en sus obras: 1931-1961*. La Plata: Ministerio de Educación, 1962.
- Nessi, Á. O (Dir.) (1982). *Diccionario temático de las artes en La Plata*. La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.
- Paglieta, S. (2013). *Mane Bernardo: poética del desamparo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Payró, J. (julio, 1941). Crítica de arte. *Sur*, X (82), pp. 78-83.
- Payró, J. (1946). *Arte y artistas de Europa y América*. Buenos Aires: Futuro.
- Payró, J. (1957). *Historia gráfica del arte universal. Tomo II. Desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Códex.

- Pedroni, J. C. (2018). Las ilustraciones de Mane Bernardo en las Soledades de Ángel Osvaldo Nessi, XIX Jornadas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", 2018.
- Pedroni, J. C. (2019). Ollantay (Buenos Aires, 1947-1958). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ollantay-buenos-aires-1947-1958-semblanza-952786/>
- Pedroni, J. C. (2021). "El pintor erudito. Larco y los libros sobre pintura". *Armiliar*, 5(5). Recuperado de <https://doi.org/10.24215/25457888e032>.
- Pettoruti, E. (1968). *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar / Hachette.
- Podestá, J.M. (septiembre-octubre de 1939). En la ciudad del cerro. *Conducta*, (9), s.p.
- Ratti, H. (1951). *Coral*. Buenos Aires: Medio Siglo.
- Rodríguez, E. B. (1950). *La pintura de Mane Bernardo*. Buenos Aires: Ollantay.
- Rodríguez, E. B. (13 de septiembre de 1964). Artes plásticas. *La prensa*. Archivo personal Mane Bernardo. Fundación Mane Bernardo Sarah Bianchi, Buenos Aires.
- Romero Brest, J. (3 de julio de 1941). Mane Bernardo. *Argentina Libre*, p. 7.
- Romero Brest, J. (18 de diciembre de 1941). Retratos fotográficos de artistas y críticos. *Argentina Libre*, p. 9.
- Romero Brest, J. (2004). *Escritos I (1928-1939)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Romero Brest, J. (2008). *Escritos II (1940)*. Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires.
- San Martín, M. L. (1961). *Pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Mandrágora.
- Sin firma (26 de julio de 1938). Temas de arte. *El día*. Recorte de periódico. Archivo personal Mane Bernardo. Fundación Mane Bernardo Sarah Bianchi, Buenos Aires.
- Sin firma (14 de octubre de 1943). Mañana dará una conferencia Mane Bernardo. *El territorio*. Recorte de periódico. Archivo personal Mane Bernardo. Fundación Mane Bernardo Sarah Bianchi, Buenos Aires.
- Sin firma (1948). *Personalidades de la Argentina*. Buenos Aires: Veritas.
- Suárez Guerrini, F. (noviembre, 2010). Más allá de la sanción. La crítica de arte argentina en la época de su afirmación profesional. *Figuraciones*, (7). Disponible en: <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/696>

CAPÍTULO 8

¡Artecorreístas de Latinoamérica, uníos! Algunas notas sobre la producción de textos y de vínculos de Graciela Gutiérrez Marx¹

Clarisa López Galarza

En este capítulo nos detendremos en la figura de Graciela Gutiérrez Marx (1945-2022), una prolífica artista platense que trabajó en el campo de las artes visuales, desplegándose tanto en la producción de imágenes y de textos referidos a esta labor. En estas páginas, nos centraremos en escritos publicados en la revista *Hoje Hoja Hoy*, una publicación periódica vinculada a las prácticas del arte correo; que circuló por vía postal desde mediados de la década de los ochenta hasta principios de la década de los noventa. Esta revista propicia líneas de acceso posibles a ese momento histórico atravesado por la violencia, la censura, las desapariciones y los exilios. Desde este análisis, buscaremos acrecentar vías de abordaje de la experiencia de estas décadas, luego de experiencias de silenciamiento y represión; desde una perspectiva enraizada en lo local y abierta a un escenario regional de alianzas y colaboraciones. Abordaremos aquí su figura, con la intención de recuperar un saber-hacer que vincula tanto la producción de imágenes, la producción de vínculos y la producción teórica. Haremos especial énfasis en la producción de textos que ponen en palabras la acción del arte correo en este escenario socio-político, en los que se vislumbren las apuestas de sentido y tomas de posición de su autora.

Escribir en el arte correo: proyectar alternativas para prácticas colectivas y autónomas

El arte correo exploró procedimientos de producción y circulación alternativas de prácticas artísticas y comunicativas. Sus redes de acción comenzaron a configurarse desde fines de los años sesentas, enlazando productores de distintos puntos del planeta. En ellas, tienen lugar un conjunto de transformaciones y experimentaciones, que pueden vincularse a desplazamientos propios del arte contemporáneo (Giunta, 2014). A través de distintas operaciones de comunicación a distancia, el arte correo propone intercambios deslocalizados de imágenes, textos y otros materiales. Se gestan

¹ Agradecemos especialmente al Centro de Arte Experimental Vigo y al Programa Cultura Solidaria –perteneciente al Ministerio de Cultura de la Nación- por volver posible la escritura de este capítulo.

exhibiciones colectivas, revistas ensambladas, proyectos colaborativos -entre otras iniciativas- que construyen vías alternativas para la producción, comunicación y organización entre productores. Además de propiciar una circulación de materiales vía intercambio, el arte correo vuelve posible un posicionamiento crítico en torno a las discursividades académicas y a los criterios de selección institucionales. En estas redes identificamos una pluralidad de soportes, materiales y procedimientos experimentales, que intersectan los campos de la literatura, las artes visuales, la performance, la música y la teoría de las artes, entre otros.

En la producción escrita de Gutiérrez Marx, las prácticas del arte correo han ocupado parte relevante de su labor. Desde la redacción y puesta en circulación de textos en la revista *Hoje Hoja Hoy* -en la que nos detendremos más adelante- así como también desde sus estudios superiores, dedicados a la sistematización de la investigación por ella llevada adelante en torno a esta práctica (Gutiérrez Marx, 2010), el arte correo ha sido ampliamente visitado en sus textos, gestando una visión situada en el continente latinoamericano, que enfatiza las experiencias colectivas y autónomas, vinculadas a estrategias de supervivencia y a saberes y materialidades de la vida cotidiana.

En estas páginas, nos detendremos en el estudio de algunos de los textos escritos por Graciela Gutiérrez Marx en torno las prácticas artecorreístas por al menos dos razones. La primera de ellas está vinculada al estudio de prácticas situadas en los márgenes geográficos e institucionales de las historias del arte canónicas, que permiten construir una perspectiva situada en el territorio e incorporar voces y experiencias resistentes y críticas a las experiencias institucionales. A través de textos y convocatorias, se gestan cuestionamientos a lógicas de ordenamiento geográfico que, desde perspectivas colonialistas, se encuentran reguladas por categorías de centro y periferia como conceptos reguladores de las prácticas e intercambios artísticos: estas categorías no hacen sentido en una red deslocalizada de productores e iniciativas colectivas. Las iniciativas de arte correo plantean una postura crítica a aquellos posicionamientos en los que el centro “se (auto)representa como el lugar de emergencia e irradiación del arte conceptual en sus formulaciones <puras> y <analíticas>, la periferia aparece como su reverso tardío, como un Otro cuyos desvíos de la norma contrarían la identidad medida del conceptualismo estadounidense y británico, con los desórdenes de una diferencia des-medida, ‘contaminada’ por las contingencias sociopolíticas de la escena latinoamericana [y de otras geografías periféricas]” (Davis, 2008, s/p). En esta línea, recuperar la figura de Gutiérrez Marx nos aproxima a estas apuestas resistentes y críticas, desde una mirada situada en nuestros territorios, a la vez que se enlaza con la intención de este volumen: acrecentar las referencias a las voces de mujeres en la historiografía de las artes.

En línea con esta perspectiva, sostendremos aquí que estas prácticas construyen, en sus múltiples recorridos de los sobres y las cartas, un modo de circulación alternativo que intersecta la producción de imágenes, de vínculos interpersonales y de teorías sobre la práctica. La escritura de Gutiérrez Marx colabora a volver accesibles las prácticas del arte correo, y a la vez que ella ha circulado principalmente por las propias redes de comunicación de estas prácticas. En estas páginas buscaremos reponer, brevemente, un recorrido por algunos de los textos de su autoría, que nos permitan poner en valor su figura y su acción en las prácticas de producción de conocimiento sobre el arte de las últimas décadas del siglo XX.

Compartir la producción: ¿imaginar un arte sin artistas?

En primer lugar, nos interesa detenernos en un escrito que condensa las líneas de acción sobre las que Graciela Gutiérrez Marx ahondará, como productora e investigadora en arte correo: la colectivización de las prácticas, la conexión del arte con la vida cotidiana, y, por último, la supervivencia y la libertad. Nos referimos al escrito “Por un arte de base sin artistas”, que fuera leído por su autora en el Primer Seminario de Arte Contemporáneo y Exposición Internacional de Arte correo, organizada por Jorge Orta en la ciudad de Rosario (Santa Fe, Argentina), en agosto de 1984. En este evento, se conforma la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo, cuya comisión provisoria se conformó con les artecorreístas presentes: Nicteroi Argañaraz, Graciela Gutiérrez Marx, Susana Lombardo, Mamablanca, Verónica y Jorge Orta, y, por último, Clemente Padín, Claudia del Río y Marina Rothberg en representación de artistas latinoamericanos que adhirieron al proyecto a la distancia. En ella, Gutiérrez Marx tendrá un papel central; especialmente en la publicación periódica de la Asociación: en la revista *Hoje Hoja Hoy*, que aquí nos ocupa².

La intención de conformar una asociación a nivel continental había comenzado a gestarse el año previo, cuando Clemente Padín pone en circulación la propuesta -entre alrededor de treinta artistas latinoamericanos- de una organización que “defienda los derechos de la libertad de expresión y sea portadora de las inquietudes y reflexiones críticas de los creadores comprometidos con las circunstancias históricas presentes” (Gutiérrez Marx, 1985a, s/p). La Asociación fue una de las organizaciones dedicadas a acciones colectivas para dar estado público a delicadas situaciones políticas en América Latina y el Caribe: a través de convocatorias que circulaban por la red de artecorreístas, se solicitaba la liberación de presos políticos. Este tipo de iniciativas no eran nuevas: el propio Padín había sido arrestado en 1977, junto Jorge Caraballo, en Montevideo (Uruguay) y su encarcelamiento motivó una convocatoria internacional de arte correo. Hacia 1980, Graciela Gutiérrez Marx -junto con Edgardo Antonio Vigo- organizaron el envío de postales, que contuvieran la consigna “The action is Set free Padín y Caraballo. Do action not declamation (...) Point out institutional inaction by means of marginal action” (Caraballo y Padín, 1991, p. 10). Mientras se crea la Asociación, también comienzan a gestarse otras iniciativas que profundizan la matriz colectiva y continental, como la exhibición *Desaparecidos políticos de nuestra América*, llevada adelante por el colectivo *Solidarte*, organizada en ocasión de la I Bienal de La Habana. El objetivo de esta exposición era visibilizar los más de 90.000 casos reportados de desaparecidos en Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Guatemala, El Salvador, Honduras y México. Más de 50 artistas remitieron material gráfico en respuesta a la convocatoria. Como se recupera en la revista *Participación*, la acción de *Solidarte* se caracteriza por “resaltar la existencia de trabajo colectivo, característica común en el medio artístico en América Latina” (*Participación* 6, 1984, s/p). Estas prácticas de acción directa y deslocalizada tendrán presencia al interior de las redes de arte correo, y serán replicadas en la publicación de la Asociación, junto con otras convocatorias postales abiertas a la participación. Ellas fortalecen la vinculación de este

² En relación a esta publicación, señalaremos que sus dos últimos números fueron publicados solo por Graciela Gutiérrez Marx.

tipo de prácticas con la voluntad de incidir directamente sobre las situaciones políticas del continente, desde una mirada que tiende a visibilizar las experiencias comunes a los distintos países de la región.

La gestación de acciones colectivas para visibilizar el cercenamiento de las libertades democráticas será uno de los ejes de trabajo del arte correo, que también retomará Gutiérrez Marx en su producción de imágenes y escritos. El escrito “Por un arte de base sin artistas” -que aquí nos ocupa- es leído en tierras rosarinas en este contexto candoroso, y en él se cristalizan propuestas y demandas de productores activos en la red postal. Aquí, el señalamiento de la sistematicidad de la desaparición de personas en el continente se vincula directamente con la exploración de la dimensión colectiva de las prácticas artísticas:

El acto creativo es necesariamente un diálogo, una conversación comunitaria gestada en la base... un nacimiento espontáneo, muchas veces doloroso y GESTUAL... como (...) las SILUETAS DE VIDA que señalan la ausencia-presente de los desaparecidos, o el rugido de una manifestación popular que manifiesta lo íntimamente vivido... (Gutiérrez Marx, 1985a, s/p).

En la misma dirección, se fortalece una concepción del arte en la que la figura de autoría pierde centralidad, un aspecto que también será retomado desde la práctica de producción de imágenes de Gutiérrez Marx. La renuncia a ser nombrada como *artista, realizadora o creadora*, es tanto un posicionamiento político, a la vez que un reconocimiento de la limitación de estas figuras -que comprimen su acción al interior del territorio artístico- y un compromiso con la realidad latinoamericana. Este posicionamiento condensa una visión crítica de la profesionalización de la producción artística, que se percibe ligada a la producción de objetos escindidos de vinculación con los contextos en los que se materializan. Desde este texto -y en proyectos de participación colectiva como *El Tendedero* o los *Códices marginales de Mamablanca*- tanto la figura de artista como de público se transforma, para dar lugar a una creación conjunta que valora saberes y aportes provenientes de distintos campos del saber/hacer. Desde esta perspectiva, se propone explorar nuevas estrategias y lenguajes que involucren directamente la acción de múltiples personas, devenidas en realizadoras:

El artista de hoy se ofrecerá como programador de un proyecto (al decir de Neide de Sa) que será construido poéticamente desde la heterogeneidad del público entendido como co-autor, es decir realizador de y con los demás (Gutiérrez Marx, 1985a, s/p).

El cambio suspende, por tanto, el rol pasivo del público, en pos de una figura activa, creadora, cuya puesta en movimiento involucre formas que históricamente han sido consideradas por fuera de las esferas artísticas. La práctica artística se vincula, en este escrito, a la recuperación de saberes que permiten la existencia -y la supervivencia, en un contexto de violencia y opresión política- de poesía doméstica y manual, realizada con procedimientos y herramientas sencillos y poco sofisticados. La operación de producción artística, aquí, se vincula directamente con proyectos que permitan crear vida y transformar la realidad: a mediados de los ochentas, la recuperación de una dimensión expresiva tanto poética como política es comprendida como un gesto necesario y urgente. Desde este punto de vista, la creación se encuentra en las formas de la vida cotidiana, en las acciones que garantizan la supervivencia en una geografía surcada por la violencia y el silenciamiento:

No nos dejamos convencer por la idea que prescribe que de todos los hombres y mujeres, POETAS nacen unos pocos. Son los sistemas de poder los que se apoderan y oprimen las miríadas de posibles poéticas que hacen al ejercicio horizontal del derecho a la expresión (...) Pero cuando los pobres del mundo alcen su voz en vuelo y la hagan valer... no habrá armas posibles que puedan silenciar su palabra, porque serán sus cuerpos, con los nuestros, las obras, encarnadas como concepto abierto para la libertad (Gutiérrez Marx, 1985a, s/p).

Este escrito introduce, así, la vinculación entre el arte y la vida -un tópico que ha sido ampliamente visitado por las prácticas artísticas desde las vanguardias históricas en adelante- desde una perspectiva política regional. La supervivencia, “estar en contacto con la vida, crear vida y transformar la realidad, es TODO mucho más importante, que dar forma a nuevos o viejos objetos de arte” (Por un arte de base sin artistas, *Hoje Hoja Hoy* 1, 1985, s/p). La dimensión vital de las prácticas, a partir de propuestas de invención compartidas, se configura en este texto como un aspecto central, que también es explorado desde la práctica artística de Gutiérrez Marx.

Algunos años después de la experiencia rosarina, Gutiérrez Marx retomará este texto, en ocasión del quinto centenario de la llegada de Colón a tierras americanas, para dar forma a una convocatoria abierta. La recopilación de aportes llevaría el título de *Los códigos del hombre y la mujer suramericanos*, y su objetivo se vincula a la recuperación de testimonios de “vida sencilla en desaparición, hasta la llegada de la era post-industrial” (Gutiérrez Marx, 1985a, s/p). Así, lo expuesto en “Por un arte de base sin artistas” es, de acuerdo a su autora, una *consigna-propuesta* (Gutiérrez Marx, 1985a, s/p). Si por un lado pone en palabras modos de producción y de vinculación propios del arte correo; por otro, se constituye como una invitación a la acción transformadora y creativa de las realidades políticas de la época.

En el escrito que aquí nos ocupa, el arte es presentado como un proyecto de vida, una forma de habitar el mundo, que permite establecer vínculos, alianzas y agrupamientos fugaces. La exploración de colaboraciones y proyectos colectivos trasciende la diferenciación tajante entre artistas y no-artistas: en ellos, la noción autoral pierde efectividad, en pos de recuperar una dimensión colaborativa y creativa de la vida cotidiana. La práctica artística desdibuja sus límites que la separan de la vida: para Gutiérrez Marx, la gran obra del arte latinoamericano será la creación de una *nueva consciencia creacional*, el alumbramiento de nuevas formas poéticas que posibiliten la liberación política y poética. “Por un arte de base sin artistas” es, entonces, una crítica a la profesionalización de la práctica creativa, que busca volverla disponible y accesible para el pueblo latinoamericano.

¿Es posible escribir el arte correo? La comunicación a distancia como territorio de indefiniciones

“El arte correo no acepta ser definido” es el segundo texto en el que nos detendremos. Fue publicado en el año 1985, en el segundo número de *Hoje Hoja Hoy*, la publicación periódica de la

Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo. En él, se profundizan las líneas de análisis que hemos mencionado anteriormente; a la vez que se retoman nuevos ejes que permiten precisar con mayor nitidez las posturas y posicionamientos de Gutiérrez Marx en torno al arte correo y la comunicación a distancia, que vinculan el saber-hacer que se pone en juego en estas acciones, a la vez que abren el juego a reflexiones críticas y situadas sobre ellas.

El arte correo es, en estas líneas, referido como una práctica *marginal*: escurridiza tanto para el desarrollo de teorizaciones académicas como para su circulación institucional. Gutiérrez Marx nos advierte de los peligros de ambas operaciones, que implican -como hemos nombrado más arriba- la profesionalización y escisión de las prácticas creativas de los gestos y acciones vitales. Se reivindica, así, el carácter cambiante y en constante transformación de las comunicaciones a distancia. Como se menciona en el texto:

Se están germinando varias alternativas nuevas de resistencia a la institucionalización que impedirán que este comentario, o cualquiera de las especulaciones teóricas que puedan hacerse, asfixien y anestesien otra vez más el derecho de todos los hombres y mujeres a crear (Gutiérrez Marx, 1985b, s/p).

Por tanto, las prácticas del arte correo escaparían aún al intento de caracterización que aventura nuestra autora. En sus formas cambiantes, el arte correo se encontraría constantemente ensayando nuevas estrategias, que, lejos de conformar un campo específico de acción, se vinculan de modo estrecho con los gestos cotidianos. Su circulación -imprecisa, subterránea, no sondeada por las instituciones de formación, investigación y exhibición artísticas- vuelve borrosos sus orígenes, sus *paternidades*, sus referentes, sus reglas de producción y de circulación: su situación es ambigua y contradictoria, a la vez que abiertamente resistente a todo tipo de institucionalidad.

De aquí que sea nombrada como una práctica marginal que, además de permitir la constante experimentación, da cuenta de su vinculación con el contexto productivo, ya que “propone una reflexión crítica de la realidad, bajo la forma de una expresión individual o colectiva que, en la mayoría de los casos, revela las particulares contradicciones de quien genera el mensaje, según el marco también particular de su inserción política y social” (Gutiérrez Marx, 1985b, s/p).

De esta manera, el arte correo como práctica marginal se constituye como un espacio para la exploración de intersecciones múltiples entre lenguajes e imágenes, tendiendo lazos entre territorios distantes y abonando a la comunicación entre productores. Es en este último punto en donde nos interesa detenernos:

No debemos olvidar el carácter fundamentalmente efímero y donativo que posee cada comunicación vía postal. Hay un sentido superado de la pérdida definitiva de la obra realizada, que seguirá su destino sin que nadie pueda controlarlo (Gutiérrez Marx, 1985b, s/p).

En estas líneas, Gutiérrez Marx pone en palabras un conjunto de premisas del arte correo. Como práctica artística y política, construye circuitos de exhibición amplios, horizontales e incontrolados -no mediados por jurados- por los que circulan imágenes, materiales y textos. Su condición de existencia

es que los envíos no son devueltos ni comercializados: la respuesta a una convocatoria se materializa en un envío por el que no se espera una compensación económica. Por tanto, supone un *despojamiento* o *entrega total* de la producción, a la vez que vuelve posibles otras prácticas de archivo *sin orden* -no mediadas por regulaciones institucionales- que se gestan a partir de la participación en la red; así como también de la exposición de materiales a través de lugares y estrategias de exhibición *anticonvencionales*: “patios, garajes, iglesias, portales, veredas, vidrieras, ventanas y todos los lugares donde se ejercitan ritos colectivos, o trabajos -fábricas, escuelas, clubes, parques- que reúnen al hombre en acciones cotidianas”. La cercanía de los materiales, junto con la inclusión de los datos postales de sus productores, ensancha el canal de comunicación con ellos y con la posible inclusión en la red de intercambios. La búsqueda por espacios-otros de circulación de imágenes se conecta con el carácter múltiple de las imágenes y prácticas. Podemos situar al menos tres líneas en las que Gutiérrez Marx refiere a este rasgo: la multiplicidad se rastrea tanto en relación al número posible de ejemplares, las materialidades y procedimientos puestos en acción y a las trayectorias de los productores. La producción contempla la posibilidad de creación de amplias tiradas de copias que luego son intervenidas individualmente, configurando un estatus híbrido de las imágenes resultantes: múltiples a la vez que únicas. Las técnicas (re)productivas convocadas son también diversas. Ellas interseccionan campos de saber-hacer: el de las imágenes, los sonidos, el lenguaje escrito, las prácticas del cuerpo, entre otras. Por último, la multiplicidad se rastrea en los oficios y ocupaciones de los artecorreístas:

sociólogos, bibliotecarios, arquitectos, trovadores, fotógrafos, maestros, músicos, obreros, investigadores, doctores en filosofía, antropólogos, estudiantes, niños, impresores, pintores, escritores o escribidores, críticos, militantes políticos, escultores, divos y divas, realizadores cinematográficos, programadores en computación y amas de casa” (“El arte correo no acepta ser definido”, Gutiérrez Marx, 1985b, s/p).

Los creadores conforman una red vital, *aleatoria* y *renovada*, en la que sólo basta con producir, enviar y realimentar para sostenerla. El énfasis de Gutiérrez Marx en las características vitales e inmediatas del arte correo se entronca con lo que hemos abordado en el primer texto, vinculado con la conexión del arte y la vida cotidiana -en los espacios de circulación, las técnicas utilizadas, los recorridos de sus creadores, entre otros aspectos aludidos- y de la colectivización de sus prácticas -a partir de su carácter marginal, colaborativo y donativo-. Dentro de esta existencia múltiple, Gutiérrez Marx sugiere sin embargo una coordenada posible para referirse a la práctica artecorreísta: “la intencionalidad en la actitud del que practica la tendencia transformará los primeros ejercicios creativos en una forma de vida comprometida finalmente con la realidad” (Gutiérrez Marx, 1985b, s/p).

Es aquí, entonces, donde podemos establecer un vaso comunicante más con el primer escrito aquí estudiado: la resistencia a escindir las prácticas creativas de las prácticas de supervivencia cotidiana traduce las acciones del arte correo en operaciones domésticas y poco sofisticadas. Para la autora, si entonces toda técnica, lugar y procedimiento es factible de ser convocado, es la intencionalidad de quien produce la que carga de situacionalidad histórica y geográfica a la práctica, como un gesto

necesario y urgente de creación. Es así que Gutiérrez Marx nombrará a estas prácticas como una forma de transcurrir la vida, propia de la práctica artecorreísta, que hunde sus raíces en el territorio en el que cada comunicación se gesta.

Textos oscilantes: formas híbridas de la escritura y la investigación

La escritura de textos referidos al arte correo, que circularon por las vías postales, se complementa con un amplio trabajo de investigación y sistematización de las prácticas artecorreístas realizado por Gutiérrez Marx; que implicaría el tránsito por sus estudios superiores y la posterior publicación del volumen *Arte correo: artistas invisibles en la red postal* (Gutiérrez Marx, 2010), publicado varios años después. Si bien su análisis en profundidad excede los límites de este capítulo, recuperaremos algunos aportes de la mencionada publicación, con el interés de entablar un diálogo con los escritos que hemos trabajado hasta aquí. Centraremos nuestra labor en el capítulo inicial, homónimo al libro. Sostendremos que en sus líneas Gutiérrez Marx retoma los ejes que hemos abordado hasta el momento, gestando aquí vínculos con otros textos y autores, relacionando conceptualizaciones con experiencias de su propio transcurrir por las redes de la comunicación a distancia.

En este volumen se propone un recorrido en el que múltiples aportes teóricos de otros autores entran en diálogo. A través de un recorrido por convocatorias, ediciones, textos comprensivos, declaratorias e iniciativas colectivas, Gutiérrez Marx traza una línea de análisis que vincula procesos políticos con las prácticas de arte correo; a la vez que incluye materiales visuales y gráficos de su archivo –gestado a partir de su participación en los circuitos de intercambio– e convoca a otros autores a que participen con aportes escritos. Su acción recupera y reconstruye aspectos del arte correo, a través de las alianzas y vinculaciones que ella ha establecido al interior de sus redes. Lejos de situarse como una observadora externa de estas dinámicas, su ejercicio de escritura sienta sus bases en la propia práctica artecorreísta.

El carácter híbrido de este escrito –que refiere a la aplicación de categorías teóricas y a la recuperación de las vivencias propias– nos resulta de especial valor para delinear la figura de esta autora: como mencionamos más arriba, su acción intersecta la producción de imágenes, de teorías o reflexiones sobre las prácticas, y de vínculos entre productores. Si “Por un arte de base sin artistas” y “El arte correo no acepta ser definido” fueron escritos para su circulación en las redes activas del arte correo, en este último caso nos encontramos con una situación muy distinta. *Arte correo: artistas invisibles en la red postal* viene a sistematizar esta práctica *a posteriori*, luego de que operara una transformación central en esta práctica: el advenimiento de Internet y la transformación de los canales utilizados para la comunicación a distancia. Este texto tiene, entonces, un carácter diferente a los analizados, ya que, por un lado, su mirada es retrospectiva, a la vez que en ella se vislumbran los aportes de otros productores y autores como parte constitutiva de su estructura escritural. De la misma manera, sus contextos de circulación son muy diferentes. En los primeros, nos referimos a textos que circulan dentro de revistas que se imbrican al interior del circuito de intercambios postales, en esta ocasión nos encontramos con una producción pensada para circular al interior de un contexto

académico. Luego de devenir libro, la investigación de Gutiérrez Marx traza también nuevas circulaciones: puebla repositorios especializados en artes, estantes de bibliotecas de artistas y de curiosos sobre estas prácticas, para quienes quizás sea el encuentro iniciático con la comunicación a distancia.

En *Arte correo: artistas invisibles en la red postal*, Gutiérrez Marx convoca multitud de conceptos que permiten enriquecer y poner en diálogo los ejes de análisis que hemos nombrado en estas páginas. Sin pretensión de exhaustividad, traeremos algunos de ellos a la discusión. Nos detendremos en tres de ellos: la *bio-bibliografía*, la *network postal*, y la dupla *visibilidad/invisibilidad*.

Como hemos mencionado más arriba, el arte correo ha sido presentado como una práctica de orígenes múltiples y no específicos. Desde esta postura -sostenida por Gutiérrez Marx pero también por otros productores activos en la red postal- se suspende una operación disciplinar fundamental de la Historia del Arte: la búsqueda de *paternidades*, de los contextos primeros de origen de las prácticas y su posterior diseminación. Este supuesto -contenido en una suerte de autoría individual y originaria- es discutido aquí a través del concepto de *bio-bibliografía*. Éste refiere a la imposibilidad de reducir los múltiples orígenes y orientaciones a una historia general, única y cronológica: por el contrario, la *bio-bibliografía* refiere al aspecto vivencial de las prácticas, al carácter incompleto de todo abordaje analítico de estos fenómenos. Sostendremos aquí que este posicionamiento está centrado en la vinculación del arte correo con la vida, que hemos explorado en los dos casos previos. Las redes postales se encuentran atravesadas por una dimensión vital; no hay una escisión clara entre las referencias bibliográficas y las transformaciones biográficas. En otras palabras, nos interesa destacar uno de los objetivos del arte correo, señalado por Gutiérrez Marx: ir más allá del *territorio* artístico, hacia la transformación de la vida cotidiana que atraviesa a los participantes de la red. De aquí la dificultad de trazar una dirección única en la narración de estos procesos: “Ninguna de las historias así contadas será la verdadera, ni la más o menos importante, pero con el tiempo, cada una podrá ser integrada en un conjunto de *mitologías inter-subjetivas*” (Gutiérrez Marx, 2010, p. 3).

Podríamos señalar, entonces, que el carácter co-autoral y colaborativo de las prácticas de arte correo se traslada a la construcción de relatos sobre ellas. A la vez que pueden indicarse varios orígenes simultáneos del arte correo, es posible también nombrar formas diversas de transitar la red. Como menciona Bleus:

Cada artista correo, sea él o ella, tiene su propio rol y función. Pero ningún rol es más verdadero o importante que el otro [...] No puede ser generalizado en el circuito de mail art sin herir el principio democrático de co-participación (Bleus en Gutiérrez Marx, 2010, p. 3).

El abordaje de este *otro mundo posible del arte* cuestiona, entonces, la pretensión objetiva y completa propia de la tradición disciplinar de la historia del arte, entendida esta última como “la afirmación de un estado de cosas como verdad (única) específica. ‘La’ historia es [...] una historia que pretender ser completa, sin ninguna misericordia por lo desconocido” (Bleus en Gutiérrez Marx, 2010, p. 1).

La construcción de un nuevo rol autoral -esta vez en relación a la producción textual sobre las acciones del arte correo- es vinculada por Gutiérrez Marx a la profundización de la disolución de los límites entre artista, obra y público:

Que la obra sea el proceso mismo de creación compartida e interacción permanente y no el producto, no es novedad [...]. Es el arte correo el que finalmente materializa el proceso por el cual el receptor se vuelve autor y el autor receptor, otorgando un plus de sentido a este cambio de roles, por el intercambio horizontal abierto entre artistas y no artistas (Gutiérrez Marx, 2010, p. 17).

De esta manera, la experiencia de participación y la dimensión vital de sus estrategias cobra un sentido específico a través del concepto de *bio-bibliografía*. En esta línea, crítica a las prácticas de la historia del arte tradicional, Gutiérrez Marx se recupera la noción de *network* postal. Este concepto ha sido ampliamente retomado por autores vinculados a las prácticas artecorreístas, y enfatiza su carácter de red o trama de intercambios, un modelo de comunicación que supone la coexistencia de múltiples vías en simultáneo, a la manera de rizomas vegetales o esporas funghi. Como una cartografía analógica en expansión -subterránea en relación a las prácticas institucionalizadas; y aérea en su circulación postal-, el concepto de *network* postal enfatiza en un carácter dialógico entre comunidades autónomas de productores, en el que las instituciones no regulan la escena. Sus dinámicas implican la intercomunicación entre personas probablemente desconocidas y lejanas en el espacio, y están atravesadas por principios de reciprocidad y de intercambio de mensajes múltiples y complejos. El *network* puede ser comprendido como una compleja trama de las imágenes, discursos y vínculos artísticos, “que apela a la valoración del diferente, signo crítico de la contemporaneidad: lo extranjero” (Gutiérrez Marx, 2010, p. 9). En este mismo sentido, Gutiérrez Marx destaca la noción de *comunidades espóricas*, recuperada de un intercambio vía correo electrónico con el artecorreísta mexicano César Espinosa (Gutiérrez Marx, 2010:25). Esta noción refiere a las múltiples y dispersas vías de crecimiento del arte correo: de la misma forma que las esporas de los hongos permiten su distribución y crecimiento por el territorio, el *network* postal cruza geografías distantes, germinando nuevos proyectos e invitando a curiosos a la acción y participación directa en la red. En ella, la experimentación, movimiento y regeneración son algunas de las constantes de su funcionamiento colectivo, horizontal y disperso.

El término *network*, entonces, enfatiza su carácter productor de vínculos, que asocia a agentes diversos a través de distintas estrategias de participación y organización: convocatorias, exhibiciones, publicaciones, encuentros, agrupaciones, entre otros. A su vez, hace hincapié en el carácter fronterizo de estas prácticas, que buscan suspender las escisiones entre las prácticas artísticas y las vitales.

Por último, nos detendremos en la dupla visibilidad/invisibilidad aludida en el texto que nos ocupa. Este conjunto de conceptos refiere a los modos de participación en los circuitos de intercambio: por un lado, los circuitos institucionalizados -el “Arte de galerías y museos” (Gutiérrez Marx, 2010, p. 4) y por otro, el arte correo, el “juego casi anónimo de comunicación en red (correspondence art)” (Gutiérrez Marx, 2010, p. 4). Es importante señalar que es posible para les artistas transitar ambos trayectos a la vez, aunque no existan vinculaciones entre sí: en otras palabras, “muchos de los artistas involucrados desde las primeras épocas, han sido reconocidos y legitimados [...] aunque no necesariamente por su

participación en los circuitos del mail art” (Gutiérrez Marx, 2010, p. 6). Gutiérrez Marx siembra la pregunta por los intercambios entre productores, y por qué prácticas e imágenes son recuperadas por las historias de las artes. ¿Existen acaso otras vías de ingreso a algunas prácticas ampliamente cartografiadas por la historiografía? ¿Sería posible trazar una cartografía inesperada (Gutiérrez Marx, 2010, p. 5), que visibilice otros vínculos y referencias? En la dupla que aquí recuperamos, lo que se vuelve *cartografiable* es sólo una parte de los intercambios que existen: si tradujéramos esta dinámica en una imagen, esta sería un parpadeo (Gutiérrez Marx, 2010, p. 5), una mirada en oscilación, que echa luz sobre algunos aspectos a la vez que otros permanecen subterráneos y huidizos. Este carácter invisible es presentado desde una postura celebratoria:

Algunas veces pareciera que ser invisible para el mundo del arte fuera un problema, una derrota que debilita nuestras habilidades, nuestra inteligencia, nuestra creatividad. Pero hay una bendición en esta derrota, somos libres de hacer lo que nos place. Es la misma naturaleza del cambio de paradigma la que nos mueve hacia la invisibilidad a todos los que vemos al mundo desde el contexto de otra cosmovisión (Friedman, en Gutiérrez Marx, 2010, p. 6).

Esta afirmación, recuperada por Gutiérrez Marx, nos reenvía nuevamente a uno de nuestros puntos de partida: la superación de la escisión entre el arte y la vida que se propone en los primeros textos. En los envíos del arte correo conviven las experiencias cotidianas, los objetos recolectados, la producción intencional de imágenes, las fotografías y anécdotas narradas con afecto. El entrecruzamiento de los territorios de la vida y el arte otorgan un aire escabroso al procedimiento de disección de qué es práctica artística y qué es documento. De acuerdo con este texto, se trataría de una operación quirúrgica que extirparía toda la vitalidad que atraviesa a estos intercambios. Este otro mundo posible del arte (Gutiérrez Marx, 2010, p. 4) no se integra a la historia del arte institucionalizado, por su propia naturaleza escurridiza e invisible.

Líneas finales

Hemos sobrevolado brevemente tres textos que proporcionan algunas líneas de lectura del universo de imágenes y textos de Graciela Gutiérrez Marx. En este recorrido, hemos procurado detenernos no sólo en cómo estos dos cauces productivos -el visual y el escrito- encuentran múltiples entrecruzamientos y diálogos, sino que también hemos intencionado vislumbrar cómo, en su propio transcurrir, estas prácticas colaboran a la construcción y consolidación de vínculos interpersonales, a la elaboración de iniciativas colaborativas y al intercambio de reflexiones y teorías sobre las propias prácticas. En estas páginas, ha sido nuestro deseo ofrecer un acercamiento al arte correo desde una perspectiva que trasciende el territorio artístico para ir hacia una recuperación de un posicionamiento activo desde Latinoamérica; en las que la imaginación se escurre por los lindes del arte. Como nombra Gutiérrez Marx: el arte correo es “a un tiempo amor, forma de conocimiento [...] y transformación de la realidad” (Gutiérrez Marx, 1985a, s/p).

En un presente convulsionado, la recuperación de las dimensiones poéticas y políticas se gesta con la urgencia de la transformación.

A través de conceptos-clave, nos hemos inmerso en las formas de poner en palabras un quehacer colectivo, escurridizo y diverso: el arte correo. Como una figura que pivota entre la producción de imágenes y de teorías sobre las prácticas, Gutiérrez Marx ha condensado algunos de sus puntos de partida. Hemos nombrado algunos, tales como la colectivización de las prácticas, la integración del arte y la imaginación con la vida cotidiana, la domesticidad de sus procedimientos, el despojo propio de las operaciones de intercambio, la libertad y la supervivencia. Sostenemos que a través de ellos se vuelve posible sumar nuevas capas de sentido para el estudio de estas décadas, desde un punto de vista arraigado en nuestro continente y atento a las cooperaciones, préstamos e intercambios entre productores.

Referencias

- Caraballo, J. y Padín, C. (1991). *Solidaridad*. Montevideo, edición de los autores. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo
- Davis, F. (2008). El conceptualismo como categoría táctica. *Ramona*. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/21556>
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Gutiérrez Marx, G. (enero-febrero 1985). Por un arte de base sin artistas. *Hoje Hoja Hoy* 1. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Gutiérrez Marx, G. (abril-mayo 1985). El arte correo no acepta ser definido. *Hoje Hoja Hoy* 2, Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Gutiérrez Marx, G. (2010). *Artecorreo Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*. Buenos Aires, Argentina. Luna verde ediciones.
- Participación* 6, (1984) Montevideo. Archivo Arte Correo, Centro de Arte Experimental Vigo.

Epílogo

La pretensión de este volumen ha sido (re)escribir una historia del arte inclusiva, utilizando el género como categoría analítica y metodológica. La perspectiva situada ha permitido no sólo incluir a artistas, historiadoras e historiadores que la historia del arte hegemónica excluyó, sino también atender a las condiciones en que desarrollaron su aporte. Esta mirada amplía el campo de la historiografía artística ya que considera las otras voces y acciones dentro del circuito artístico, la valoración que las voces autorizadas (dentro del canon) hicieron/hacen de ellas, desde posiciones tan contrastantes como las que hablan de la femineidad o los feminismos contemporáneos.

La historización de la perspectiva feminista dentro de los estudios del campo artístico ha permitido comprender el camino de visibilización recorrido por las *otras* voces desvalorizadas o silenciadas a lo largo de la historia del arte. Comenzando por las investigaciones sobre artistas mujeres y sobre la imagen de la mujer en el arte, las feministas de la segunda ola problematizaron el discurso hegemónico. Estas intervenciones fueron seguidas en la década del ochenta del siglo XX por la propuesta de una alianza entre los feminismos y la historia social del arte, que permitiría llevar a cabo una desnaturalización de las ideas y supuestos del arte, de su realización y de los individuos aptos para tal práctica, es decir, para promover una deconstrucción de la historia del arte exclusiva (enfoque que suscita la incorporación de otras categorías junto a la de género, como la clase y la raza). Desde los años noventa, la teoría *queer* y el movimiento LGBTQ+, cuestionan la idea de “mujer” como sujeto exclusivo del feminismo, lo que permite incluir a otras subjetividades que también se encuentran excluidas y perjudicadas por la jerarquización de género. En un claro reclamo a la configuración binaria de la disciplina, al ocultamiento y homogeneización de las disidencias sexuales que generan los discursos clásicos sobre arte, estas manifestaciones proponen descubrir y desmontar las mecánicas naturalizadas que sustentan los mismos.

En esta línea, la realización de este libro -que hemos disfrutado mucho- nos impulsó a investigar, leer, analizar, rescatar y visibilizar ideas -y personas- que estuvieron tapadas, escondidas, silenciadas por esta mecánica de exclusión y silenciamiento, configurativa del campo artístico y de la disciplina historiográfica en particular.

Esperamos poder contribuir en la construcción de una historiografía del arte crítica, justa e inclusiva e invitar a la reflexión en torno a la naturaleza constitutiva de una disciplina construida históricamente sobre la base de la exclusión o el cercenamiento de los aportes de los sujetos *otros* casi en su totalidad. Por último, deseamos impulsar a las y los alumnos a seguir investigando en torno a las producciones teóricas de los mismos -sus características, sus aportes, sus innovaciones, etc.- para evitar su olvido.

María Cobas Cagnolati

Rubén Hitz

Natacha Valentina Segovia

ANEXO

Voces

Romper con los modelos heroicos que fomentan la desigualdad y el sacrificio de las mujeres; romper con el carácter abnegado, de soportar opresiones (...); y finalmente, la ruptura con la omnipotencia propia de la tradición moderna (Muxi Fernández, 2022, p. 21)

El presente Anexo constituye una selección de textos escritos por artistas y/o teóricas del arte y de entrevistas realizadas a las mismas. La recopilación fue pensada como una contribución a la visibilización de estas voces que fueron ampliando el campo de la historiografía de las artes.

Mané Bernardo “Contribución de la mujer a las artes plásticas” (Revista *Para Ti*, 13 de Mayo de 1947)¹.

La autora comienza con una breve introducción al tema proponiendo pensar cómo desde épocas remotas la mujer se ha conectado con el arte. Entendiendo que, debido a una descuidada y restrictiva educación, los aportes por ella realizados en el campo son mucho menores que los del hombre. Sin embargo, aun así, son valiosos. Algunas mujeres han encontrado en el arte un abanico de posibilidades para crear y dar vuelo a la inventiva y a la sensibilidad, para manifestar sus inquietudes y esperanzas. A partir de allí, establece una genealogía de las artistas argentinas desde la primera mitad del siglo XIX hasta su contemporaneidad.

La mujer ha luchado también junto a ellos [artistas plásticos argentinos], con firmeza en el combate, y si bien fueron pocas las que en principio pudieron dedicarse a la plástica, actualmente es halagador comprobar la cantidad de ellas que lo hacen y los quilates de su talento, empeñadas en luchar, crear y descubrir sus inquietudes en las variadas ramas del Arte Plástico.

En el año 1838 surge la que pudiéramos llamar la primera artista plástica argentina. Me refiero a Luisa Sánchez de Arteaga, con un retrato a la acuarela. Esta dama patricia recoge su enseñanza de un diplomático francés; el espíritu delicado de su naturaleza contrasta con el período turbulento en que vivió.

Blanca Luz Brum, “El arte por la revolución” Diario Justicia, Montevideo, 17 de noviembre de 1928.

¹ Gentileza de la Biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti

Entre diciembre de 1928 y junio de 1929, la escritora dirige la página cultural de los sábados en el diario *Justicia*, portavoz del partido comunista uruguayo. En la presentación de la sección, *El arte por la revolución*, define la intención de acercarse al pueblo para poder exhibir un arte en el sentido profundo y humano de la vida. Promueve un arte revolucionario, humano y popular.

Rompamos a patadas la torre de marfil, tenemos que descender a las capas profundas del pueblo, y del dolor humano, sólo así nos haremos dignos de la belleza del mundo. Todo nuestro talento y nuestro vigor deben estar de rodillas ante esta hora angustiosa y grande que retuerce la gravedad del mundo. (...) Por eso ante las fuerzas pujantes de la revolución, ha de caer no sólo el régimen burgués, sino también todo aquello que tiene existencia y razón burguesas. Caerán con toda la pesadez y la podredumbre y el egoísmo que caracterizan las creaciones de los ricos. Paso a los hombres nuevos, con mentes nuevas y corazones nuevos. ¡Abajo el arte por el arte! ¡Hay que servir a la Revolución! (Brum en Piñeyro, 2011, p. 69).

Anita Brenner, *Ídolos detrás de los altares*, en *Actual*, vol. 1, núm. 4 (octubre de 1929).

Abordando el llamado Renacimiento Mexicano desde la diferencia con el arte y los artistas europeos y norteamericanos, la historiadora refiere a las causas de la conformación del Sindicato Revolucionario de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, las primeras obras y un breve acercamiento a los artistas del grupo: Diego Rivera, José Clemente Orozco, Francisco Goitía y David Alfaro Siqueiros.

En México se hila de otra manera. Allí los pintores son obreros; durante el día se contratan como trabajadores, trabajan con albañiles -algunos lo han sido y se consideran a sí mismos como artífices-. Viven vidas naturales como los hombres normales, no hacen alarde de individualidad, no se gastan en los té y en la conversación, en una palabra, no son clowns de salón.

Esto es significativo en el llamado Renacimiento Mexicano, ocurrido durante las últimas décadas (p. 61).

Manuel Pinedo [Norah Borges] "Galería Rose Marie" (Los Anales de Buenos Aires N° 5, Pintura, mayo de 1946).

Norah Borges compara aquí el impresionismo con un cometa de luz que iluminó los finales del siglo XIX. Y aunque esa luz se disipa en los imitadores, nuestros pintores sienten más el impresionismo que el arte de los antiguos (con su construcción, composición, estudio de las formas y del color). Norah identifica en el trabajo artístico de su contemporaneidad una recreación de la realidad y una falta de concepción previa.

Entre estos pintores que siguen el impresionismo, está Delfina Molina y Vedia.

(...) "Verde misterioso" titula a uno de sus cuadros y esas palabras revelan su intento: Sensualidad del color y al mismo tiempo, misterio: esos caminos rosa salmón no sabemos bien adonde nos llevarían...

En algunas telas los verdes se apaciguan en penumbras, el aire envuelve los colores; es donde ha dado la pintora, lo mejor de sí.

Raquel Forner Reportaje a Raquel Forner, Revista Crisis (36), abril de 1976, p. 75.

Con motivo de la próxima exposición en la Victor Najmías Art Gallery Internacional de Buenos Aires, el periodista de *Crisis* conversa con la artista sobre las obras que llevará. A partir de la serie *Las rocas*, abordan la centralidad de las formas naturales en el origen de sus obras.

(...) siento el dibujo como un estado natural: vivo dibujando. Todo ser establece relaciones con lo que está viendo, con el mundo que lo rodea. Y yo, como artista, encuentro en el dibujo la posibilidad de establecer mi propia relación de una manera directa, espontánea. (...) cuando miro las formas naturales, cuando las dibujo, trato de captar no sólo su apariencia externa. Pero, además, esas formas son las bases para luego -en mis dibujos- transformar la realidad.

Gertrudis Chale, el testimonio de esta artista proviene de cartas y de páginas sueltas de su diario que el historiador Romualdo Brughetti citó en el artículo “Gertrudis Chale” (Revista Ficción N°6, marzo-abril de 1957, p. 82).

Me dediqué a observar la vida del indígena; me senté con él en las calles y mercados, haciendo miles de croquis para poder captar su modo de moverse, sus actitudes todas. Impresionada por la belleza de su figura, que hasta en su condición más miserable guarda extraordinario interés plástico, me he olvidado de su pobreza, de su condición social. He visto al indio incorporado a su tierra como parte de ella, llevando los colores de sus arenas, de sus cerros, guardada en sus ojos la desolación de la puna y en su alma la tristeza enorme de una raza quebrada en su destino humano.

Graciela Gutiérrez Marx “Maratón de Antihéroes... desde los Mitos de la Vida, el Amor y la Muerte...” (1988).

En la segunda página del catálogo de la maratón, Graciela Gutiérrez Marx propone:

A manera de PRO) LOGO) IMAGO:

Esta cuestión nos viene Pre- ocupando desde hace muchísimo tiempo, (...) que el HOMBRE y la MUJER no nacen, sino que SE HACEN artistas (Gutiérrez Marx, 1988, p.1).

La Compañía de la Tierra Malamada (Gutiérrez Marx, G. y Lombardo, S.) lleva adelante la Maratón de Antihéroes, un proyecto creativo, una movilización poética que utiliza el signo como una herramienta para crear y descolonizar y dar lugar a una *estética situada*, vivida en lo cotidiano. La propuesta es desacralizar el arte, acercándose al arte efímero para promover la acción poética.

El SIGNO, los signos con los que nos pretendemos comunicar, no quieren pertenecer a ningún código. Han de ser pura presencia en imágenes (...)

Eso sí, estarán invitando, saltando, susurrando, gritando, dibujando o hablando sus textos múltiples, en un intento de revitalización del lenguaje metafórico, que es MITO y POESÍA, desde que se carga de imágenes y se libera de preconceptos y prejuicios (Gutiérrez Marx, 1988, p. 6).

Griselda Pollock, en el capítulo “La mujer como signo en la bibliografía sobre prerrafaelismo. La representación de Elizabeth Siddall” de *Visión y diferencia. Feminismos, feminidad e historias del arte* (1988 [2013]), Pollock desarticula la lógica en la que se basa el discurso de la historia del arte para dejar de atender a la mujer como un objeto pasivo, hermoso o erótico y analizarla como productora cultural

(...) esos dibujos no son nunca transcripciones literales de la apariencia. Dibujar es un procedimiento calculado y mediado que emplea materiales y técnicas socialmente determinados en una sintaxis sancionada por las convenciones. El tema escogido se representa según los códigos artísticos específicos del momento histórico, por los cuales la obra será reconocida y denominada “arte” y será legible para su público anticipado (p. 206).

Los efectos que se producen son propios de la práctica artística de un tiempo y lugar específicos, pero se interrelacionan y cobran significado a partir de otros sistemas de representación y prácticas sociales. Como consecuencia de esa relación interdependiente es que cobra sentido un conjunto específico de marcas; sus significados potenciales son anclados y elaborados por los dispersos sistemas significantes de la cultura dentro de la cual y para la cual son producidos. El dibujo no es un reflejo ahistórico, íntimo, del carácter o humor del artista. Como una práctica formada históricamente y socialmente, es un punto para la producción de definiciones, un sitio en el que se producen y renegocian significados (p. 207).

La Chola Poblete, la entrevista que l+ artist+ mendocin+ concede a Enzo Maqueira, del diario Clarín, permite acercar al lector su vida, su identidad marrón y sexual, sus ideas sobre el arte (occidental y latinoamericano) y su obra (La Chola, la artista queer argentina que brilla en Europa: “No sé si me toman en serio o soy una moda”, 18 de mayo de 2022, recuperado de https://www.clarin.com/viva/chola-artista-queer-argentina-brilla-europa-toman-serio-moda-0_S0emQNekQs.html).

...pero como el discurso está puesto sobre lo queer y lo latinoamericano, me eligen a mí. Respecto a Identidad Marrón, es un colectivo de amigos marrones unidos para debatir sobre el racismo estructural en Latinoamérica. No formo parte del colectivo pero sí me siento identificada. Hay una Argentina blanca que quiere seguir sosteniéndose. Es más fácil pensar que solo Buenos Aires es la Argentina y que Jujuy está en otro país. Desde acá es muy fácil olvidarse de quiénes somos. Yo soy de Mendoza, pero al lado tengo Chile y todo lo que implica, con su identidad mapuche. Cuando estudiás arte precolombino vas a un museo de antropología, pero cuando estudiás arte hecho por blancos vas a un museo de “Bellas Artes”. Es evidente que hay una separación que sigue estando.

Bibliografía ampliatoria

- AAVV (2014). ¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte? La Plata: editorial Papel Cosido.
- Amorós, Celia (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Beauvoir, Simone de (1949). *Le Deuxième sexe*. París: Gallimard.
- Bosque, Ignacio (2012). "Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer". En *El País*, Madrid, 4 de marzo de 2012.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge.
- Cagnolati, Beatriz; Femenías, María Luisa, (comp.). *Simone de Beauvoir: Las encrucijadas de "el otro sexo"*. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.414/pm.414.pdf>
- Chaneton, July (1997). "Género (M/F) y massmediación: nuevos objetos discursivos". En: Revista *Mora* Nº 3. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Corvalán, Kekená (2021). *Curaduría afectiva*. La Plata: Cariño ediciones.
- Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (Comp.) (2001). *Crítica feminista en la Teoría e Historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México.
- Durán, Gloria (octubre, 2021). Nochlin (auto)revisitada. "Why have there been no great women artists? Thirty years after". Universidad de Salamanca.
- Eckert, Penelope y Mcconnell-Ginet, Sally (2003). *Language and Gender*. Edimburgo: Cambridge University Press.
- Femenías, María Luisa (2012). *Sobre sujeto y género. (Re)Lecturas desde Beauvoir a Butler*. Rosario: Prohistoria.
- (2021). *Simone de Beauvoir ¿madre del feminismo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Elea.
- (2021). *Ellas lo pensaron antes: filosofías excluidas de la memoria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Elea.
- Haraway, Donna (1984). *Manifiesto Cyborg*. Traducción Manuel Talens. Editorial Titivillus.
- García Meseguer, Álvaro (1994). *¿Es sexista la lengua española?* Barcelona, Paidós.
- Giunta, Andrea (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gutierrez, María Laura (2015). Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. Revista *Asparkia*, 27, 65-78.

- Heinämaa, Sara (1998). "¿Qué es ser mujer? Butler y Beauvoir sobre los fundamentos de la diferencia sexual". En: *Mora*, N° 4, pp. 27-44.
- Lavrin, Asunción (2005). *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay (1890-1940)*. Chile: Centro de investigaciones Diego Barros Arana.
- Martín Lucas, Belén y otros (2010). *Violencias (in)visibles. Intervenciones feministas frente a la violencia patriarcal*. Barcelona: Icaria.
- Muxi Martínez, Zaida (Coord.) (2022). *Antología de pensamientos feministas para arquitectura*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya Barcelonatech.
- Nochlin, Linda (1988 [2018]). *Women, art and power and Other Essays*. New York: Roudledge.
- (1999). *Representing women*. New York: Thames and Hudson Inc.
- (2011). Why have there been no great women artists? Thirty years after. En: Armstrong, C. M y de Zagher, C.: *Women artists at the Millenium*. Londres: The MIT Press.
- Pollock, Griselda (1998 [2013]). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Richard, Nelly (1993). Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Chile: Palinodia.
- Torres, Alejandra (1998). "Hacer del feminismo un signo vacío". Entrevista a Giulia Colaizzi. En: *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, N. 4, pp. 117-124.
- Villanueva Jordán, Iván (2010). "El feminismo y la deconstrucción en la traducción". En: *Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas*, N°13, pp. 85-94. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Los autores

Coordinadores

Cobas Cagnolati, María Silvia

Es Licenciada y Profesora en Historia del Arte con orientación en artes visuales por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FA-UNLP). Ha realizado la Especialización en Conservación y restauración del patrimonio en la Universidad Torcuato Di Tella (2021) y cursos de posgrado en Gestión de espacios culturales, brindados por el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires (2022). Ha realizado la Maestría en Historia y Teoría del arte latinoamericano (IdAES-UNSAM) cuya tesis se encuentra en curso. Ha sido adscripta graduada en Historiografía del arte III, FBA, UNLP (2014-2016). Es Miembro del Consejo de Redacción de *Armiliar*, revista de Historiografía del Arte, FA, UNLP y del grupo de investigación de la Cátedra de Historiografía del Arte de la misma facultad. Ha realizado trabajo de archivo y guía en el Museo de la Catedral de La Plata (2015); curaduría y textos curatoriales para exposiciones gestionadas por el Consulado de Italia en La Plata y por particulares en diversos espacios culturales de dicha ciudad (2015-2016). Ha publicado en el ámbito nacional e internacional. Ha obtenido la Beca “Investiga Cultura 2017-2018” otorgada por el Ministerio de Cultura de la Nación junto con la Profesora Natacha Valentina Segovia.

Hitz, Rubén

Licenciado en Historia de las Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA, UNLP). Prof. Titular de Historiografía de las Artes Visuales I, II y III; y de Semiótica de las Artes Visuales, todas asignaturas de la carrera de Historia del Arte, Orientación Artes Visuales. Ha dirigido proyectos de investigación en el marco de Proyectos de Incentivos Docentes de la UNLP con temas relacionados a las vanguardias latinoamericanas de las décadas de 1920 y 1930, ha sido Jefe del Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la de la mencionada institución. Ha sido docente e investigador en la Fac. de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Buenos Aires UBA. Ha publicado en el ámbito nacional e internacional. Dirige actualmente la revista *Armiliar*, revista de Historiografía del Arte de la FBA, UNLP.

Segovia, Natacha Valentina

Profesora en Historia de las Artes Visuales por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA-UNLP). Cursa el Doctorado en Artes (FBA-UNLP). Profesora Adjunta en Historiografía de las Artes Visuales I, II y III, FBA-UNLP. Co-directora de *Armiliar*, revista de Historiografía del Arte, FBA-UNLP. Últimos trabajos publicados: *Las marcas de ganado. útil y símbolo* (*Armiliar* N°5, 2021); *Espacios autogestivos de la ciudad de La Plata. Estudios de casos (2010-2016)* (Papel Cosido, 2021); Integrante del Proyecto Dimensiones historiográficas del arte. Perspectivas y debates latinoamericanos (2019- 2022), FBA-UNLP. Obtuvo la beca “Investiga Cultura 2017-2018”, otorgada por el Ministerio de Cultura de la Nación.

Autores

Ales, Luciana Alejandra

Es Profesora de Historia del Arte por la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. De 2013 a 2014 realizó la adscripción a la materia Historia del Arte VII, en donde se centró para realizar su trabajo de adscripción, en la representación erótica de la mujer en el desnudo femenino de fines de siglo XIX. Actualmente se encuentra desarrollando la tesis de licenciatura en la que, desde una mirada crítica al canon tradicional de la historia del arte, investiga el arraigo y la incidencia de los estudios de género en la historia del arte argentino.

Neila, Daniela

Estudiante de la Licenciatura en Historia de las Artes, orientación Artes Visuales, Facultad de Artes (FA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Fotógrafa.

Avellaneda Larumbe, Florencia

Es Licenciada en Historia del Arte (FDA, UNLP) y estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Historia (FaHCE, UNLP). Ha sido adscripta en la cátedra de Historia de Asia y África, FaHCE, UNLP, (2018-2019) y actualmente está adscripta en la cátedra de Historia Americana I (FaHCE, UNLP). Realizó una Diplomatura en Arte y Géneros de la UMSA (2022). Ha publicado trabajos en el ámbito local: revista *Octante* (2019), *Nimio* (2021) y *Armiliar* (2022) y participado como expositora en diversas jornadas y congresos, tales como: XVIII Jornadas Interescuelas, Departamentos de Historia de la UNSE; 5º Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JEIDAP), FDA, UNLP; IV Congreso Latinoamericano de Teoría Social (2023), Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Actualmente posee una beca de estudios en Sciences Po Rennes (2023).

Siminokowich, Tamara

Es Licenciada en Historia de las Artes Visuales por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (2023). Actualmente trabaja en el Casal dels Països Catalans de La Plata siendo coordinadora del Ciclo de Exposiciones de Artes Plásticas y Fotográficas, encargándose de la gestión, organización, curaduría y montaje de distintas muestras de artes visuales, tanto individuales como colectivas, llevadas a cabo en el salón Francesc Macià de dicha institución. Colabora en proyectos culturales y brinda conferencias sobre aspectos de la cultura catalana, como son la evolución de Sant Jordi en la Historia del Arte, la iconografía de la arquitectura modernista, la obra de pintores y pintoras de la vanguardia catalana, entre otros.

Pedroni, Juan Cruz

Es licenciado y profesor en Historia del Arte (FBA, UNLP), magíster en Estética y Teoría de las Artes (FDA, UNLP), maestrando en Estudios Literarios (FFYL, UBA) y candidato doctoral en Historia (IDAES, UNSAM). Ha trabajado sobre distintos problemas vinculados a la teoría de las artes y a la historia cultural. Actualmente sus principales áreas de especialización son la historia de la historiografía y la crítica de arte y los estudios sobre el libro y la cultura escrita. Trabajó como investigador en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de La Plata, en The Getty Research Institute de Los Ángeles y en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Santa Fe. Es co-autor de una decena de libros acerca de los temas de su especialidad y de numerosos artículos publicados en revistas nacionales e internacionales. En la actualidad se desempeña como becario doctoral en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (UNSAM / CONICET).

López Galarza, Clarisa

Es profesora en Historia de las Artes Visuales y doctoranda en Artes (FDA-UNLP); especializándose en exposiciones de artes visuales contemporáneas en espacios de memoria en Latinoamérica. Actualmente es becaria doctoral por la UNLP. Es jefa de trabajos prácticos de la cátedra de Arte Contemporáneo A (FDA-UNLP). Fue Curadora del Área Cultural de la Universidad del Este, (La Plata, Argentina). Se ha formado en el campo de los estudios curatoriales (UNA, UNTREF, CIA). Se ha desempeñado como curadora en diversos espacios de exposición de la ciudad y la región. Participa en calidad de expositora de congresos y jornadas científicas nacionales e internacionales, ha publicado artículos en revistas especializadas y es coautora de libros dedicados a prácticas artísticas contemporáneas. Ha recibido subsidios para la investigación y producción en artes visuales. Co-gestiona Cortapluma estudio, dedicado a la producción y enseñanza de artes y oficios. Forma parte del Colectivo de Producción e Investigación en Arte Correo y Comunicación a Distancia, dedicado a catalogar e investigar el acervo de arte correo del Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata, Argentina).

Historiografías del arte: desnaturalizando el canon / María S. Cobas Cagnolati...
[et al.]; Coordinación general de María S. Cobas Cagnolati; Rubén Hitz; Natacha
Valentina Segovia. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata; La Plata:
EDULP, 2025.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2514-5

1. Historiografía. 2. Arte. 3. Feminismo. I. Cobas Cagnolati, María S. II. Cobas Cagnolati, María S., coord.
III. Hitz, Rubén, coord. IV. Segovia, Natacha Valentina, coord.
CDD 320.5622

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2025
ISBN 978-950-34-2514-5
© 2025 - Edulp

S
sociales



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA