

MUJERES DE VANGUARDIA: FORJANDO UN ESPACIO EN LAS REVISTAS ARGENTINAS

AYELEN PAGNANELLI, CENTRO DE INVESTIGACIONES EN ARTE Y PATRIMONIO (CIAP), EAYP, UNSAM-CONICET, BUENOS
AIRES, ARGENTINA.

Avant-garde Women: Making Room in Argentine Magazines

Mulheres de vanguarda: criando um espaço nas revistas argentinas

Fecha de recepción: 27 de septiembre de 2022. Fecha de aceptación: 9 de febrero de 2023. Fecha de modificaciones: 28 de marzo de 2023
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart14.2023.06>

AYELEN PAGNANELLI

Becaria Doctoral Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), EAYP, UNSAM-CONICET, Buenos Aires, Argentina. Profesora de "Art History II" en el Centro de Estudios de Verto en Buenos Aires, Argentina, acreditado por University of New Haven. Doctoranda en Historia (mención en Historia del arte), IDAES - Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina. Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, IDAES - Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina. apagnanelli@unsam.edu.ar

El presente artículo tiene su origen en la investigación de la tesis doctoral en curso de la autora, tentativamente titulada "Género y sexualidad en el arte abstracto argentino: Buenos Aires, 1937-1963", financiada gracias al apoyo de una beca interna doctoral (2018-2024) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

RESUMEN:

Las narraciones del arte abstracto argentino han estado dominadas por la presencia de los artistas varones cuyas voces monopolizaron las revistas de vanguardia de los años cuarenta y cincuenta. Sin embargo, se trató de grupos permeados por mujeres que forjaron lugares de enunciación. El artículo sostiene que las mujeres encontraron en las revistas espacios donde exponer sus experimentaciones musicales y literarias de forma reflexiva, estableciendo paralelos entre sus búsquedas y las artes plásticas. Matilde Werbin, de la Asociación Arte Concreto-Invención, publicó un ensayo sobre la música en la revista *Contemporánea*, mientras que Diyi Laañ, de Madí, meditó sobre la escritura en *Arte madí universal*. Este artículo encuentra en las revistas un sitio privilegiado para avanzar en el estudio de las mujeres en el arte moderno latinoamericano.

PALABRAS CLAVE:

mujeres, revistas, arte abstracto, arte argentino.

Cómo citar:

Pagnanelli, Ayelen, "Mujeres de vanguardia: forjando un espacio en las revistas argentinas". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*. n.º 14 (2023). 101-120. <https://doi.org/10.25025/hart14.2023.06>

ABSTRACT:

Narratives about Argentine abstract art of the 1940s and 1950s have been dominated by the presence of male artists whose voices monopolized avant-garde magazines. However, these were groups permeated by women who forged their own places of enunciation. I argue that women found spaces in magazines where they reflexively articulated their experiments in the fields of music and literature, finding parallels with the visual arts. Matilde Werbin, from the Asociación Arte Concreto-Invencción, published an essay on music in the journal *Contemporánea*, while Diyi Laañ, from *Madí*, meditated on writing in *Arte madí universal*. This article understands magazines as a privileged site for advancing the study of women in modern Latin American art.

KEYWORDS:

women, magazines, abstract art, Argentine art.

RESUMO:

As narrativas da arte abstrata argentina foram dominadas pela presença dos artistas masculinos, cujas vozes monopolizaram as revistas de vanguarda das décadas de 1940 e 1950. Porém, tratava-se de grupos permeados por mulheres que forjavam lugares de enunciação. O artigo argumenta que as mulheres encontraram espaços nas revistas para expor suas experimentações musicais e literárias de forma reflexiva, estabelecendo paralelos entre suas buscas e as artes plásticas. Matilde Werbin, da Associação de Invenções de Arte Concreta, publicou um ensaio sobre música na revista *Contemporánea*, enquanto Diyi Laañ, de *Madí*, meditou sobre a escrita na *Art Madí Universal*. Este artigo encontra nas revistas um lugar privilegiado para avançar no estudo da mulher na arte moderna latino-americana.

PALAVRAS CHAVE:

mulheres, revistas, arte abstrata, arte argentina.

Las vanguardias abstractas en las décadas del cuarenta y cincuenta en Buenos Aires han sido recordadas principalmente por sus artistas varones, más que por las mujeres que participaron en ellas. A su vez, pocos estudios se han centrado en las mujeres de las vanguardias latinoamericanas —este constituye un campo en desarrollo— aún cuando actuaron tanto en los grupos de abstracción como por fuera de ellos.¹ Los estudios recientes sobre las revistas y el arte abstracto rioplatense se han enfocado especialmente en cómo los varones artistas hicieron uso de ellas y los discursos allí articulados, incluso demostrando el androcentrismo de algunas de las propuestas plásticas del arte abstracto.² En términos de la participación de mujeres se ha mencionado la presencia de artistas como Martha Peluffo y Josefina Robirosa en revistas posteriores como *Boa*, así como también se ha abordado el rol clave de Lidy Prati en la revista *Arturo*.³ Si las mujeres tuvieron un acceso y uso distintivo de las revistas de vanguardia se mantiene como una pregunta abierta.

Hubo pocos textos teóricos escritos por mujeres publicados en alguna de las revistas de los grupos de abstracción que en su mayoría publicaron textos escritos por varones.⁴ Entendiendo las revistas como sitios que favorecen la posibilidad de acercarse a las propuestas artísticas de quienes las produjeron, en este artículo se corre el eje hacia los usos que las mujeres hicieron de ellas.⁵ Se argumenta que las mujeres encontraron en las revistas espacios donde pudieron no solo dar a conocer su producción sino también dar cuenta de sus experimentaciones artísticas de forma reflexiva. Se basa en el análisis de los casos de dos mujeres que participaron en los grupos más importantes de la vanguardia rioplatense, la Asociación Arte Concreto-Inventiva (AACI) y Madí. Mediante un acercamiento informado por las historias del arte feminista, se establece que las mujeres utilizaron las revistas de vanguardia como un espacio desde el cual enunciar sus reflexiones sobre la práctica artística. De este modo, el artículo se propone abordar la laguna de conocimiento sobre la labor de las mujeres en la abstracción. Matilde Werbin logró publicar un ensayo que reflexionaba sobre la música elementalista en la revista *Contemporánea* en 1948, mientras que Diyi Laañ logró dar forma a sus ideas sobre la escritura madí en la revista *Arte madí universal* en su último número de 1954. Ambas mujeres escribieron desde disciplinas ajenas a las artes plásticas: Werbin escribió sobre la música y Laañ sobre la escritura de ficción, lo que nos permite sugerir que las mujeres pudieron hacer visibles sus contribuciones más fácilmente por fuera de las artes plásticas.

Tras un mapeo de las revistas producidas por los grupos de vanguardia, que demuestra cómo los varones dominaron estas agrupaciones, el artículo se adentra en el análisis de los textos que publicaron Werbin y Laañ. Comprender los modos en los que las mujeres consiguieron hacer uso de las revistas como espacios de enunciación permite entender las revistas como espacios plurales

1. *Yente Prati* (Buenos Aires: Fundación Costantini, 2009); Adriana Lauria, *Yente* (Buenos Aires: Liliana Ruth Crenovich, 2018); Georgina G. Gluzman, *Anita Payró* (Buenos Aires: Herlitzka + Faria, 2021); *Yente-Del Prete: vida venturosa* (Buenos Aires: MALBA, 2022).

2. María Amalia García, “La revista *Arturo* y la potencia múltiple de la vanguardia”, en *Edición facsimilar de la revista Arturo. Ensayos y traducciones*, editado por María Amalia García y Fundación Espigas (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018), 7-20; Cristina Rossi, *La revista Arturo en su tiempo inaugural* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018); María Amalia García, “Informalism Between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”, en *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*, editado por Mariola V. Alvarez y Ana M. Franco (Nueva York: Routledge, 2019), 11-24; Silvia Dolinko y María Amalia García, “Derivas del arte nuevo. *Boa* y el informalismo”, en *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, editado por Laura Malosetti Costa et al. (Buenos Aires: Edhasa, 2013), 227-253; Isabel Plante, “Printing Invention: Artwork, Project, or Device”, en *Purity Is a Myth: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2021), 181-199; Milena Yolis, “Arte madí universal en clave visual”, en *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Ficciones metropolitanas: revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana* (Buenos Aires: Espigas, 2019), ¿páginas?; Ayelen Pagnanelli, “Arte abstracto argentino: una lectura de género (Buenos Aires, 1944-1954)” (tesis de maestría, IDAES-UNSAM, 2019).

3. Dolinko y García, “Derivas del arte nuevo”; María Amalia García, “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”, en *Yente Prati*, 87-100; Andrea Giunta, “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”, en *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*, editado por Gabriel Pérez-Barreiro (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013), 105-117; Andrea Giunta, *Contra el canon. Arte contemporáneo en un mundo sin centro* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2019).

4. Pagnanelli, “Arte abstracto argentino”.

5. Silvia Dolinko y María Amalia García, “Círculo de revistas. Interlocución entre publicaciones en la configuración de la modernidad visual latinoamericana”, 2018, <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/100103>.

para sus propuestas estéticas, pero también examinar qué tipo de vanguardias las mujeres pensaron y promovieron, iluminando en otra clave a las vanguardias rioplatenses.

VOCES MASCULINAS EN LA VANGUARDIA RIOPLATENSE

Los grupos de abstracción rioplatenses tuvieron su período de plena actividad entre 1944 y 1954, periodización que se refleja también en la profusa actividad editorial que los caracterizó. En 1944 un conjunto de artistas publicó *Arturo. Revista de artes abstractas*, cuyos participantes luego se reagruparon y dieron origen a las agrupaciones AACI, Madí y Perceptismo. Más allá de las distintas divisiones las tres compartían un núcleo de intereses y formas de abordar los problemas plásticos: el concepto de invención se situó en el centro de muchas de sus exploraciones.⁶ Plantearon además la creación de obras de arte en las que se exploraran las posibilidades de un arte abstracto científico, puro y sexualmente neutro confiando en su capacidad de transformar al mundo en una utopía de corte socialista. Los textos de Werbin y Laañ deben enmarcarse en este contexto de ebullición vanguardista.

Ya desde la mítica *Arturo* hubo una presencia, aunque minoritaria, de mujeres. Esta revista tuvo un solo número, de producción medianamente artesanal, con una tirada estimada de 250 ejemplares.⁷ El comité editor estaba conformado por Edgar Bayley, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss y Carmelo Arden Quin; las viñetas fueron realizadas por Lidy Prati, quien firmó como Lidy Maldonado, y la tapa por Tomás Maldonado, esposo de Prati, y hermano menor de Bayley. Los aportes de Prati a *Arturo*, como la inclusión de una obra de Mondrian, delinearón el camino hacia una abstracción geométrica que luego resultó ser la marca del invencionismo.⁸ En 1945 este conjunto de artistas publicó los cuadernillos *Invención*, uno dedicado a Gyula Kosice y el otro a Edgar Bayley, pero poco tiempo después se dividieron.⁹

Laañ formó parte de Madí, una de las agrupaciones que surgieron de ese núcleo de artistas, conformada —entre otros— por Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Carmelo Arden Quin, Paulina Ossona, Elizabeth Steiner y Martín Blaszkó. En 1947 Madí se dividió a su vez en dos grupos, uno liderado por Arden Quin y otro por Kosice. En sus eventos, exhibiciones y revistas participaron otras mujeres, entre ellas bailarinas, poetas, escritoras y artistas como Gina Ionescu, María Bresler, Renate Schottelius, María Teresa Domínguez, María Teresa Dearma, Mirta Sessarego, Germaine Derbecq, Beatriz Herrera, Ana María Bay, Jacqueline Lorin-Kaldor y Nelly Esquivel.

Laañ publicó en *Arte madí universal*, la revista del grupo que se publicó bajo la dirección de Kosice. Tuvo ocho números y se editó desde 1947 hasta 1954

6. María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011); Luciana del Gizzo, *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)* (Madrid: Aluvión Editorial, 2017).

7. García, "La revista *Arturo*", 7.

8. García, "Lidy Prati y su instancia diferencial".

9. García, *El arte abstracto*, 57-58.

con una periodicidad anual: 0-1 en 1947, 2 en 1948, 3 en 1949, 4 en 1950, 5 en 1951, 6 en 1952 y un número doble final 7-8 en 1954; los últimos números se realizaron en un formato más pequeño y con papel de mejor calidad.¹⁰ Se incluían regularmente artículos y poemas en inglés y francés (además del español, que fue el idioma más utilizado) que abordaban distintas disciplinas como el dibujo, la pintura, la escultura, la danza, el teatro, la poesía, el relato y la arquitectura. Se podría considerar que *Arte madí universal* era una revista relativamente abierta, no solo por su doble geografía —la revista se editaba en Buenos Aires pero aspiraba a un prodestinatario ubicado posiblemente en Europa— sino también porque tenía una gran cantidad de colaboradores extranjeros que participaban desde fuera del país. Kosice publicó varios textos con su firma o firmados bajo el pseudónimo Raymundo Rasas Pet, y en calidad de editor publicó una abrumadora mayoría de textos escritos por varones.

Werbin, en cambio, fue parte de la AACI, un grupo cuya conformación fue más estructurada —aunque cambiante— y donde las mujeres tuvieron una presencia numérica bastante menor que en Madí. En agosto de 1946 había en el grupo catorce varones —entre ellos Edgar Bayley, Tomás Maldonado, Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Enio Iommi, Jorge Souza, Alberto Molenberg, Oscar Nuñez, Rembrandt van Dyck Lozza y Rafael Obdulio Lozza— y tan solo dos mujeres: Lidy Prati y Werbin.¹¹ Hacia 1948 el número de artistas mujeres ascendió a tres (contra doce artistas varones) gracias a la incorporación de Nélide Fedullo; este fue el pico de participación de mujeres en la AACI.¹² La AACI tuvo solo dos publicaciones oficiales: *Arte concreto invención* de agosto de 1946 y el *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención* de diciembre de 1946; cabe destacar que Werbin no publicó su pensamiento en torno a lo musical en ninguna de estas dos publicaciones.

La tercera agrupación abstracta fue Perceptismo, que emergió en 1947 como un desprendimiento de la AACI. El grupo estaba encabezado por Raúl Lozza junto con sus hermanos Obdulio Lozza y Rembrandt van Dyck Lozza y el filósofo Abraham Haber, todos ellos varones. Por su parte, Perceptismo publicó la revista *Perceptismo. Teórico y polémico* entre 1950 y 1953. Raúl Lozza editó los siete números de la revista, y es necesario resaltar que los textos y obras que aparecieron en sus páginas fueron casi todos escritos por varones.

Las revistas *Arturo*, *Arte madí universal*, *Perceptismo* y *Arte concreto invención* fueron las publicaciones editadas de forma directa por las agrupaciones abstractas y que, en su mayoría, le dieron resonancia a las voces de los artistas varones que formaron parte de ellas. No obstante, las mujeres hicieron uso de las revistas de vanguardia y estas se constituyeron como espacios abiertos a su participación.

10. Los últimos dos números fueron publicados juntos en 1954.

11. "Arte Concreto-Invención", 1946, 16.

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

13. "Biografía Diyi Laañ", en *Arte abstracto argentino* (Bergamo: Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, 2002), 209.

14. Gyula Kosice, *Kosice: autobiografía* (Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2010), 43; "Partida de matrimonio de Gyula Kosice con Diyi Laañ (Ferdinand Fallik y Haydee Izcovitz)", Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, s. f.

LAAÑ Y ARTE MADÍ UNIVERSAL

Una de las participantes de Madí, Diyi Laañ, encontró cobijo en la revista del grupo. Aunque el texto en el que reflexiona de forma teórica sobre la prosa madí se publicó recién en 1954, Laañ estuvo presente desde los inicios de Madí a finales de la década del cuarenta; sus experimentaciones fueron bifrontes, en la literatura y la plástica.

Laañ nació en 1927 en Argentina como Haydee Izcovitz y falleció en 2007 (img. 1).¹³ Según la autobiografía de Kosice la pareja se conoció el 31 de diciembre de 1945 y dos años después contrajeron matrimonio.¹⁴ De hecho, el



Imagen 1. "Diyi Laañ", 1945, por Grete Stern. © Archivo Grete Stern.

matrimonio Laañ-Kosice cimentó *Arte madí universal*. En una entrevista que Laañ dio en 2003 la artista indicó que el dinero que Kosice y ella habían recibido como obsequio de bodas financió los proyectos artísticos madí, a tal punto que sería difícil concebir la revista por fuera de este matrimonio.¹⁵ La trayectoria artística de Laañ posterior al período de publicación de la revista, es decir, desde la segunda mitad de la década del cincuenta, fue parecida a la de muchas mujeres de su generación. De su matrimonio con Kosice tuvo dos hijas mujeres, se dedicó a su crianza y a acompañar la carrera de su marido finalizando su carrera como artista visual. Laañ dejó de producir y exhibir obra aunque continuó con la escritura creativa; lamentablemente sus poemas recién se recopilaron y publicaron en un libro en 1997.¹⁶

Laañ fue una artista plástica activa en los años del movimiento Madí. Exhibió en las exposiciones grupales de Madí pero estas participaciones se dieron en un marco colectivo, donde era una entre varias artistas visuales, y no de forma individual en galerías comerciales.¹⁷ Reproducida en los números de *Arte madí universal*, la obra plástica de Laañ versó sobre las posibilidades del marco recordado, uno de los campos de investigación del grupo (por iniciativa de Rothfuss) que buscaba quebrar con la idea de una pintura como una ventana hacia el mundo.¹⁸ Ya en el segundo número de *Arte madí universal* apareció su primera imagen madí: una imagen a color adherida a la revista (img. 2).¹⁹ De hecho, en la obra *Pintura madí sobre marco estructurado*, fechada en 1949 (img. 3), Laañ desarrolló la acción de la obra directamente sobre el marco de madera y sin usar lienzo. Las formas geométricas coloreadas de forma plana, sin rastro de pincelada, en tonos contrastantes sobre el marco, no son las que determinan la forma del marco sino que dialogan con él en un juego con la pared. Se desprende, entonces, que Laañ tuvo un espacio como artista visual tanto en las exposiciones como en la revista de Madí.

Sin embargo, fue como escritora que Laañ encontró en *Arte madí universal* un lugar receptivo. Ya desde el primer número se publicó un relato de su autoría, “Un ente está en su lugar”, donde narra las aventuras y luchas de INod que se continuaban en los siguientes números de la revista. Se trataba de un texto que lindaba con la ciencia ficción y comenzaba así: “Avanza por la oquedad de la hora en discordia. Anda a rechazos por el recodo incierto, pronto a fluir de los totales sucedidos. Ya emerge concentrado en la pausa de recomienzo, enfilado por múltiples”.²⁰ Aquí, las oraciones están sintácticamente completas pero carecen de sentido, y esta sería una de las principales características de la escritura madí: escribir ocasionando que el significado de las palabras y frases fugara de sus usos acostumbrados. En este sentido, la producción literaria de Laañ explotó las posibilidades propuestas en la escritura madí.

15. Carla Bertone, “Muchachas de vanguardia”, *Ramona* 62 (2006): 57.

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

17. En 1947 Laañ exhibió en el Salón Kraft y en la proyección en color de pinturas en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires. Al siguiente año, en 1948, participó de la “1ra Exposición Internacional de Arte Madí” en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (A.I.A.P.E.) en Montevideo, Uruguay; y en 1949, en el “2do Salón Argentino de Arte No-figurativo” en la Galería Van Riel, en Buenos Aires. Ya en los cincuenta Laañ exhibió en la provincia del Chaco, Argentina y en el Salón “La Nueva Generación Plástica Argentina” organizado por Jacques Helf en 1953. Al siguiente año exhibió en la Casa del Escritor en Buenos Aires y participó de la exposición en Los Independientes.

18. María Amalia García, “Modos de persistencia: conexiones entre el invencionismo y el neocretismo”, en *Sur moderno: Journeys of Abstraction, The Patricia Phelps de Cisneros Gift* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2019), 108-117; María Amalia García, “Rhod Rothfuss and the *Marco Recordado*: A Synthesis of Cultural Traditions in the Río de La Plata Region”, en *Purity Is a Myth*, 27-45.

19. Para una discusión de los usos de estas imágenes, ver: Plante, “Printing Invention” e “Inventar e imprimir. Las obras y las revistas de la vanguardia invencionista en el Río de la Plata”, *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* 10 (2022): 105-129; Yolis, “*Arte madí universal*”.

20. Diyi Laañ, “Un ente está en su lugar”, *Arte madí universal* (1947).

ART et Style MADI

L'art qui au commencement du siècle avait gagné pour son essentialité la non figuration sous sa forme primaire, s'est développé génésiquement entre les réactions de l'artiste contre les conditions matérielles et idéologiques environnantes et l'aspiration de plus en plus constructive de laisser pour toujours la représentation de l'objet.

Ce n'est que depuis peu de temps que la production esthétique a atteint un style et une discipline propres. Si l'on compare Madi avec les écoles antérieures, on voit que c'est un mouvement qui a fait des trouvailles originales dont on ne saurait se passer.

Coincidant avec les profondes transformations que régit l'histoire de l'humanité, l'art s'est tout à fait détaché des réalités préfigurées pour laisser passage à de nouvelles inventions et à de nouvelles théories.

Pour centrer l'art de Madi dans les courants de l'art non-figuratif, il suffit de citer les étapes internes pré-madiques suivantes: Abstraction et Automatisme (Groupe Arthur) B-Avior, Elémentarisme, Art Concret-Invention, et finalement son dernière étape, Madi ou Madinemosor. Le mode, la manière et le style sont par définition et antonomasiquement une synthèse dynamique de l'art nonfiguratif poussée à des conséquences spatio-temporelles que n'avaient été prévues par tout le développement antérieur de la non-figuration.

Pour apprécier le calibre des contributions qui sont déjà devenues un point de départ ou d'appui dans la création, qu'elle soit de Madi ou non, observons le caractère de "mouvement" qui a été donné à l'objet plastique como principe non-démarcatif de la distance (connaissance et utilisation de l'espace). Et sur un meme plan d'égalité, la pénétration temporelle dans le devenir poétique littéraire.

Une prolongation de la tension esthétique dans la composition jusqu' à la pousser à la connaissance catégorielle, sans que y on aperçoive aucun attachement romantique, va par elle-meme au delà de la périphérie de toute expression, représentation, signification. Quelques uns des facteurs concourants qui empêchent de comprendre nos travaux dans leur totalité ressortent surtout à la connaissance. Il y en qui, a cause d'une sujétion de parneté ou de "ressemblance", qu'ils cherchent au en dehors de l'oeuvre, n'ont pas su différencier la valeur intradauisible de l'objet créé, c'est à dire son annulation par des dépen-

dances équivalentes. Mais l'incompréhension sur ce point surmontée, la question: à quoi cela ressemble-t-il? devient une question infantile procédant de la lamentable déviation de tout l'art figuratif actuel.

Madinemosor, en rétablissant des différences théoriques et pratiques, en humanisant la création artistique — puisque le role inventif ne peut se manifester que par l'homme—, réinstalle la personne dans toute son intégralité, dans toute sa fonction, qu'il doit avoir sans etre filtrée par les aspects subsidiaires de l'oeuvre mais dans une étroite relation avec son contenu social.



PINTURA

DIYI LAAN

Imagen 2. "Pintura. Diyi Laañ" *Arte Madi 2* (1948), s/p..

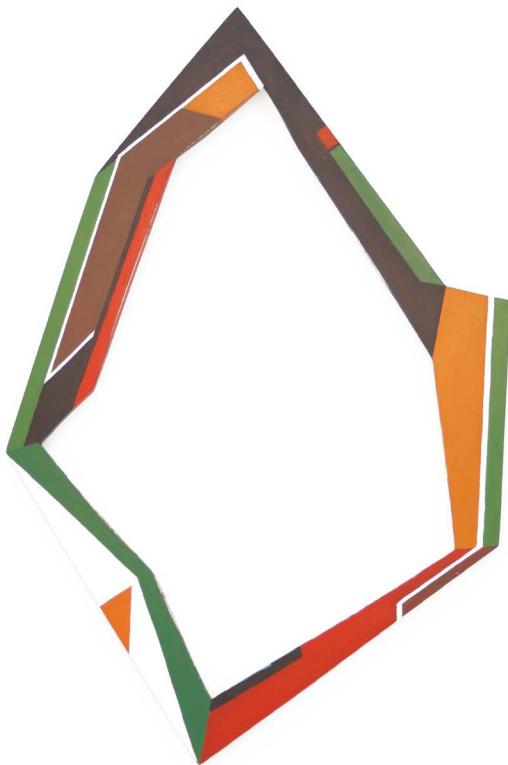


Imagen 3. "Pintura Madi sobre marco estructurado", 1949, pintura sobre madera, "82,5 × 57 × 1,3 cm", Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, ph: Nicolás Beraza

Los relatos de Laañ fueron parte recurrente de la revista. En *Arte madi universal 2* un relato de una extensión de dos páginas estaba acompañado de una fotografía de la autora. En *Arte madi universal 3* se publicó el relato "Cy -en la tierra de INod-", en el cuarto número se publicó el relato "INodCY (en el radio de Loch)", en el quinto número se publicó "INodCY -huésped voluntario-" y en el sexto número se publicó "INodCY", de cuatro páginas de extensión. Finalmente en el número final se publicó "INodCY", de una extensión de cuatro páginas, junto con algunas reproducciones de obras incluyendo una de la artista de origen rumano Gina Ionescu.²¹ La aparición consistente y con gran espacio dentro de *Arte madi universal* indica que Laañ hizo de esa publicación el hogar preferencial para sus relatos.

El segundo cuerpo de producción escrita de Laañ fue la poesía, que también tuvo una presencia sostenida en *Arte madi universal*. Se publicaron sus poemas en los números 2, 3, 4, 5 y 7-8, como también en el libro *Antología madi*. En *Arte madi universal 2* apareció una traducción en francés del poema titulado "La portée du horem", cuya primera estrofa lee:

Gesto que ciñe el límite kilométrico
y pretende descansar en cada uno

21. María Amalia García, "Gina Ionescu", en *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros, primera parte*, editado por Mariana Giordano (Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, UNNE, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, 2018), 93-95.

22. Laań, *Selección de poemas*, 9.

23. Gizzo, *Volver a la vanguardia*, 13.

24. Ornella Barisone, *Experimentos poéticos opacos, biopsias malditas. Del invencionismo argentino a la poesía visual, 1944-1969* (Buenos Aires: Corregidor, 2017), 120–21.

25. Para reseñas bibliográficas de estas escritoras, ver: Pagnanelli, “Arte abstracto argentino” y Gyula Kosice (ed.), *Antología madí* (Buenos Aires: Madí, 1955).

26. Ana María Bay fue una escritora nacida en Italia en 1932 que residió en Buenos Aires desde 1948. Junto con su padre, el artista Juan Bay, se relacionó con Madí desde 1954. Para una descripción de sus colaboraciones en *Arte madí universal*, ver: Pagnanelli, “Arte abstracto argentino”.

sin pertenencia en su parte final
que fija de horems las aberturas calibradas
y dejando el detalle producido
recortando la incursión magistral
cuando ya se discierne la portada.²²

Aunque los versos de este poema respetan la sintaxis gramatical, no generan sentido alguno. Según Luciana del Gizzo “la poesía invencionista se proponía hablar una lengua dada vuelta, en la que resultaba imposible recomponer los sentidos de un discurso lógico y que minaba la hegemonía de los discursos vigentes”.²³ Efectivamente, la poesía de Laań propone un uso novedoso de las palabras sin dotarlas de sentido. También, según Barisone, la poesía iniciada desde *Arturo* conjugaba aspectos del surrealismo con componentes como la repetición, la invención de palabras, las referencias a sonidos o el uso de mayúsculas y la falta de lógica que colocaban a quienes leían en un lugar incómodo.²⁴ Ciertamente, en la poesía de Laań la experimentación radica en el juego entre la expectativa de lo que usualmente comunica una palabra y el uso que se le da en la poesía madí. Tanto la poesía de Laań como sus relatos se inscriben dentro del invencionismo y fueron aquellas características con las que experimentó a las cuales generó reflexiones teóricas.

Madí tuvo otras escritoras y poetas que participaron de la revista. Ana María Bay, Mirta Nora Sessarego y Beatriz Herrera escribieron ya sea en los números de las revistas o en una antología de poesía que el grupo editó en formato libro.²⁵ Bay fue una escritora que se relacionó tardíamente con Madí y publicó un muy breve texto celebrando la plástica madí en el último número de *Arte madí universal*.²⁶ Sessarego colaboró desde Córdoba y también se involucró en la danza madí, mientras que Herrera lo hizo mayormente desde las artes visuales. Sin embargo, solo Laań publicó un texto teórico sobre literatura.

En el último número de *Arte madí universal* se publicaron numerosos textos de corte ensayístico junto con el de Laań. Varios de ellos giraron en torno a las artes plásticas, como un extenso ensayo de Rothfuss sobre lo decorativo, un breve texto en francés del artista suizo Max Bill, el ya mencionado texto de Bay y varios textos del propio Kosice (uno de ellos firmado con su pseudónimo Rasas Pet). Otros tantos textos versaban sobre disciplinas varias, como un ensayo sobre urbanismo del arquitecto italiano Alberto Sartoris, un ensayo sobre nuevas formas de dramaturgia por M. G. de la Fuente, un texto sobre la inteligencia de Ernesto Daniel Andia y dos textos sobre música, uno por Hans-Joachim Koellreutter y el otro por Herbert Eimert, ambos músicos de origen alemán. Hubo también una cantidad notable de textos reflexivos sobre la literatura, entre ellos un texto a doble página que abría la revista, donde el poeta catalán Juan Eduardo Cirlot

reflexiona sobre la obra plástica y poética de Kosice, un llamamiento contra la puntuación en la poesía del escritor peruano Alberto Hidalgo, unas breves frases de Juan Jacobo Bajarlía y el texto de Diyi Laañ. Su intervención se publicó, entonces, en el contexto de un número anclado en el género del ensayo.

En “Prosa y relato” Laañ desarrollaba los principios de la prosa “inventada” y el relato madí.²⁷ En dos oportunidades aborda el tema de la invención, un concepto fundamental de las investigaciones estéticas de los grupos de abstracción en la segunda mitad del cuarenta, iniciadas diez años antes de su texto. En términos de organización visual sobre la página el texto juega con una justificación hacia la derecha, en línea con las experimentaciones invencionistas (img. 4). Comienza con una reflexión en torno a cómo las palabras se encuentran asociadas a la imagen de aquello a lo que refieren, por lo que en el relato madí, sostiene, se daba

27. Diyi Laañ, “Prosa y relato”, *Arte madí universal* (1954): 21.

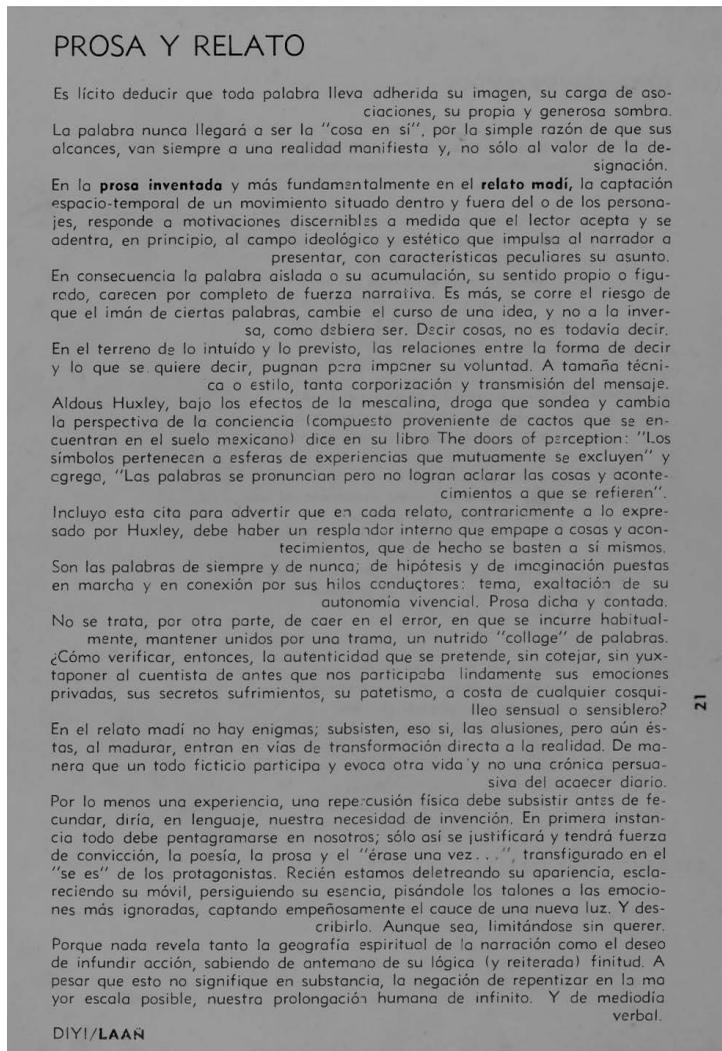


Imagen 4. “Página de *Arte Madí Universal* 7-8, con el texto de Diyi Laañ “Prosa y relato”, 1954.

28. Para un análisis de este problema ver: Alexander Alberro, *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 2017).

29. Laań, "Prosa y relato", 21.

30. Laań, "Prosa y relato", 21.

31. Para una lectura de algunos de estos debates ver: María Cristina Rossi, "En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción", en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004).

un pacto con quien lee con respecto al mundo que se narra y al modo en el que es narrado. Este modo de entender la escritura como un acto relacional tiene sus paralelos en obras contemporáneas de Kosice como la escultura de madera *Royi* que incorpora la posibilidad de movimiento de sus partes y tiene el potencial de modificarse dependiendo de quién se encuentre interactuando con ella.²⁸ Laań resaltaba entonces cómo las experimentaciones literarias madí eran de algún modo paralelas a las búsquedas de la abstracción en las artes plásticas.

En una síntesis del uso y el significado de las palabras en la prosa madí, Laań sostiene que "[l]a palabra aislada o su acumulación, su sentido propio o figurado carecen por completo de fuerza narrativa [...]. Decir cosas no es todavía decir";²⁹ así resume el uso madí de palabras en oraciones negándoles el sentido habitual o coherente que podrían tener, generando combinaciones inesperadas a partir de las mismas. A lo largo del texto Laań se distancia de un único autor, el inglés Aldous Huxley, quien en su libro *Las puertas de la percepción* (entonces recientemente publicado) habla de la falta de claridad de las palabras para describir aquello a lo que se refieren. Contra ello Laań sostiene que "en cada relato [...] debe haber un resplandor interno que empape a cosas y acontecimientos, que de hecho se basten a sí mismos".³⁰ Laań utilizaba la confianza de los potenciales lectores en el significado inherente de las palabras para, en sus relatos madí, subvertirlo. Ponía en relieve el carácter experimental de sus búsquedas narrativas, valorizando el esfuerzo por elaborar una otra, nueva, construcción narrativa. A diferencia de numerosos textos escritos por varones de la vanguardia que arremetían contra sus pares, Laań eligió como contrincante a un escritor que poco habría podido intervenir en el debate; quizás buscaba con ello replicar la belicosidad discursiva de la ensayística de vanguardia sin tener que lidiar con el drama de las discusiones interpersonales de la escena.³¹ De este modo, mantuvo el ímpetu vanguardista en su texto.

En "Prosa y relato" —uno de los pocos textos teóricos escritos por mujeres publicados en alguna de las revistas de la vanguardia invencionista— Laań reflexionaba entonces sobre el relato madí en el contexto de una revista producida por el grupo mismo. Gracias a su inclusión tenemos una muestra del pensamiento y las reflexiones teóricas de una de las mujeres que formaron parte de la escena abstracta desde sus albores. En este caso singular, Laań pudo publicar en la revista del grupo del cual formaba parte, una situación que no se repitió para quienes fueron parte de la AACI.

LA REVISTA CONTEMPORÁNEA, UN ESPACIO POR FUERA DE LAS AGRUPACIONES

La publicación de un texto de corte teórico de Matilde Werbin se dio en la revista *Contemporánea. La revolución en el arte*. Su director era Juan Jacobo Bajarla, un

poeta que formó parte de la sociabilidad de la AACI sin participar de manera formal (hasta se lo puede ver en la mesa del almuerzo en la casa del artista Juan Melé [img. 5]). *Contemporánea* se publicó entre 1948 y 1950; según Bajarlía los inconvenientes de financiación imposibilitaron su continuidad en el tiempo.³² Su primer número, de agosto de 1948, incluyó varias reproducciones de imágenes de obras de artistas que desarrollaban investigaciones abstractas como Yente, Tomás Maldonado, Juan Melé, Carmelo Arden Quin y Martín Blaszko. De este modo, *Contemporánea* aglutinó en una misma revista diversas tendencias abstractas.

Nacida el 30 de noviembre de 1920 en Moises Ville, Santa Fe, Argentina, Werbin también fue conocida por los apellidos Schmidberg y Maldonado.³³ Creció en Sunchales, provincia de Santa Fe, y narró varias escenas de su infancia y adolescencia en el seno de una familia judía de inmigrantes del Este de Europa en un libro publicado recién en 2004, que también incluía algunos de sus poemas tardíos.³⁴ Fue alumna en una escuela donde dio sus primeros pasos como maestra Olga Cossettini, quien se convertiría en una eminencia de las nuevas pedagogías

32. Juan Jacobo Bajarlía, “La revista contemporánea”, *Bajarlía*, accedido el 17 de septiembre de 2022, http://www.bajarlia.com.ar/revista_contemp.htm.

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

34. Matilde Werbin, *Un piano para malota* (Buenos Aires: Suedar, 2004).



Imagen 5. “Comida en la casa del artista Juan Melé, septiembre 1948” en *La vanguardia del cuarenta*, Juan Melé (1999), 134.

en Argentina.³⁵ Pocos años después Werbin se asentó en la Ciudad de Buenos Aires junto a su familia.³⁶ En 1937, con tan solo dieciséis años, se casó con el artista Raúl Lozza. Lejos de ser un dato anecdótico, este vínculo fue clave en la participación de Werbin en la escena del arte abstracto ya que la pareja formó parte de la AACI.³⁷ Werbin fue la única de las tres mujeres participantes que no era artista plástica, e incluso firmó el estatuto de la AACI en 1948.³⁸ Tras su paso por la AACI Werbin dejó de abocarse a la música con alguna proyección pública, aunque se desempeñó como profesora particular de piano.³⁹ Su hija, Susana Maldonado, relata que Werbin continuó toda su vida tocando el piano al menos algunos minutos cada día.⁴⁰ Werbin falleció en 2005 en Buenos Aires.

Durante el período en el que estuvieron activos estos grupos de abstracción Werbin fue también la única mujer que llevó a cabo exploraciones musicales dentro de la AACI.⁴¹ Desde pequeña había tomado lecciones de piano y hacia mediados de la década del cuarenta se consideraba pianista y compositora. Su particular perfil musical la dotó de las herramientas para impulsar composiciones atonales y dodecafónicas, siguiendo un método originalmente propuesto por el influyente compositor de origen austríaco Arnold Schoenberg. Se trataba de composiciones construidas a partir de un alejamiento deliberado de las tradicionales reglas de la composición de la música occidental.⁴² Si bien no han sobrevivido anotaciones contemporáneas de la música compuesta por Werbin, a partir de su ensayo podemos inferir que llevó las investigaciones invencionistas al plano musical y teorizó sobre sus exploraciones abstractas en la música.

De todos modos, las composiciones de Werbin fueron destacadas en la revista *Arte concreto invención* de 1946, la primera publicación de la AACI, donde se incluyó además una fotografía suya.⁴³ Acompañado por una imagen de una obra del artista Tomás Maldonado se publicó en aquella revista el artículo titulado “Hacia una música invencionista”, firmado por Raúl Lozza, su entonces marido.⁴⁴ Luego de explicitar cómo el tiempo de la música representativa se había terminado, en el tono de manifiesto que recorría a la revista, Lozza indica que “[l]a práctica invencionista llevada a cabo por nuestra compositora Matilde Werbin ha impuesto también un desarrollo extraordinario en la escritura musical”. Werbin es de hecho la única persona mencionada en este artículo como representante de las búsquedas de la AACI en el plano musical.

A pesar de que la historiografía del arte abstracto le ha otorgado un lugar minúsculo a Werbin, reducida a algunas pocas menciones, su decisión de tomar a Edgar Bayley como pareja desencadenó la escisión de los hermanos Lozza de la AACI. Aunque Raúl Lozza ha indicado que tuvo diferencias teóricas con la AACI, ya desde finales de la década de 1990 se ha observado que la desvinculación de los hermanos Lozza se dio debido a motivos personales que hicieron imposible la convivencia en grupo.⁴⁵ En uno de los pocos registros fotográficos de

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

36. Werbin, *Un piano*, 31.

37. “Partida de matrimonio de Raúl Elbio Lozza con Matilde Schimidberg”.

38. “Estatuto de la Asociación Arte Concreto-Invención”.

39. Susana Maldonado, conversación con la autora, octubre de 2020.

40. Susana Maldonado, conversación con la autora, diciembre de 2021.

41. En *Arte madí universal* 4 (1950) se publicaron dos partituras de la compositora brasileña Nininha Gregori. Esta parece haber sido su única participación. Ver: Nininha Gregori, “Dos piezas madí para piano -1950”, *Arte madí universal* 4 (1950), <https://revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/175>.

42. Para un acercamiento a las principales figuras de la música invencionista, ver: Cristina Rossi, “Vanguardia concreta rioplatense: acerca del arte concreto y lamúsica”, *ICAA Working Papers* 1 (2007), <https://icaa.mfah.org/s/en/page/icaa-working-papers-number-1>.

43. “Arte Concreto-Invención”, 11.

44. Raúl Lozza, “Hacia una música invencionista”, *Arte concreto-invención* (1946): 3.

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

la escena vemos una comida de la que formaron parte Nélide Fedullo y Matilde Werbin (la segunda desde el centro-derecha en la imagen 5), datada en 1948, ya sin la presencia los hermanos Lozza quienes, a la vez, tampoco firmaron el estatuto de la AACI de 1948.⁴⁶ En efecto, el matrimonio de Lozza-Werbin se desarmó al mismo tiempo que Werbin comenzó una relación con Bayley y esta acción de Werbin reconfiguró la escena del arte abstracto.

Matilde Werbin publicó “Fundamentos para una música elementarista”, uno de los pocos textos teóricos escritos por mujeres publicados en la época. La historiadora del arte Cristina Rossi ha señalado a este ensayo de Werbin como uno de los textos centrales en cuanto a los vínculos entre la música y el invencionismo, situando a la compositora junto a figuras como Juan Carlos Paz, Esteban Eitler y Hans-Joachim Koellreutter, hombres clave de los desarrollos musicales del período.⁴⁷ El ensayo de Werbin se publicó en el primer número de la revista *Contemporánea* en agosto de 1948; allí, Werbin comienza por anunciar su aprobación del docetonalismo como forma de liberarse de la composición clásica y soltar a la música de su vínculo con la representación.⁴⁸ Werbin realiza un claro paralelo entre el quiebre de la representación en la música y el quiebre de la



Imagen 6. “Matilde Werbin” c.1945-1948, Archivo Matilde Werbin. Cortesía de Susana Maldonado.

46. “Estatuto de la Asociación Arte Concreto-Invención”.

47. Rossi, “Vanguardia concreta rioplatense”.

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

representación en lo visual que era promovido desde las páginas de *Arturo*; describe un programa musical que se aleja completamente de la representación y se acerca al concepto de invención. De hecho, el texto se encontraba rodeado de información relacionada a las artes plásticas: las reproducciones de obras de Juan Melé, *Inventión 110*, y *Abstracción* de José Mimó Mena, junto con unas brevísimas reseñas de exhibiciones de Alberto Molenberg, del Primer Salón Argentino de Nuevas Realidades y de Juan Melé, Gregorio Vardánega y Virgilio Villalba (img. 7). De hecho el ensayo hacía explícitos los vínculos con las artes plásticas,



Imagen 7. "Página de *Contemporánea. La revolución en el arte I*, con el texto de Matilde Werbin "Fundamentos para una música elementalista", 1948. ICAA RECORD ID 730375. Cortesía de Susana Maldonado.

afirmando: “Como en la pintura más avanzada de los últimos tiempos, los nuevos músicos no realizan sus composiciones de afuera hacia adentro, sino en sentido absolutamente contrario”.⁴⁹ De esta manera, Werbin describió el proceso de las investigaciones compositivas de la música elementarista como paralelo a las búsquedas plásticas de la AACI.

Sin embargo, Werbin se desmarca también de las tendencias musicales del momento, luego de explicar en detalle cómo entiende la representación en el ámbito de la música y describir de manera sintética y pedagógica las reglas de la composición tonal que consideraba particularmente rígidas. Continúa con una crítica, sin dar nombres, al “músico moderno”, al que juzga por todavía caer en la representación al acudir a la verticalidad (simultaneidad) de los sonidos en sus composiciones. De este modo Werbin lograba separarse de las líneas musicales novedosas del momento y cercanas a los grupos invencionistas. La música elementarista de Werbin proponía entonces dar un paso más allá de los que tomaron el dodecotonalismo y la música moderna para librarse de todo vestigio de la composición clásica occidental.

Con ánimo de manifiesto Werbin afirma que “este es el camino para asegurar, en nuestros días, una música real y concreta, acorde con el magnífico poder inventivo del hombre”, estableciendo así los lineamientos para una forma de hacer música que se encontraba en las antípodas de las tradicionales reglas de la composición musical.⁵⁰ Esta nueva música se alejaba de representar al mundo físico y le brindaba la posibilidad al artista de utilizar su “criterio inventivo”, aunque paradójicamente el tipo de composición que Werbin planteaba estaba a su vez constituido por nuevas rígidas reglas. Más allá de la innovadora propuesta musical de Werbin, el tono de manifiesto en el que escribió el breve texto debe ser destacado. El manifiesto —entendido como literatura de combate— constituía un género literario que apuntalaba a las vanguardias y expresaba su deseo de legitimidad y trascendencia en el tiempo.⁵¹ Werbin se dirigió hacia el público lector con la misma audacia, confianza y desfachatez con la que escribían sus pares varones cuyas voces han sido la mayoría en las revistas de vanguardia.

Werbin fue una de las pocas mujeres de los grupos abstractos que logró publicar sus ideas por escrito. Este acto de publicar el propio pensamiento teórico sobre la abstracción y la música es muy potente. Se apropió del espacio de enunciación de una revista cultural para dar a conocer sus propias ideas haciendo suyo el dispositivo revista. Aunque no logró hacerse un lugar como pianista en la escena invencionista encontró en la revista *Contemporánea* un espacio ameno para difundir sus ideas en torno a la música.

Los textos publicados por Matilde Werbin y Diyi Laañ, dos mujeres en el centro de los grupos de vanguardia rioplatense desde mediados de los cuarenta (es decir, desde sus inicios), representan instancias clave para analizar las

49. Werbin, “Fundamentos”.

50. Werbin, “Fundamentos”, 3.

51. Para un análisis del manifiesto en las vanguardias ver: Gizzo, *Volver a la vanguardia*, xv; Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto: un género entre el arte y la política* (Buenos Aires: Biblos, 1994), 9.

interpretaciones específicas que hicieron las mujeres de las propuestas invencionistas. Ambas se posicionaron activamente en la escena, escribieron textos programáticos, con ánimo de manifiesto, y asentaron sus ideas sobre las disciplinas que desarrollaron, demostrando que las mujeres configuraron sus maneras de entender la abstracción, especialmente por fuera de las artes visuales. A partir de estos casos se puede considerar que las mujeres en la abstracción amplificaron sus voces en las revistas de vanguardia.

Las revistas fueron espacios donde estas expresiones de corte teórico pudieron ver la luz, configurándose como espacios abiertos a la participación de las mujeres. El hecho de que las revistas hayan sido porosas al pensamiento escrito de las mujeres contribuye a las discusiones del campo de estudios de las revistas al reposicionarlas como una fuente fundamental para continuar abordando los vínculos entre mujeres y vanguardias latinoamericanas.

En especial, las revistas, tanto aquellas publicadas por los grupos de vanguardia como las revistas culturales, al dejar impresa parte de la pluralidad de experiencias en torno al arte abstracto, dan cuenta de la participación de las mujeres en estas agrupaciones, que mayormente resultó opacada en las historias del arte canónicas. De este modo, las relecturas con perspectiva de género permiten trazar nuevas historias contrarrestando la asociación preponderante de las vanguardias y revistas latinoamericanas con nombres de artistas varones.



BIBLIOGRAFÍA

- Alberro, Alexander. *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.
- Bajarlía, Juan Jacobo. “La revista contemporánea”. *Bajarlía*. Accedido el 17 de septiembre de 2022, http://www.bajarlia.com.ar/revista_contemp.htm.
- Bertone, Carla. “Muchachas de vanguardia”. *Ramona* 62 (2006): 57.
- Barisone, Ornella. *Experimentos poéticos opacos, biopsias malditas. Del invencionismo argentino a la poesía visual, 1944-1969*. Buenos Aires: Corregidor, 2017.
- Del Gizzo, Luciana. *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Madrid: Aluvión Editorial, 2017.

- Dolinko, Silvia y María Amalia García. “Derivas del arte nuevo. Boa y el informalismo”. En *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, editado por Laura Malosetti Costa et al., 227-253. Buenos Aires: Edhasa, 2013.
- García, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.
- García, María Amalia. “La revista *Arturo* y la potencia múltiple de la vanguardia”. En *Edición facsimilar de la revista Arturo. Ensayos y traducciones*, editado por María Amalia García y Fundación Espigas, 7-20. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018.
- García, María Amalia. “Gina Ionescu”. En *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros, primera parte*, editado por Mariana Giordan, 93-95. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, UNNE, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, 2018.
- García, María Amalia. “Informalism Between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”. En *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*, editado por Mariola V. Alvarez y Ana M. Franco, 11-24. Nueva York: Routledge, 2019.
- García, María Amalia. “Modos de persistencia. Conexiones entre el inventionismo y el neoconcretismo”. En *Sur moderno: Journeys of Abstraction, The Patricia Phelps de Cisneros Gift*, 108-117. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2019.
- García, María Amalia. “Rhod Rothfuss and the *Marco Recortado*: A Synthesis of Cultural Traditions in the Río de La Plata Region”. En *Purity Is a Myth: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay*, 27-45. Los Ángeles: Getty Conservation Institute, 2021.
- Gregori, Nininha. “Dos piezas madí para piano -1950”. *Arte madí universal (1950)*: <https://revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/175>.
- Giunta, Andrea. “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”. En *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros: reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*, editado por Gabriel Pérez-Barreiro, 105-117. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- Giunta, Andrea. *Contra el canon. Arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2019.
- Kosice, Gyula. *Kosice: autobiografía*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2010.
- Laañ, Diyi. “Un ente está en su lugar”. *Arte madí universal (1947)*. :

- Laañ, Diyi. "Prosa y relato". *Arte madí universal* (1954): 21.
- Laañ, Diyi. *Selección de poemas*. Buenos Aires: La Guillotina, 1997.
- Lauria, Adriana. "Cronología biográfica y artística". En *Raúl Lozza: retrospectiva 1939-1997*, 21. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1997.
- Lozza, Raúl. "Hacia una música invencionista". *Arte concreto-invencción* 1 (1946): 3.
- Mangone, Carlos y Jorge Warley. *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- Pagnanelli, Ayelen. "Arte abstracto argentino: una lectura de género (Buenos Aires, 1944-1954)". Tesis de maestría, IDAES-UNSAM, 2019).
- Plante, Isabel. "Printing Invention: Artwork, Project, or Device". En *Purity Is a Myth: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay*, 181-199. Los Ángeles: Getty Conservation Institute, 2021.
- Plante, Isabel. "Inventar e imprimir. Las obras y las revistas de la vanguardia invencionista en el Río de la Plata". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* 10 (2022): 105-129.
- Rossi, [María] Cristina. "En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción". En *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004.
- Rossi, [María] Cristina. "Vanguardia concreta rioplatense. Acerca del arte concreto y la música". *ICAA Working Papers Number* n°. 1 (2007), <https://icaa.mfah.org/s/en/page/icaa-working-papers-number-1>.
- Rossi, [María] Cristina. *La revista Arturo en su tiempo inaugural*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018.
- Werbin, Matilde. "Fundamentos para una música elementarista". *Contemporánea. La revolución en el arte* 1 (1948).
- Werbin, Matilde. *Un piano para malota*. Buenos Aires: Suedar, 2004.
- Yolis, Milena. "Arte madí universal en clave visual". En *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Ficciones metropolitanas: revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*. Buenos Aires: Espigas, 2019.