



# Universidad de **San Andrés**

Universidad de San Andrés  
Departamento de Humanidades  
Licenciatura en Humanidades

## **Transformación, auge, declive e invisibilización en el arte informalista argentino**

Un estudio sobre la ruptura informalista en el arte argentino, sus desencadenantes y la  
invisibilización del rol y la obra de las mujeres del movimiento

Autora: Micaela Jenik  
Legajo: 26103  
Mentora: Lía Munilla Lacasa

Victoria, Julio, 2018

“Quien pretenda explicar este arte será defraudado  
y quien lo intente fundándose en la lógica un defraudador”

- **Jorge Romero Brest**



Universidad de  
**San Andrés**

## **Índice**

Introducción .....	4
Un vistazo a la historia del Informalismo .....	7
La irreductibilidad de la cuestión.....	10
El equipo informalista.....	13
Las influencias en el camino hacia la búsqueda de la expresión .....	15
El motor político .....	18
Un análisis cuantitativo.....	21
- Los museos .....	21
- Las galerías .....	30
- En reconocimiento a la obra .....	51
La caída del informalismo .....	60
La invisibilización de las mujeres informalistas.....	66
Conclusión .....	76
Bibliografía .....	79



Universidad de  
**San Andrés**

## **Introducción**

*El informalismo argentino incorporó a las prácticas artísticas locales, procedimientos reñidos con el “buen gusto”. Basado en las poéticas existenciales, a través de la espontaneidad gestual y el empleo de materiales de desecho, violentó los límites de los géneros artísticos tradicionales y abrió el camino al objeto, las instalaciones y al arte de acción.*

- Jorge López Anaya

El objetivo de esta tesina es estudiar el movimiento informalista argentino que tuvo lugar principalmente en Buenos Aires entre fines de los años cincuenta y principios de los sesenta. En efecto, el trabajo se propone analizar las características que este movimiento adquirió en un momento histórico complejo, marcado por el posperonismo, la Revolución Libertadora y el gobierno de Arturo Frondizi. En particular, la investigación intentará rastrear la trayectoria de algunas artistas mujeres quienes, integrantes del grupo Informalista y poseedoras de un cuerpo de obra significativo, fueron, sin embargo, invisibilizadas por los relatos canónicos de la historia del arte nacional. Se trata de las figuras de Noemí Di Benedetto, Martha Peluffo y Silvia Torras.

El Informalismo fue un movimiento artístico de carácter internacional que representó, junto con expresiones de arte abstracto de raíz geométrica, el panorama plástico occidental después de concluida la Segunda Guerra Mundial. Mediante el uso de materiales extra artísticos de poderosa carga simbólica, los artistas buscaron expresar el extremo inhumano al que había llegado la humanidad, aproximándose al caos total. La desaparición de la representación figurativa y el uso de una materialidad no tradicional, provocativa y violenta, fueron algunos de los factores a los que apelaron los artistas occidentales para intentar mostrar el nivel de violencia alcanzado, apartándose así de la estética representativa tradicional. Sobre materiales de deshecho del mundo industrializado – trapos viejos, arpilleras desgastadas, maderas quemadas, metales oxidados, entre otros– los artistas utilizaron una paleta de colores oscuros, aplicados mediante la técnica del chorreado y la mancha, con la intención manifiesta de exhibir la angustia y la perplejidad en la que había quedado la humanidad después de una experiencia tan traumática como el Holocausto y las bombas nucleares.

En Argentina el movimiento Informalista tuvo un desarrollo peculiar principalmente al haber sido impulsado por las políticas culturales del posperonismo y el desarrollismo. Andrea Giunta, – Doctora en Filosofía y Letras, investigadora del Conicet y profesora de arte latinoamericano e internacional en la Universidad de Buenos Aires–, en su libro *Vanguardia, internacionalismo y política* (2001) realiza un profundo análisis del fuerte entramado tejido entre el arte y la política durante ese período. Luego de ponerle fin al congelamiento del desarrollo del arte moderno ejercido desde el ministerio de cultura peronista, el cambio en el panorama político trajo acompañado la apertura a las nuevas corrientes artísticas modernas. Porque más allá de si actúa a favor o en contra del desarrollo artístico, el arte es manipulado y transformado en un instrumento más de la lucha

política. Ya sea mediante su censura o libertad de expresión, el arte y la política siempre van de la mano.

Jorge Romero Brest fue uno de los más influyentes y discutidos críticos de arte del panorama plástico argentino de los años sesenta. Fue nombrado interventor del Museo Nacional Bellas Artes por el gobierno militar (luego de la Revolución Libertadora que derrocó al presidente Perón) desde 1958 hasta 1963 y también estuvo al mando de la dirección del Instituto Torcuato Di Tella desde 1963 hasta su clausura en 1969. Ocupando cargos de gran importancia e influencia a través de su carrera, la De Romero Brest era una opinión escuchada y respetada. El crítico logró imponer su visión a través de su gestión así como supo reconocer a las corrientes artísticas de importancia que surgieron durante el ejercicio de su carrera, dándoles el espacio que ellas reclamaron.

Romero Brest fue uno de los primeros en definir al informalismo como la vanguardia por excelencia. En uno de sus textos, escrito en 1960 y publicado años más tarde en el catálogo de los premios Di Tella de 1963, el crítico se refirió al informalismo como la “cenicienta de la filosofía”. Con el argumento de que las obras de las vanguardias pasadas eran tan “obras de arte” como las de Velázquez o Masaccio, Jorge Romero Brest reconoció al informalismo como el primer movimiento que buscaba estar en lo real, logrando separarse de la forma perenne que solía constituir la obra de arte. A diferencia de todo lo que había venido antes, el objetivo del informalismo no era crear formas perpetuas como imagen de la realidad sino reflejar el momento instantáneo en figuras indefinidas cuyo significado sí era flexible.

Romero Brest concebía el devenir del informalismo como el gran movimiento que iba a marcar la década del sesenta, pero esto no sucedió. Por el contrario, el movimiento decayó muy rápidamente a la luz del avance del pop art, el arte óptico y finalmente las múltiples variantes de un arte comprometido con lo político después de la Revolución Argentina que llevó a Onganía al poder en 1966. La certeza de Romero Brest que señalaba al informalismo como la vanguardia estrella se le escurre por las manos rápidamente.

La hipótesis de esta tesina es que luego de un rápido pero breve período de alza, el informalismo se debilita y cesa la actividad creativa relacionada al movimiento. Las razones del declive son el surgimiento de nuevas corrientes –tanto el desvío del interés del público hacia ellas como la recolocación de los artistas en aquellos nuevos movimientos–, el desinterés socio-político y la desaparición de la escena del arte de algunos de sus artistas principales. Esto es decir, todos los mismos factores que habían llevado a su auge luego conducen a su final. Como consecuencia termina el período de creación de obras informalistas y por lo tanto ya no vuelven a figurar en los espacios de exhibición, tanto en galerías como museos que se dedicaban a mostrar obra contemporánea.

Con el objetivo de probar si la hipótesis corresponde a los hechos o no, investigaremos el contexto en el que se desarrolló el informalismo, tanto su contemporaneidad política como social, estudiando a los actores que tuvieron relevancia durante los años cincuenta y sesenta. También realizaremos un análisis del panorama del arte local, cuantificando el espacio que se le dio al

movimiento dentro del circuito de museos, galerías y premios de la época. Utilizaremos la información recopilada para trazar una interpretación personal acerca de lo ocurrido con el informalismo, para descifrar cómo y por qué sucedió el ocaso de un movimiento que se pensaba iba a ser la “cenicienta” de los años porvenir.

Por último pondremos el foco en el caso particular de las mujeres informalistas cuyo trabajo recibió poca atención desde el principio. Si bien hoy en día el informalismo forma parte de la historia del arte argentino, la presencia de las artistas mujeres es un pasado menos estudiado. Veremos que más allá de la calidad de sus obras, por el hecho de ser mujeres, no lograron insertarse más que parcialmente en los círculos de artistas. Y, además, no lo hubieran hecho para nada de no ser por sus relaciones con hombres.



Universidad de  
**San Andrés**

## Un vistazo a la historia del Informalismo

Según Laura Buccellato –directora desde 1997 hasta 2013 del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires–, a fines de los años cincuenta comenzaron a formarse agrupaciones de artistas jóvenes y modernos en todo el mundo que impulsaron el lenguaje de la abstracción. A raíz de su manifiesto inconformismo frente a las vanguardias parisienses de entonces, incluyendo su “hartazgo de los epígonos picassianos de la época” (Lebenglik, 2002) los artistas de la década del cincuenta involucrados en la producción del arte nuevo comprendieron que era preciso llevar adelante iniciativas que permitieran consolidar y difundir el lenguaje abstracto. Uno de los primeros capaces de poner la idea en palabras fue Michel Tapié, crítico francés quien fue el primero en definir al informalismo como tal (Buccellato, 2012, p.17).

Ésta nueva ola creativa comenzó como un informalismo *avant la lettre*, cuyos máximos exponentes eran Dubuffet, Fautrier, Wols y Mathieu el último que, de hecho, visita Buenos Aires en 1959 para exponer y pintar en público. La obra de cada uno de aquellos franceses era diferente la una de la otra, pero todas compartían el rechazo por la construcción premeditada, la espontaneidad en la ejecución, el énfasis del gesto y el uso privilegiado de las propiedades del material. Guiados por el “existencialismo sartreano y la fenomenología de Merleau-Ponty, a través del compromiso del cuerpo y del gesto en la acción pictórica”<sup>1</sup> la ruptura que significó la introducción de aquella nueva forma de hacer arte implicaba la acción en equipo. En otras palabras: “las nuevas direcciones que había ido tomando la abstracción, para algunos, exigía rearmar el bastión de defensa grupal para profundizar las rupturas”<sup>2</sup>.

Fue en aquel contexto que el informalismo comenzó a tomar forma, a través de diferentes agrupaciones y alianzas entre artistas que buscaban abrirse camino en el complicado mundo del arte. También llamado *art autre* (por Michel Tapié), *action painting* (Harold Rosenberg), *art informel* o *art brut*, no se trata de “una escuela o una tendencia del informalismo, sino un modo de concebir la existencia” (Romero Brest, 1963, p.11). Por otro lado, Jorge Romero Brest, prefiere llamarlo arte inconstrutivo o arte virginal.

Se trata de un movimiento en el que se “toma distancia de la representación, de la forma hecha con ‘buen gusto’ y de la armonía geométrico-concreta que lo antecedió” (Pérez Bergliaffa, 2015). En un contexto artístico que se afirmaba en contra “del racionalismo pictórico y de la posibilidad de pensar la pintura como una disciplina con bases científicas” (Lebenglik, 2002), el informalismo fue el *melting pot*<sup>3</sup> en el que se combinaron el tachismo, la pintura matérica y muchos más para obtener un resultado único, nunca antes visto.

La dirección en que se embarcan los artistas en aquel entonces fue en la búsqueda de “la disolución de las figuras, el rechazo a las normas tradicionales de belleza y especialmente la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, Buccellato, p.11.

<sup>2</sup> *Ibid.*, Buccellato, p.12.

<sup>3</sup> Término que se refiere a la metáfora de una sociedad heterogénea que se vuelve más homogénea, de diferentes elementos "fusionándose".

experimentación extrema” (Pérez Bergliaffa, 2015). Tal como explica Juan Eduardo Cirlot, para los informalistas la armonía de proporciones ya no tiene significación ni razón de ser (1959, p.9). Cirlot, poeta, crítico de arte, mitólogo, iconógrafo y músico español –país cuna del movimiento– fue uno de los primeros en introducir el concepto de informalismo a mediados de los años cincuenta. Asimismo, según lo dicho por la curadora Mariana Marchesi, “el Informalismo tiene distintos momentos pero su principal característica, su cuestión más fuerte, es que surge como un movimiento de respuesta frente a los planteos y la lógica de la geometría y sus rigores” (Pérez Bergliaffa, 2015).

Se oponen al cubismo y al futurismo, indagan sobre las posibilidades expresivas de técnicas ya incorporadas al arte europeo por Picasso y Braque a partir de 1911 pero sin adherir a las estructuras formales donde el collage se desprende de la sintaxis habitual (Pacheco, 2003, p.20). Marcelo Pacheco, quien se desempeñó como director artístico del MALBA durante diez años (desde 2003 hasta 2013), subraya cómo, con el ojo puesto en la “ruptura de lo instituido, posición evidente y compartida”<sup>4</sup> los informalistas emplean todo tipo de medios extra pictóricos. Estos son por ejemplo los gruesos empastes, el tono por momentos dramático y otras veces satírico de las obras que en conjunto aportan a la construcción de la poética informal. Pacheco agrega que el informalismo toma un camino alternativo a los métodos académicos mediante la incorporación del uso de materiales que se acercan cada vez con mayor fuerza al ámbito de lo descartable, lo doméstico, lo antiartístico y lo degradado. Es así que surge el juego con la abstracción y los materiales, permitiendo que se manifieste la atracción irracional de los formatos desmesurados, abriendo las puertas a una “nueva constitución estética cuyo único fin que atravesaba a todos sus creadores por igual era el de destruir la técnica pictórica tradicional” (Cirlot, 1959, pp.9-10).

Y fue justamente mediante la “ruptura de la división entre pintura y escultura, la incorporación de los materiales de desecho a la hora de elaborar las obras y la destrucción de las formas reconocibles” (Pérez Bergliaffa, 2015) que los artistas informalistas lograron concretar la llegada a una abstracción más básica e intuitiva, espontánea e inmediata. Aquí la “figuración va cediendo ante el predominio de la expresividad de la pincelada” (Lauría, 2000, p.114), y, sin perder la estructura compositiva, se crean imágenes que pueden significar algo diferente para cada par de ojos que observa, diferenciando por completo a los informalistas de los concretos y los geométricos.

El lenguaje pictórico utilizado en el pasado ya no servía para describir el nuevo mundo, y, por ende, es reemplazada por la línea de expresión no figurativa que asimismo obedece una sola regla: la de la libertad absoluta. Es esta la vía a través de la cual la pintura se va humanizando; para responder a la deshumanización de la vida moderna (Pellegrini, 1960).

Frente a un contexto en el que el panorama internacional estaba construido básicamente sobre “las duras secuelas de la posguerra mundial, la reciente existencia de los campos de exterminio nazis y el bombardeo de Nagasaki e Hiroshima” (Pérez Bergliaffa, 2015), las figuras –al igual que las

---

<sup>4</sup> *Ídem*, Pacheco.



palabras– habían perdido todo el valor y el significado que pudieran haber tenido antes. De hecho, “todo conducía a una sola cosa: a la desconfianza del hombre en el proyecto moderno, en la idea de progreso e industrialización en que había venido confiando desde el siglo XVIII”<sup>5</sup>, porque la historia le hizo perder la confianza.

Por consiguiente, ante la pregunta de cómo volver a ganarse la confianza del espectador, cómo volver a captar su atención, el informalismo responde mediante la apelación a los sentimientos, no a la formas ni a las imágenes predeterminadas, sino a las sensaciones visuales que tocan las fibras sensibles de los que observaban. En otras palabras, “con semejante realidad, ¿cómo podía llegar a ser el futuro? El movimiento filosófico existencialista dio algunas respuestas a la angustia, y el Informalismo lo escuchó”<sup>6</sup>.

Para Cirlot, “las obras informalistas no se ofrecen a la contemplación del espectador sino que lo envuelven con un ansia de posesión absoluta, obligándole a sumergirse en su universo” (1959, p.9). De esta manera, las obras informalistas se resisten a una interpretación unívoca, quizás con más potencia que otras obras del pasado. Desaparecen las reglas y no existe un libreto a través del cual se pueda interpretar cada obra. En su lugar, se apela a la sensibilidad del espectador. El artista informalista hace uso de su acción creadora para expresar lo que siente en lo más profundo de su ser y no es una explicación única la que puede aplicarse a una obra que nace de tal manera. Al informalismo se lo debe leer como una experiencia colectiva y compartida por un mundo cómplice entre artistas y participantes “un campo renovado y desafiante en sus materiales y en sus operaciones simbólicas” (Pacheco, 2003, p.21) que le dio un lugar privilegiado al observador.

La novedad del informalismo consta en la introducción del espectador en la experiencia creativa a través de la cual cada individuo decodificará el mensaje que transmite la obra según su vida. Esto es decir, además del mensaje general que quiera conferir el artista la experiencia informalista es personal y mucho tiene que ver con el agente que observa. Atrás quedaba la abstracción “que presentaba formas sintetizadas que conservaban la huella de lo representado” (Buccellato, 2012, p.24) y se abren las puertas a la abstracción total, donde “la tendencia latente de muchas obras de arte [informalistas era] hacia lo intensamente deformado” (Cirlot, 1959, p.9).

---

<sup>5</sup> *Ídem*, Pérez Bergliaffa

<sup>6</sup> *Ídem*, Pérez Bergliaffa

## **La irreductibilidad de la cuestión**

En este apartado se trazará una historia del informalismo en Argentina, intentando sintetizar toda la información que ha sido relevada de los textos y los documentos. En ellos se ha detectado una inconsistencia acerca de la fecha de inicio y cierre del movimiento dado que los diferentes teóricos no acuerdan en establecer esos límites cronológicos ni cuáles podrían ser consideradas las primeras obras informalistas. La imagen construida será aquella reflejada por la bibliografía consultada, siempre con una idea y concentración clara en mente: descifrar por qué el informalismo perdió la fuerza con la que nació y, particularmente, por qué las más afectadas fueron las mujeres.

Con respecto a la fijación de primeros, segundos y años exactos también debe aclararse que no hay límites para ponerle fecha al comienzo de un movimiento artístico. Nunca hay una obra que da inicio a un movimiento porque no es tan matemático el proceso artístico. Tampoco podemos definir hasta cuándo duró, porque un movimiento no tiene fin: la red de influencias que construye jamás desaparece y puede ser retomada en cualquier momento de la historia.

Establecer un consenso en torno a quiénes integraron el movimiento tampoco es una posibilidad porque, tal como lo demuestra la bibliografía, es evidente que cada autor construye la lista de integrantes según parámetros, variables y fuentes diversas. Al intentar reconstruir el tejido de las relaciones sociales, siempre hay algunos que son dejados fuera en ciertos casos e incluidos en otros. Es muy difícil limitar un movimiento artístico como el informalismo a un determinado ámbito o grupo. Y si bien finalmente se consolidó “Informalismo” como nombre del movimiento para muchos, incluidos Romero Brest, una definición única y estanca no era apropiada. ¿Por qué? Porque el informalismo es un movimiento que “admite las más variadas y aún opuestas manifestaciones e interpretaciones” (Lebenglik, 2002).

El informalismo es muy difícil de definir justamente porque es una nueva forma de crear y no busca mostrar algo en particular sino expandir el vocabulario del arte más allá de los límites establecidos hasta entonces. Asimismo, la ausencia de figuras conocidas, legibles, da lugar a la libre interpretación pero también a la imposibilidad de estar seguros acerca de si la elegida es la interpretación correcta.

De todas maneras, considerando la poca bibliografía específica que fue editada acerca del movimiento en particular se pueden reducir las opiniones existentes a un puñado bien formuladas. En primer lugar, López Anaya terminó de escribir el libro *Informalismo en Argentina* en el año 2000 para luego corregirlo y finalmente publicarlo en 2003. Su manual sobre el movimiento es el más completo disponible hoy en día y abarca desde el comienzo hasta los últimos rastros de la trayectoria informalista de los artistas involucrados en el movimiento. Por más exacto que se busque ser al definir al informalismo, hasta López Anaya afirma que, considerándolo todo las definiciones son abundantes y, “provengan de los críticos involucrados en la tendencia o de los propios artistas, lo único que tienen en común es su incapacidad de abarcar el fenómeno en su totalidad” (2003, p.13).

López Anaya de hecho eventualmente deja de lado la pintura para dedicarse a la teoría y, entre otros proyectos, es por eso que participa de la escritura de un libro sobre Kenneth Kemble. El libro fue producido por la hija del artista, Julieta Kemble, en el año 2000 en honor a su padre, continuando un trabajo que él mismo había iniciado. La biografía de Kemble resulta muy útil para descifrar el tramado del informalismo porque a través del recorrido de este artista se puede entrever el desarrollo del movimiento en sí. Sobre *Kemble* (2000) se puede afirmar que en la edición se puso gran atención al período informalista en la historia del artista. Esto puede deberse a que éste es el período artístico que Julieta busca recuperar para poner en valor la obra de Kenneth, una Kemble continuando el trabajo iniciado por su progenitor. Lo último resulta obvio a partir de las declaraciones de Julieta Kemble en varios artículos<sup>7</sup> estudiados para esta tesina. En una ocasión Julieta Kemble de hecho especifica que su padre no vendió la gran parte de su obra informalista sino que la guardó y, durante mucho tiempo, la escondió de su público y compradores. A raíz de una simple declaración como aquella se puede entrever una de las razones por las cuales el informalismo recibió menos atención a largo plazo, por la falta de circulación de la obra producida en el período. Marcelo Pacheco, mencionado anteriormente, también hace un gran aporte al libro, explicando en un capítulo de su autoría cómo y qué historias se entrelazan por la vanguardia activa en direcciones tensas y múltiples. Y agrega que esas mismas fueron las parte de la historia que se olvidó posteriormente.

Al día de hoy, el informalismo es un movimiento conocido pero poco expuesto a nivel local. Y si bien muchos documentos oficiales de la época pueden encontrarse en los archivos del Instituto Torcuato Di Tella, el acceso no está abierto al público general sino que debe establecerse una cita previa. Además, los libros mencionados anteriormente no siguen siendo editados y pocos quedan en circulación, disponibles en el Museo Nacional Bellas Artes o la biblioteca de la Universidad de San Andrés.

Si hay algo que se repite sin cansancio a través del material estudiado es la importancia de la materia, que compuso una parte esencial en el desarrollo del movimiento. Sin embargo y a pesar de lo innovadora que fue la introducción de nuevos métodos en el uso de la materia, el informalismo no trascendió como se esperaba que lo hiciera. De la misma forma en que se nota el protagonismo de la materialidad, queda en evidencia la ausencia de dos elementos en particular.

En primer lugar no existe un verdadero seguimiento del movimiento a nivel de retrospectivas tanto de los artistas en particular como del grupo en general. Si bien el informalismo está presente en la historia del arte nacional, más allá de los estudiosos en los temas que conciernen al arte, no muchos saben lo que fue. Y aún menos conocen las obras o artistas que lo constituyeron.

En segundo lugar otro de los grandes vacíos es la información particular acerca de las mujeres que formaron parte del movimiento. Si bien hay algunos pocos libros que se refieren a las mujeres, el

---

<sup>7</sup> Para el estudio de estos artículos, ver Guazzone di Passalacqua, 2016, Revista Ñ, 2013 y Tripodi, 2018.

que estudia la obra de Noemí Di Benedetto<sup>8</sup> está compuesto mayormente por fotos, el de Martha Peluffo<sup>9</sup> es una biografía útil pero difícil de conseguir y sobre Silvia Torras poco hay disponible.

Como puede verse en este breve estado de la cuestión, la investigación acerca del informalismo en Argentina no ha sido abarcado con profundidad por la historiografía del arte. Sobre muchas muestras estudiadas a través de la bibliografía existe muy poca información disponible y, por lo tanto, solo fue incluida aquella corroborada por más de una fuente confiable. Muchos datos se contradicen de un texto al otro y no fue fácil lograr un registro acertado acerca de la historia de las muestras del informalismo.

Asimismo, la discusión acerca de la invisibilización de las mujeres en el arte crece cada vez más pero aún es un tema novedoso, que empieza a ser tratado con seriedad a partir de escritos como *Feminismo y Arte Latinoamericano* de Andrea Giunta que, sin embargo, son obras muy recientes (2018). La investigación acerca del rol de las mujeres en el arte –en este caso, particularmente el informalista– está en sintonía con las cuestiones de género que se comienzan a replantear hoy en día a nivel mundial. Y si bien desde hace décadas que existen organizaciones como las *Guerilla Girls*, un grupo anónimo de artistas feministas creado en 1985 con el objetivo de combatir el sexismo en el mundo del arte, los grandes cambios aún no llegaron. No hay dudas de que hay mucho trabajo por realizar para lograr la visibilización del trabajo de las mujeres artistas y esperamos que trabajos como este permitan llamar la atención sobre esta cuestión para lograr su eventual reversión.



Universidad de  
San Andrés

---

<sup>8</sup> Para el estudio de éste libro, ver Agid (1996) y Brossa (1996).

<sup>9</sup> Para el estudio de éste libro, ver Verlichak (2007).

### El equipo informalista

En cuanto a los actores que formaron parte del movimiento, según Jorge López Anaya –uno de los artistas y teóricos más representativos del informalismo argentino– se trató de un grupo heterogéneo que, entre 1956 y 1959, sincronizaron con el clima generalizado en el mundo del arte internacional (2003, p.11). Entre ellos cabe destacar a los integrantes del grupo autodenominado los 7 *pintores abstractos*, conformado por Martha Peluffo, Josefina Robirosa, Kazuya Sakai y Clorindo Testa –y otros no informalistas. López Anaya califica a la pintura de este grupo como abstracción ‘cálida’, libre o lírica y las obras que creaban “se distinguían por el uso diverso que hacían de los signos, de los trazos libres, de las manchas, de las superficies coloreadas, de las texturas”<sup>10</sup>, siempre priorizando la espontaneidad y la gestualidad por el valor superior que se le adjudicaba al gesto único y definitivo de un pincel sobre el lienzo.

En adición, otro grupo de jóvenes que puso al informalismo en el centro de la escena artística mediante la exposición *¿Qué cosa es el coso?* (1957) fueron el mismo Jorge López Anaya, Jorge Martín y Mario Valencia. Ellos fueron los primeros en mostrar que el movimiento tendría el “acento puesto en lo extremado de los proyectos”<sup>11</sup>.

Asimismo, hubieron dos instancias claves en las que el informalismo se presentó como grupo en muestras colectivas. La primera vez fue en una exposición inaugurada el 13 de julio de 1959 en la galería Van Riel. Denominada *Movimiento Informal*, quienes mostraron su obra fueron Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas (de nombre completo Tomás Monteleone) y Luis Alberto Wells, artistas fundacionales del informalismo argentino. En aquella circunstancia vale la pena resaltar la inclusión de una (única) mujer, Olga López, en la muestra.

En segunda instancia y cuatro meses más tarde, el 2 de noviembre de 1959 se inaugura la segunda y última exposición del grupo en el museo Sívori. Cambiando solo levemente el nombre a *Movimiento Informalista*, presentaron obra los mismos artistas con el agregado del fotógrafo Jorge Roiger. En este caso, las respuestas de los críticos hacia la muestra fue similar a la que tuvieron sobre la primera: salieron a “multiplicar los ataques y las burlas”<sup>12</sup>.

Así mismo, muchos de los artistas ya mencionados se presentaron junto a Antonio Seguí y Silvia Torras en la muestra *Arte Destructivo* cuando mostraron, en palabras de Kemble, “la primera presentación, luego de la muestra *¿Qué cosa es el coso?*, de objetos no artísticos cargados de significación por el contexto”<sup>13</sup>.

Por otra parte, algunas de las mujeres que también adhirieron a la forma de expresión informalista pero no formaron parte de los grupos anteriormente mencionados fueron Noemí Di Benedetto, Estela Newbery y Elena Tarasido. Junto con López, Peluffo y Torras, fueron de las pocas

---

<sup>10</sup> *Ídem*, Pacheco.

<sup>11</sup> *Ídem*, Pacheco.

<sup>12</sup> *Ibidem.*, Pacheco, p.12.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, Pacheco, p.14.

que lograron abrirse camino, al menos parcialmente, entre los hombres en el mundo del arte. Sin embargo, la participación tanto de Newbery como de Tarasido casi no figura en el material disponible acerca del informalismo. Por esta razón resulta difícil, casi imposible, rastrear su influencia y relación con el movimiento estudiado.

Por último, otros de los artistas que deben ser mencionados en el contexto de la creación informalista son: Emilio Renart, Aldo Paparella, Rubén Santantonín y Alberto Heredia. De todas maneras, es importante mencionar que más allá de la lista construida a través de los últimos párrafos, “entraron y salieron del informalismo algunos de los mejores pintores argentinos” (Lebenglik, 2002).



### Las influencias en el camino hacia la búsqueda de la expresión

Desde el ámbito internacional, el arte argentino siempre recibió incentivos que lo marcaron y fueron dictando su desarrollo y causando sus rupturas. El informalismo fue un movimiento que tomó y adaptó diferentes características extrapoladas de movimientos tanto europeos como norteamericanos con el fin de representar la dura realidad Argentina. Fueron de hecho varios los referentes utilizados por el imaginario artístico en el desarrollo del estilo informalista.

Uno de los movimientos que influenció al informalismo fue el expresionismo abstracto. Surgido a principios de los años cincuenta, el expresionismo abstracto marcó un antes y un después en la historia del arte, consagrando a Estados Unidos, y más específicamente a Nueva York, como la cuna del arte mundial. Si bien el país había comenzado a ocupar aquel título desde fines de la Segunda Guerra Mundial, terminan de conquistarlo con la llegada de la camada de abstractos liderados por Jackson Pollock. De todas maneras, más allá de su impacto internacional, en lo que concierne al informalismo argentino, resulta indiscutible la admiración por ejemplo de Kenneth Kemble por las obras de Robert Motherwell y de Franz Kline en las que se puede estudiar la cualidad expresiva de la austeridad, el despojamiento formal y cromático. La cercanía entre la expresión plástica de Kline y Kemble puede observarse en las siguientes imágenes, marcadas no solo por el uso de la misma paleta de colores sino también por una expresión similar del movimiento de la pincelada.

*Gran pintura  
negra*  
Kenneth  
Kemble  
1960



*Cross section*  
Franz Kline  
1956

La novedad que supuso la inclusión de nuevos paradigmas en el terreno artístico de confrontaciones entre elementos diversos no equivale a la pérdida de la lógica y la racional. Era, en cambio, la búsqueda de la apertura sobre la concepción acerca de qué podía considerarse “lógico y racional” en un mundo nuevo. Ya todo era muy diferente a la época de Van Gogh y Gauguin, de Quinquela Martín y Pettoruti, y las imágenes estudiadas lo demuestran claramente. El informalismo no solo se jugaba por la lógica táctil de la materia sino también por la sensualidad de la pintura, por los accidentes sobre la superficie. Sin imponerle nada al artista es que se puede llegar a resultados como éstas obras de Kemble y Kline, cuya espontaneidad bien lograda parte del uso libre del pincel sobre la tela.

De todas maneras, en conversación con el artista argentino Juan Astica surge una diferencia a subrayar: mientras el action painting en Estados Unidos es más gráfico, predomina la acción más que el pensamiento, en el informalismo se trata de introducir formas que rompan con otras formas. Es en esta faceta es que Astica menciona la influencia del pintor francés André Masson sobre los informalistas. Aunque poca información hay al respecto, Masson fue un artista que osciló “entre la abstracción y lo figurativo, acercándose al informalismo, apropiándose de la caligrafía oriental y demostrando que mientras estuviera vivo no podía dejar de transformarse” (Solana, 2004). Y en el acercamiento entre el francés y los informalistas argentinos que lo observaron se dio una transmisión de información de gran impacto en la obra latina, donde comenzaron a aparecer las pinceladas en imitación de la caligrafía japonesa que pueden ser observadas por ejemplo en ésta obra “Sin título” de Kazuya Sakai de 1960.



*Sin título*  
Kazuya Sakai  
1960

Astica incluso le atribuye a Masson la introducción del automatismo al informalismo, estilo que claramente adoptaron los expresionistas abstractos como Pollock y luego, aunque de forma menos profunda, los argentinos. Además, Masson “por vía del pensamiento zen y la cultura oriental llegó a la abstracción”<sup>14</sup> y si bien resulta difícil probar quién adoptó este camino primero, es uno que comparte tanto con los expresionistas abstractos como con los informalistas argentinos. De todas maneras, según Astica, los artículos acerca de la meditación zen provienen de los años 20, de escritos que primero influenciaron a Mark Tobey y Franz Kline y que luego “copió” Charlie Squirru, artista cuyos escritos se presentan en numerosas presentaciones de las muestras informalistas argentinas. De ser este el caso entonces se refuerza el nivel de influencia que tuvieron los norteamericanos sobre los argentinos.

Además, otra de las corrientes que influenció a los artistas argentinos del informalismo fue el informalismo europeo. Tal es el caso que obras del viejo continente fueron traídas para ser expuestas en la Argentina, demostrando ser causa y consecuencia de la acción artística local. Tal como lo dijo en su momento el curador Jan Van Der Marck, “la influencia del arte contemporáneo español en el arte argentino se evidencia en el gusto por la violencia y el uso de imágenes macabras, así como por superficies de pintura monocromáticas y terrestres”<sup>15</sup> (CAV, 1964, p.9). Y, como será analizado más adelante, un claro ejemplo es el hecho de que en 1960 se gestionó la organización de una muestra de Burri en el Museo Nacional de Bellas Artes. Aquel suceso demuestra que los argentinos tenían el ojo puesto en la obra del italo-francés y, sabiendo que atraería al público a verla es que producen una muestra local de su obra. Pero acciones como tales tienen repercusión: mediante el traer la muestra a

<sup>14</sup> *Ídem*, Solana.

<sup>15</sup> La traducción es nuestra; la cita original es: “Contemporary Spain's effect on Argentine art is evidenced by a taste of violence often ghoulish imagery, as well as for monochromatic, earthy painting surfaces”



un museo de Buenos Aires muchos más argentinos accedían en consecuencia a ver obras que solían encontrarse solamente en museos del exterior. Y es así como la influencia de Burri se duplica, ya no está solo en el imaginario de algunos sino de todos aquellos que visitaran en 1960 el MNBA.

Asimismo, los argentinos viajan a Europa con fines educacionales (era muy común que visitaran la capital francesa) y a raíz de aquellos viajes, se convierten en testigos directos de las primeras estribaciones del informalismo, observando en primera persona las pinturas de los mismos Dubuffet, Fautrier y Mathieu. También visitan las obras del “italiano Alberto Burri, el español Antonio Tàpies y el grupo Cobra (que seguía de cerca los pasos del expresionismo alemán)” (La Nación, 1998) plagadas por medios que luego los argentinos adscriptos a aquella tendencia comienzan a emplear como los “gruesos empastes, la amalgama de materiales no pictóricos, el collage, los signos y grafías (automáticos o "inspirados" en el Extremo Oriente)” (Pacheco, 2003, p.10).



Universidad de  
**San Andrés**

## El motor político

Por otro lado, para entender el período en su plenitud, hay que contextualizarlo en su historia. Tras el derrocamiento de Juan Domingo Perón y el comienzo del proyecto desarrollista que desde 1958 fue impulsado por el gobierno de Arturo Frondizi<sup>16</sup> comienzan a plantearse cambios estructurales para la nueva nación Argentina. Aquella acción se desarrolló entre el gobierno de la autodenominada Revolución Libertadora de Aramburu y la presidencia provisional del senador José María Guido quién entregó el cargo a Arturo Illia, presidente constitucional consagrado en las elecciones de julio de 1963. Pero estos cambios no se dieron únicamente en las esferas político sociales, sino que afectaron todas las áreas de la vida de la población Argentina, y el mundo del arte no fue la excepción a la regla.

El contexto en que se desarrolló el movimiento informalista fue particular: “eran años en los que, casi a diario, se trataba de inventar revueltas y novedades; en los que lo nuevo envejecía con rapidez inusitada” (López Anaya, 2003, p.9). Los fines de los cincuenta y comienzos de la década del sesenta fueron tiempos de aparición de prácticas ligadas a diversos movimientos tanto nacionales como internacionales incluyendo a las ‘poéticas existencialistas’ y, en particular, a la “explosión del informalismo, matriz de algunas de las principales prácticas de los años posteriores” (Pacheco, 2003, p.20). Pero es necesario resaltar el hecho de que sin el cambio político, no se hubiera dado la renovación cultural y artística.

Una de las consecuencias de la Revolución Libertadora de 1955 y el subsecuente cambio de gobierno fue la consolidación de dos grandes grupos de artistas: los informalistas y los concretos. El arte en boga a nivel internacional era efectivamente el abstracto, pero dadas las condiciones de la cultura nacional, dictada por el gobierno peronista, estos movimientos no habían recibido aún el apoyo necesario para trascender en Argentina. Por ende, llegado el fin del peronismo (al menos de aquella década) cuya cúpula tildaba al arte abstracto de degenerado, se abren las puertas a nuevas posibilidades, nuevos horizontes para el arte, incluyendo aquel nuevo estilo que “buscaba la comprensión no de la inteligencia sino de la sensibilidad” (Verlichak, 2007, p.25).

La política cultural desarrollista impulsada por el gobierno del nuevo presidente Arturo Frondizi funcionó como la continuación de los lineamientos vanguardistas introducidos por la Revolución Libertadora con el fin de abrir el país al mundo. Y la consecuencia directa fue la puesta en valor del arte nacional. La cuestión es que al tiempo del comienzo de la actividad de dicho plan, el movimiento que estaba logrando más tracción era justamente el informalismo. Esto se puede ver reflejado en la cantidad de muestras de tachistas (una de las influencias más grandes para el informalismo) e informalistas que comenzaron a gestionarse en Argentina, tema que se investigará a fondo más adelante. En consecuencia, cuando cae el peronismo el objetivo era dejar atrás las obras figurativas cuyos temas de representación habían sido principalmente la vida del gaucho y los paisajes

---

<sup>16</sup> Para el estudio de este período histórico, ver Pérez Bergliaffa, 2015 y López Anaya, 2003.

de la pampa. Y entonces, para diferenciarse del gobierno anterior, con Frondizi comienza la apertura artística que abre camino al surgimiento de grupos como *7 pintores abstractos*, voceros de la abstracción lírica cálida y no geométrica.

Además, en el marco de las nuevas políticas culturales, se cumple con el envío de repetidas exposiciones de artistas argentinos al exterior, en beneficio directo de la obra contemporánea al mismo gobierno: el informalismo. Se buscaba mostrar que el arte argentino se había modernizado. El arte que el gobierno de Frondizi impulsó era opuesto al que solía exponerse en el pasado. Se trataba nada más y nada menos que de una estrategia política de diferenciación con el fin de comunicar un mensaje político claro en su faceta antiperonista: el nuevo proyecto político modernizador daría luz y apertura a aquellas manifestaciones culturales que el peronismo había querido soslayar. Esto explica entonces cómo las circunstancias facilitaron la apertura del mundo artístico hacia nuevas formas de expresión, preparando el terreno para un movimiento tan transgresor como lo fue el informalismo.

De todas maneras, este trabajo no trata de “establecer ni antecedentes ni paternidades en el manejo formal ni simbólico sino de reconstruir una trama histórica y una memoria de trabajo que la documentación (...) hace evidente” (Pacheco, 2003, p.20). Es imposible lograr la “idea tradicional de establecer desarrollos lineales ajustados sobre el simple hecho fáctico de quién descubre qué y cuándo, en lugar de dar paso a lecturas que adviertan y pongan en acción la complejidad de cada momento artístico con sus cruces y sus textos internos”<sup>17</sup>. De todas maneras si se puede resaltar la clara ideología que había detrás de las obras: los informalistas intentaban recuperar al mundo en toda su existencialidad y precariedad según lo dicho por Renato Barilli; para ellos, “la misión del artista consistía en asombrar e irritar al espectador”<sup>18</sup>.

La búsqueda de un nuevo horizonte artístico abrió la puertas a una aceptación más rápida y fluida de las vanguardias internacionales y la puesta al día con aquellas dio lugar al desarrollo de la independencia creativa nacional (Serviddio, 2009, p.30). Se trató de un círculo virtuoso por el cual el patrimonio argentino cultural no sólo creció sino que se diversificó, poniéndose a tono con lo que ocurría en el resto del mundo, pero haciéndolo desde la apropiación y resignificación, no a través de la copia. Y esto es una de las características más importantes a destacar del informalismo, la forma única y original en la cual se desarrolló la actividad artística en torno a las ideologías de ruptura que también estaban presente en el resto del mundo pero que se manifestaron de forma diferente, de acuerdo a los problemas y el contenido visual local.

Sin embargo, la aceptación de tal apertura a la intencionalidad artística no se dió desde un principio y mucho menos de manera fácil ni automática. El proceso fue paso a paso y los artistas tuvieron que luchar contra los críticos de su obra: tanto contra los críticos formales como contra los miembros del mundo artístico que eran reacios a la apertura hacia lo que significaba el expresionismo abstracto y el informalismo.

---

<sup>17</sup> *Ídem*, Pacheco.

<sup>18</sup> *Ibidem.*, Pacheco, p.9.

En su comienzo, tanto la crítica como el espectador le fueron adversos al movimiento. Tal como ocurre con toda vanguardia, lleva un tiempo hasta que el ambiente se acostumbra. Un claro ejemplo es aquel de 1957 -año en el que el informalismo era todavía prematuro, un movimiento en crecimiento- cuando Kemble intentó convencer a varios *marchands* para que expusiera sus *collages*. Según cuenta el mismo artista, “la iniciativa fue imposible; en todas las galerías le aconsejaban: “porqué no los pinta”, o “que lástima que haya empleado estos materiales tan desagradables en vez de óleo”” (López Anaya, 2003, p.11). Más allá de lo comprensible que puede parecernos hoy en día la postura informalista la realidad es que se deben poner las circunstancias en contexto. Tomando en cuenta la situación social y artística de aquel entonces, resulta “fácil imaginarse el desagrado de los organizadores de las exposiciones, ellos eran pintores ligados a la abstracción geométrica”<sup>19</sup>, intrínsecamente opuesta al informalismo.

En cuanto al crecimiento y consiguiente auge del informalismo, si bien no todo fue avance lineal y parejo para los informalistas y a pesar de que en un principio pocos lo apoyaba, luego comenzaron a surgir aliados. El rol de la crítica de arte durante el período estudiado y, más particularmente durante los años 1957-1963, recibió los aportes renovadores y compresivos de varios críticos. Ellos “no sólo apoyaron el informalismo con sus notas periodísticas, también actuaron como curadores de algunas muestras y escribieron textos de presentación para numerosos catálogos”<sup>20</sup>. Entre ellos pueden encontrarse muchos personajes como los intelectuales Jorge Romero Brest o Hugo Parpagnoli y muchos galeristas como por ejemplo Frans Van Riel y Germaine Derbecq. Aquellos fueron algunos de los que comenzaron a cederles espacio tanto físico como literario a los artistas informalistas y su obra. Otro de los impulsores del informalismo fue Rafael Squirru quien, tal como se lee en el artículo de despedida tras su muerte, a Squirru se lo reconoce como haber sido quien más “acompañó y sostuvo a la vanguardia de su tiempo y a cientos de artistas argentinos” (MAMBA, 2016). De todas maneras, ellos mismos son algunos de los actores que causaron el consiguiente declive del movimiento, un hecho que será analizado más tarde en la investigación.

---

<sup>19</sup> *Ibidem.*, López Anaya, p.12.

<sup>20</sup> *Ídem*, López Anaya.

## Un análisis cuantitativo

En este apartado la tesis se propone realizar un abordaje cuantitativo del informalismo. En él se desarrollará, en cuadros comparativos, 1) las muestras en las que participaron los artistas; 2) los premios en los que participaron y las ocasiones en las que ganaron. La decisión editorial y el recorte que se realizó, con el fin de verificar el espacio que se les dio a los informalistas y como este desapareció luego de un breve lapso, fue el siguiente:

- Fueron consideradas las galerías y museos de más renombre por las que pasaron la mayoría de los artistas del momento (fueran informalistas o no).
- Tan sólo serán mencionadas las muestras en las que hubiera participado al menos un artista informalista o que la obra presentada fuera informalista.
- También se incluirán las muestras de artistas que hubieran influenciado al informalismo, más allá de si ellos mismos o su obra eran.

Para comprender los datos recopilados en este apartado primero caracterizaremos a los premios y las galerías, para entender la importancia que conlleva cada uno. No todo premio vale lo mismo y tampoco es igual una muestra individual de un artista que una colectiva. Esto se debe a que no deviene la misma visibilización de un artista y su obra si se realiza una muestra suya en una galería pequeña y de poco renombre que si logra una exposición en el Instituto Torcuato Di Tella.

Los museos a analizar son: el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (de aquí en adelante MAMBA), el museo Sívori, el Museo Nacional de Bellas Artes (de aquí en adelante MNBA) y un centro, el de Artes Visuales (de aquí en adelante CAV) del Instituto Torcuato Di Tella (de aquí en adelante ITDT).

### **Los museos**

Para comenzar, creado el 11 de abril de 1956, el **Museo de Arte Moderno de Buenos Aires** tuvo un recorrido particular y a continuación veremos por qué. Durante sus primeros cuatro años de actividad el museo no contó con un espacio propio, ya que la construcción de su sede se retrasó considerablemente. Frente a aquella realidad incontrolable Rafael Squirru, el director del museo, propuso la adopción del nomadismo como estrategia. En consecuencia, el MAMBA recibió el apodo de “El Museo Fantasma” (Dourron, 2013) considerando que –aunque por obligación– se generó “una red de espacios para organizar distintas exposiciones en la ciudad” (MAMBA, 2018). El museo utilizó como sede nómada desde el museo Sívori hasta las galerías Peuser, Lirolay, Witcomb, Van Riel y Pizarro, el Jardín Botánico y la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Aunque parezca increíble, sin sede, patrimonio y casi sin personal, así nació lo que hoy conocemos como el MAMBA, a partir de un par de máquinas de escribir, un magro presupuesto y un director, Rafael Squirru, que se destacó por su ingenio productivo hasta 1963, año en que asumió el mando Hugo Parpagnoli.

En el cuadro a continuación se puede ver plasmada la información sobre las muestras que tuvieron lugar en el MAMBA entre 1955 y 1965, en aquellas en las que participaron artistas informalistas.

Año	Artistas	Muestra
1960	240 artistas: Jackson Pollock, Le Corbusier, Jean Fautrier, Max Bill, Willem De Kooning, Karel Appel, Corneille, Antoni Tàpies, Candido Portinari Lygia Clark; Carlos Alonso, Antonio Berni, Ricardo Carpani, Ernesto Deira, Jorge Luis de la Vega, Juan del Prete, Raquel Forner, <a href="#">Nicolás García Urriburu</a> , <a href="#">Alberto Greco</a> , Alfredo Hlito, <a href="#">Kenneth Kemble</a> , Luis Felipe Noé, Eduardo Mac Entyre, Miguel Ocampo, Federico Peralta Ramos, Emilio Pettoruti, Rogelio Polesello, Luis Seoane, Lino Enea Spilimbergo, <a href="#">Clorindo Testa</a> , <a href="#">Luis Alberto Wells</a> , Yente, <a href="#">Mario Pucciarelli</a> , <a href="#">Towas</a>	<i>La Primera Exposición Internacional de Arte Moderno</i>
1963	<a href="#">Kenneth Kemble</a>	Retrospectiva
1963	Antonio Saura	Muestra individual
1965	Roberto Aizenberg, <a href="#">Enrique Barilari</a> , Ernesto Deira, <a href="#">Fernando Maza</a> , Jorge De la Vega, Carreira, <a href="#">Luis Alberto Wells</a>	<i>Noé + experiencias colectivas</i>

Con la inauguración de la nueva y finalmente propia sede del museo en lo que había sido el Teatro San Martín, en 1960 se realiza *La Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*. En la muestra se presentan catorce países, con cerca de doscientos artistas lo cual significó la puesta, dentro del mismo espacio, de una muestra que albergó obras de los informalistas y sus antecesores, aquellos que los influenciaron. Para aquella ocasión, Squirru recuerda haber colgado para junto a “obras de De Kooning, Max Bill, Tàpies y muchas grandes figuras internacionales (...) a los concretos y los informalistas argentinos” (La Nación Revista, 1999). Los comienzos de la década del sesenta fueron un momento de gran fortaleza para el Informalismo y esta muestra es tan solo uno de los ejemplos que probarán nuestra hipótesis.

Asimismo, a principios de 1963 se inauguró en MAMBA una de las muestras que consideramos de las más relevantes para esta investigación. La exposición no fue simplemente una muestra individual sino que para aquella ocasión se había organizado la primera retrospectiva del artista Kenneth Kemble. ¿Cuál es la cuestión a tratar? A pesar de este suceso de 1963, hasta el momento actual, en 2018, no hubo otro intento de reconocer a este artista como el pionero que fue (Tripodi, 2018).

La reacción inicial negativa al informalismo, si bien era generalizada, tuvo excepciones y la gestión de Rafael Squirru demuestra que él fue uno de aquellos que apoyó a los informalistas en los

primeros tiempos. En esta acción lo acompañan otros profesionales de la época como Romero Brest y J.A. García Márquez. También se puede hacer mención de Hugo Parpagnoli quien, en su momento, destacó sobre el movimiento la innovación y la actitud artística antirracional o ‘irracionalista’, –cuyos antecedentes remotos es más fácil hallar en la natural reacción del hombre contra cualquier exceso de ‘formalismo racional’ (López Anaya, 2003, p.11). El nacimiento del movimiento parte de la necesidad de alejarse de la figura y, como consecuencia, el cambio abre las puertas a la inclusión de nuevos materiales a emplear, ya no solo los permitidos o formales. Se invierte el proceso de creación otorgándole al material un protagonismo imposible de rastrear en el pasado por no haber existido antes<sup>21</sup>.

Sin embargo, Parpagnoli (al igual que Romero Brest, caso que estudiaremos más adelante) aunque al principio de la década se mostró como un entusiasta del informalismo, la primer muestra que organiza al asumir como director del MAMBA no refleja esta postura sino una más cercana a otro movimiento. En 1963 se inaugura una muestra individual de Antonio Saura, con obra surrealista, lo cual indica al menos un cambio parcial en los intereses de la cúpula del MAMBA. Más allá de sus palabras Parpagnoli no demuestra haber sido activo en la promulgación del informalismo.

Por otro lado, en 1965 se organiza en el museo la muestra *Noé + experiencias colectivas*. En esa oportunidad, Luis Felipe Noé declaró que el objetivo –aunque hipotético– era llegar a acumular obras que pudiera llegar al infinito y, con este objetivo invitó a varios amigos a sumar sus producciones. Dentro del grupo podemos encontrar a varios informalistas, pero a pesar de la presencia de Barilari, Maza y Wells, no es posible trazar una evaluación sobre la presencia de arte informalista. En aquel año Noé ya se encontraba en pleno desarrollo de la neofiguración, alejado del informalismo. Y como se puede observar en el cuadro, quienes lo acompañan también en esta oportunidad son De La Vega y Deira, dos integrantes más del movimiento neofigurativo. Al no haber archivos disponibles que muestren cuales fueron las obras expuestas no es posible sacar una conclusión de este caso en particular. Pero de considerar la hipótesis de que la muestra haya sido curada de tal manera que las obras eran funcionales a la neofiguración, entonces se resalta la desaparición del informalismo de las salas de exposición.

Si hay una conclusión obvia que puede obtenerse a partir de las muestras analizadas del MAMBA es la sub-representación femenina. Más allá de la presencia de algunas artistas mujeres en la muestra de 1960, ninguna mujer informalista parece haber logrado una muestra individual en el Moderno. Y en las muestras colectivas tampoco figuran, demostrando, al menos a partir de este caso, el hecho de que durante la época estudiada se borró drásticamente la presencia de las mujeres en la escena de las artes plásticas.

---

<sup>21</sup> *Ibidem.*, López Anaya, p.12.

Intrínsecamente ligado al MAMBA el museo **Sívori**, fundado en 1933, nació con el objetivo de poner en valor la producción del arte nacional y ya en 1955 se instaló en su locación actual. Actuando como sede de importantes muestras tanto en relación al arte en general como al informalismo en particular, la investigación acerca de la actividad del museo durante los años cincuenta y sesenta, que puede ser observada en la siguiente tabla, deja entrever algunos de los sucesos más relevantes para el movimiento del informalismo.

<b>Año</b>	<b>Artistas</b>	<b>Muestra</b>
1956	Manuel Alvarez, Carmelo Arden Quin, Martín Blaszkowski, Noemí Gerstein, <a href="#">Martha Peluffo</a> , Juan Melé, Aldo Paparella, Carlos Silva, Eduardo Mac Entyre, Josefina Robirosa, Sameer Makarius, Luis Tomasello, Juan Del Prete y otros.	Pintura y escultura no-figurativa
1959	<a href="#">Enrique Barilari</a> , <a href="#">Alberto Greco</a> , <a href="#">Kenneth Kemble</a> , <a href="#">Olga López</a> , <a href="#">Fernando Maza</a> , <a href="#">Mario Pucciarelli</a> , <a href="#">Tomas</a> , <a href="#">Luis Alberto Wells</a> y <a href="#">Jorge Roiger</a>	<i>Movimiento Informalista</i>
1962	<a href="#">Enrique Barilari</a> , Zulema Ciordia, Francisca De los Reyes, Francisco Díaz Hermelo, Noemí Di Benedetto, Kenneth Kemble, Nelia Licenziato, <a href="#">Jorge López Anaya</a> , <a href="#">Olga López</a> , Marta Minujín, <a href="#">Aldo Paparella</a> , Pérez Celis, Dalila Puzzovio, Hugo Rodríguez, <a href="#">Jorge Roiger</a> , Enrique Romano, Eduardo Scornavache, Rubén Santantonín, <a href="#">Silvia Torras</a> y Nieves Tundo	<i>El hombre antes del hombre</i>

En primer lugar, sobre la muestra de 1956 hay poca información que pudo ser relevada. Pero lo que sí vale la pena resaltar es la presencia de [Martha Peluffo](#) en un grupo de artistas ya consagrados para aquella época. Además, se trata de un caso particular en el que se puede reconocer la presencia de tres artistas mujeres.

La muestra *Movimiento Informalista* de 1959 tuvo lugar en el Sívori pero fue en realidad organizada por el MAMBA, impulsado por su director, Squirru. Aquella fue una de las varias ocasiones en las que el Moderno utilizó al Sívori. Si bien fue mencionado anteriormente, queremos destacar en este apartado que aquella fue una de las primeras instancias en las que se presentó al informalismo como tal, un movimiento compuesto por un grupo de artistas que buscaban generar cambio. Asimismo, en relación a esta muestra en particular, debemos resaltar que fue posible encontrar información acerca de la obra que presentó [Olga López](#), “pinturas basadas en una materialidad de distintas calidades, con contrastes entre opacidad y brillantez, todo poseedor de una baja tonalidad” (López Anaya, 2003, p.152). Para la ocasión López exhibió graffitis, relieves y collages y esta información resulta muy valiosa en contraste al vacío que enfrentamos en la búsqueda de más detalles sobre la obra de López.

En tercer lugar, en la muestra *El hombre antes del hombre*, que tuvo lugar tres años después, en 1962, también participaron muchos informalistas. Y si bien no todos los integrantes formaron parte del movimiento en sí, ellos compartían un punto de vista común sobre el arte que les era



contemporáneo: buscaban el renacimiento estético nacional que había quedado estancado en los antiguos modos de ver, ligado a un gobierno peronista que se había anclado en la figuración y las formas clásicas de pintura. En esta muestra los artistas presentaron piezas objetuales protoconceptuales para hacer referencia a la posibilidad de recuperar restos que pueden parecer inútiles al observarlos a través de la lupa del consumo industrial. Las obras se distancian de la belleza y su fealdad puede leerse como un mensaje en contra de la modernidad y de la fe en el progreso. En consecuencia resulta lógica la participación de informalistas en aquella ocasión ya que la ideología de la muestra corresponde a los ideales del informalismo, ambos son muy pesimistas en relación a la cultura que se estaba desarrollando en ese momento y lo transmiten mediante un lenguaje en el que se juntan deshechos y pedazos de objetos inconexos para reordenarlos y crear otro sistema. Esta muestra claramente pertenece al período de auge de la producción de obra informalista.

Tomando como disparador el análisis hecho por Andrea Giunta en su libro *Feminismo y Arte Latinoamericano* queda una cuestión importante a resaltar sobre las muestras realizadas en el Sívori durante la época estudiada. En el texto Giunta analiza porcentajes, exclusiones y lugares comunes de las mujeres en la escena artística Argentina (2018, p.47). Aquella forma de analizar la historia puede aplicarse a los datos del cuadro expuesto arriba. En el *Movimiento Informalista* tan solo 1 de los 9 integrantes es mujer. Pero, por otro lado, en *El hombre antes del hombre*, 9 de los 20 participantes son mujeres, constituyendo casi el 50% del total, porcentaje sumamente algo en comparación al poco más de 10% de la primera muestra.

El **Museo Nacional de Bellas Artes**, desde su fundación en 1985, fue de carácter ecléctico tanto en gestión como en la expansión de su acervo de obras. Dirigido, como fue mencionado anteriormente, por Jorge Romero Brest desde 1955 hasta 1963 en el MNBA se gestionaron algunas de las muestras más importantes del período estudiado.

Además, el museo estuvo intrínsecamente ligado al **Centro de Artes Visuales** dependiente del **Instituto Torcuato Di Tella**. El CAV encontró en las salas del MNBA el espacio idóneo para organizar grandes muestras durante el tiempo en que no tuvo sede propia. Fundado en 1958, la misión del CAV se constituyó por tres fines en particular (CAV, 1963, p.3):

1. Cooperar al conocimiento y promoción de las artes visuales.
2. Mantener contactos con Centros similares en el país y en el extranjero.
3. Respaldar al artista, atendiendo a su calidad humana y su talento.

El centro se propuso estar a la vanguardia de la experimentación en el arte contemporáneo, llevando a Buenos Aires a competir con las principales capitales culturales del mundo. Con aquellos objetivos en mente, se llevaban a cabo exposiciones de arte, tanto plástico como experimental y visual:

*Se realizan muestras nacionales e internacionales individuales y colectivas.  
Algunas eran itinerantes, trasladándose por en el interior del país e*

internacionalmente. La temática fue sumamente amplia: arte contemporáneo, clásico, pop, geométrico, figurativo, cinético, nueva figuración, etc. Prácticamente todas las ramas del arte se vieron reflejadas en las exposiciones del Di Tella<sup>22</sup>

Tal como especifica la fuente, las muestras del Di Tella eran llevadas tanto al exterior como al interior del país. La visibilidad que esto le proveía al artista expuesto fue de gran importancia ya que lo convertía en un artista internacional, ya no confinado a los límites de la ciudad de Buenos Aires (CAV, 1964, p.73). Entonces, podemos ahora proceder a analizar el listado de exposiciones del MNBA y del CAV así como aquellas muestras ligadas a alguna de las dos instituciones.

Año	Lugar	Centro de exposición	Artistas	Muestra
1960	Bs. As.	MNBA	Alberto Burri	Muestra individual del artista
1960	Bs. As.	MNBA	José Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo, Kazuya Sakai, Clorindo Testa	Grupo de los cinco
1960	Bs. As.	MNBA	Noemí Di Benedetto, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai, Clorindo Testa y otros	Primera exposición Internacional de arte moderno
1960	Bs. As.	MNBA	Martha Peluffo, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai, Clorindo Testa y otros	150 años de arte argentino
1960	Bs. As.	MNBA	Mario Pucciarelli	Muestra individual del artista
1961	Bs. As.	CAV	Antoni Tàpies	Muestra individual del artista
1963	Buenos Aires	MNBA	Osvaldo Borda, Víctor Chab, Josefina Robirosa, Rómulo Macció, Martha Peluffo, Kazuya Sakai, Clorindo Testa y otros.	Última muestra del grupo 7 pintores abstractos
1964	Minneapolis	Walker Art Center	Hugo Demarco, Julio Le Parc, Luis Tomasello, Carlos Silva, Eduardo Mac Entyre, Víctor Magariños, Miguel A. Vidal, Sarah Grilo, José Fernández-Muro, Miguel Ocampo, Kazuya Sakai, Clorindo Testa, Mario Pucciarelli, Osvaldo Borda, Víctor Chab, Martha Peluffo, Rogelio Polesello, Ernesto Deira, Rómulo Macció, De La Vega, Noé, Seguí, Delia Cancela, Carlos Squirru, Delia Puzzovio, Marta Minujín, Antonio Berni, Rubén Santantonín	New art of Argentina
1964	Bs. As.	CAV	Marta Minujín, Rubén Santantonín	La menesunda
1965	Bs. As.	MNBA	Antonio Berni	Muestra individual del artista

<sup>22</sup> Información obtenida de la página oficial de la UTDT que contiene todos los archivos del ya inexistente CAV del ITDT: [https://www.utdt.edu/ver\\_contenido.php?id\\_contenido=1183&id\\_item\\_menu=2519](https://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=1183&id_item_menu=2519)

Como se observa en el cuadro, en 1960 el Instituto Di Tella organizó en las salas del MNBA una muestra individual del artista informalista italiano Alberto Burri. Esta muestra, producida por el CAV, causó un gran impacto en el grupo de artistas informalistas locales quienes, sin duda, se sintieron fuertemente influidos por la propuesta de Burri. Esta exposición itineró luego por otras ciudades de la región, como por ejemplo Montevideo. En la actualidad, se pueden divisar las huellas que dejó Burri en el imaginario de los artistas argentinos en las salas del MNBA<sup>23</sup> en las que aparecen colgados los cuadros de Greco, Di Benedetto y Kemble a la par del mismo Burri, en completa sintonía.

También en 1960 se realizó en el MNBA una muestra colectiva del *Grupo de los cinco*. Conformado por una mujer y cuatro hombres (de los cuales tan solo dos eran artistas informalistas), poca información hay disponible acerca de aquel suceso. Porque, a pesar de tener a un artista como Testa en el redil, esta muestra, tal como el informalismo y la carrera del mismo Kazuya Sakai son poco estudiados y sus obras mantienen un bajo perfil, incluso entre los círculos especializados.

Entre 1960 y 1961 se organizaron varias muestras de arte que supusieron la presencia de artistas de claro riñón informalista. En la *Primera Exposición de Arte moderno* vale la pena resaltar, en especial, la inclusión de una mujer, Noemí Di Benedetto quien se empezaba a abrir camino en el mundo del arte porteño. Asimismo, en *150 años de arte argentino*, figura también Martha Peluffo. De todas maneras, ninguna tuvo la oportunidad de mostrar su obra de forma individual y, además, el porcentaje final calculado es bajo, en ambos casos tan solo uno de los cuatro artistas informalistas presentes es mujer, con el restante 75% estando compuesto de hombres.

En lo que respecta particularmente a la realización de la muestra por los *150 años de arte argentino* quedó claro el apoyo que el gobierno buscaba otorgarle al arte. Presentada en un pabellón anexo del MNBA aquella megamuestra fue organizada en celebración del sesquicentenario de la Revolución de Mayo y para la ocasión se presentaron 550 obras, entre pintura y escultura, organizadas en seis etapas diferentes, desde 1810 hasta 1960. En particular, en la sección de los años cincuenta y sesenta se presentaron obras de artistas como Martha Peluffo, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai y Clorindo Testa. Esto nos demuestra claramente que los informalistas formaban parte del grupo artístico cuya actividad se vio impulsada desde el gobierno nacional en la búsqueda de la consolidación de una cultura moderna.

Por otro lado, 1960 fue un año de grandes logros para Mario Pucciarelli. El artista no solo participó de varias muestras colectivas y ganó algunos de los premios más importantes del circuito artístico argentino (tal como veremos más adelante) sino que también tuvo su propia muestra individual en el MNBA.

A la individual de Pucciarelli le siguió, en 1961, una muestra de Antoni Tàpies. Pintor y escultor español, Tàpies fue uno de los principales exponentes del informalismo así como un

---

<sup>23</sup> En la última sala haciendo un recorrido cronológico del segundo piso.

precursor del *arte povera*<sup>24</sup>. No cabe duda, al observar su obra y estudiar su carrera, de que Tàpies fue observado y funcionó como fuente de inspiración para los artistas locales. La organización de esta muestra en el MNBA no hace más que reforzar el hecho de que a principios de los sesenta hubo una gran presencia del informalista en la cultura nacional argentina. Esto se debe a que este ejemplo demuestra que existía un gran interés por la obra del español, a tal punto que su obra fue traída al país para ser ofrecida al público especializado así como al general, que tal vez no hubiera podido acceder a observarla de otra manera.

Asimismo, en 1963 se realizó en el MNBA la última muestra del grupo *7 pintores abstractos* que había nacido en 1958. Ligado a la revista *Boa* en Buenos Aires y *Phases* en París el colectivo se había fundado bajo el lema “¡Viva la pintura de lo imaginario!”. En aquella ocasión, Martha Peluffo exhibió pinturas con menor énfasis en las manchas y texturas visuales, inclinándose hacia una visión más cercana al surrealismo abstracto. Esta es una de las primeras instancias en las que se puede observar a un mismo agente del informalismo alejarse de la corriente estética que venía siguiendo en los últimos años (López Anaya, 2003). De esta manera Peluffo y Josefina Robirosa se suman a Sarah Grilo y Noemí Di Benedetto como las únicas pocas mujeres cuya obra es presentada en el MNBA en la década del sesenta dentro del contexto de las muestras tomadas en consideración. Asimismo, con respecto a la obra que realizó Peluffo como parte del colectivo de *Phases*, Jan Van Der Marck subraya que “ganó más aceptación por su trabajo en Europa que en Argentina, donde así mismo, fue poco exhibida este tipo de obra. Tuvieron oportunidad de exhibir en París, pero no en Estados Unidos” (CAV, 1964)<sup>25</sup>.

La muestra *New Art of Argentina* de 1964 fue un evento particular en el cual se expusieron obras de artistas argentinos en el Walker Art Center de Minneapolis. La exhibición fue organizada gracias a la colaboración del CAV del ITDT y dentro de la selección fueron presentadas numerosas obras de informalistas así como obra informalista de artistas que no lo eran del todo. Tal como lo afirma Andrea Giunta (2001, p.21), 1964 fue un año intenso en la actividad del arte argentino. Parecía que todo aquello por lo que se venía trabajando para el reconocimiento internacional del arte argentino estaba en vías de ser concretado. Esta muestra en particular llevaba en el nombre un signo de gran importancia: el nombre de un país. Ya no se trataba de muestras de un tipo de arte continental ni regional sino puramente nacional. Y la realidad era que se trataba justamente de un momento de renovación cuya intensidad no tenía precedentes.

El panorama del arte nacional estaba cambiando a gran velocidad, y ya para mediados de la década del sesenta comenzó a introducirse por completo el pop, para tapan a todo lo que había venido antes. La presencia de informalistas en la muestra en Minneapolis podría considerarse como una de

---

<sup>24</sup> Movimiento en el que se utilizan para la creación de las obras, materiales humildes y pobres, generalmente no industriales.

<sup>25</sup> La traducción es nuestra; la cita original es: “gained more acceptance for their work in Europe than in this country [Argentina] where they were never more than incidentally included in exhibitions (...) they had opportunities to exhibit their works in Paris, but not in the United States”.

las últimas conquistas del informalismo. Muestras de este calibre son organizadas con tiempo y el plan habría sido trazado por lo menos el año anterior, en 1963 cuando Marta Minujín todavía no había traído con *La menesunda* (obra creada, expuesta y ganadora del premio Di Tella en 1964) toda la fuerza del pop al país. La obra es una colaboración entre Marta Minujín y Rubén Santantonín que hoy en día sigue siendo una de las más reconocidas de estos artistas. Además, a través de los años fue señalada como uno de los sucesos más importantes en la ruptura del panorama artístico que dio lugar al surgimiento del pop. La relevancia en lo que concierne a esta histórica muestra es el hecho de que Kemble había ideado junto con Santantonín un proyecto precursor a la obra de Minujín. Hasta en la historia de ésta obra se pueden entrever restos del informalismo, algo que había estado allí pero es reemplazado por lo nuevo del porvenir.

Como será probado una y otra vez incluso a través de un análisis cuantitativo, entre 1963 y 1964, gran parte de los artistas informalistas dejaron de ser presentados y representados. Y parte de este desenlace sucede en manos de la gestión del ITDT cuyo apoyo y medios resultaban cruciales en la época. Y sin aquella exposición (que se termina llegado 1965) resulta lógico que en ese momento y a raíz del abandono ejercido por el MNBA y el ITDT, haya comenzado el declive y eventual ocaso del informalismo.

La razón por la cual los informalistas pierden espacio en las salas de exposición del MNBA y en los planes del CAV puede encontrarse, entre otros factores, en el siguiente. Con Romero Brest a la cabeza de ambas instituciones –dirigiendo el MNBA del 1955 al 1963 y el CAV de 1963 a 1969-, éste actor dirigió, durante años, su apoyo a los artistas informalistas y el movimiento en sí. Pero con el pasar del tiempo, Romero Brest comenzó a girar su atención hacia otros aquellos movimientos a los que el informalismo anticipa instintivamente. Tanto el arte Conceptual, Pop, los happenings, performances e instalaciones de las décadas posteriores fueron reemplazando al informalismo en el imaginario de los críticos. Y es en estas circunstancias que a Romero Brest incluso se le critica y recrimina el haber impulsado y desplazado caprichosamente a pintores y corrientes artísticas. Vale la pena agregar, de todos modos, que gran parte de los artistas que adhirieron al Informalismo durante la década del cincuenta derivarán hacia estas vías durante los años sesenta, lo cual respalda, al menos parcialmente, la acción de Romero Brest.

El espacio e importancia que se le dio por ejemplo al pop, no dio lugar a que se le prestara la misma atención ya al informalismo, lo cual puede ser un claro motivo de desincentivo para la realización de obra informalista. Esta situación puede ser leída como la conjunción de diferentes factores que llevaron a la creación de un círculo vicioso por el cual la falta de atención hizo que artistas del informalismo dejaran de participar en la creación de obra. De esta misma forma se puede interpretar que el traslado que otros hicieron del informalismo hasta el pop fue parte de la causa de que se le deje de dar espacio. Pueden existir muchas hipótesis, pero difícil sería comprobar cuál es la correcta. De todas maneras, a través de este trabajo, estamos buscando la más acertada.

No obstante la incuestionable importancia que tuvieron el CAV y el MAMBA, otras galerías contribuyeron enormemente en este proceso. Según Elena Oliveras (2012), docente universitaria y crítica de arte, tanto la galería Bonino como la más joven Galería Lirolay, tuvieron el merito de ser vanguardistas en la promoción de los artistas informalistas. En ellas tendrían lugar las primeras exposiciones de pintores que luego despuntarían en las salas del Instituto Di Tella. Otras galerías tales como Antígona, Galatea, Peuser, Pizarro y Van Riel también fueron escenarios a través de los que se expusieron los informalistas.

De todas maneras, antes de adentrarnos en el análisis de las galerías nombradas, debemos mencionar una muestra en particular que se llevó a cabo en otra institución, en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Ya en 1956 Jorge López Anaya, Jorge Martín y Mario Valencia, mejor conocidos como *Grupo San Isidro*, comienzan a realizar experimentos a los que nombraron *cosos*. Y, un año más tarde, en 1957 realizan la muestra *¿Qué cosa es el coso?* Esta exhibición es importante porque se remonta al origen del informalismo. Aquella muestra fue una de las que marcó el comienzo de una nueva forma de ver, fue la primera instancia en la que se vieron reflejadas en el arte local argentino, huellas del *art brut* del dada y de Duchamp. Organizada con el fin de festejar aquella nueva visión, son invitados Nicolás Rubio y Vera Zilzer a participar. Si bien ninguno de los dos avanza a formar parte del informalismo, si vale la pena resaltar la presencia de una mujer en la agrupación. Por último, en lo que respecta a las obras presentadas en la exhibición entre ellas se encontraron una botella de anís, *El Mono* con un chupete en la boca titulado *Madre* y varios troncos de hojas de palma ensamblados titulados *Ballena*. También había un elástico de cama colgado del techo llamado *Consejos a una hija soltera*.

Si bien no ahondaremos en el análisis de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, debemos mencionar que tanto Emilio Renart como Rubén Santantonín tuvieron muestras individuales en 1958 en ese mismo espacio. Hacemos esta acotación para representar el hecho de que la Asociación Estímulo de Bellas Artes también abrió las puertas al informalismo, tal vez antes que muchas otras galerías que analizaremos a continuación.

## Las galerías

En lo que se refiere a las galerías, primer lugar, **Antígona** fue uno de los espacios más importantes en lo que concierne al arte contemporáneo de Buenos Aires, especialmente en su etapa de los años '50 y '60. Durante aquella época, el espacio estuvo en constante contacto con la artesanía popular, el trabajo de piezas gráficas y, en lo que concierne a esta tesis, estableció una estrecha relación con el inicio del informalismo local (Espigas, 2002).

En el siguiente cuadro se pueden observar algunas de las muestras que tuvieron lugar en Antígona, aquellas con algún lazo al informalismo. Sin embargo, no hay un registro extenso sobre las mismas, característica que denota algo importante sobre el período estudiado en general. Esto es el

hecho de que la información disponible es reducida y en más de un caso errónea (dado que en muchos casos se contradice), equivocada o inexacta. Sin embargo, analizaremos este punto con más profundidad en el final de este trabajo.

Año	Artistas	Muestra
1956	Alberto Greco	Muestra individual
1958	Alberto Greco y otros	<i>Nueve artistas de San Pablo</i>
1962	Jorge López Anaya	Muestra individual
1962	Jorge Rogier	Muestra individual: pinturas

Para comenzar, la muestra individual de 1956 en Antígona fue la primera que realizó Alberto Greco en Argentina tan solo un mes tras su retorno de París a la Argentina. Originalmente, Greco quería exhibir una serie de cartulinas monocromas pero la propuesta no fue aceptada por la galería. Las obras en cuestión eran oscuras, muy diferentes a las propuestas artísticas que circulaban en aquel entonces por Buenos Aires. Y, eventualmente, Greco accedió a mostrar unos gouaches que había pintado en París en lugar de las cartulinas. Siguiendo la línea de lo ocurrido en aquella muestra, también en 1956, sucede una situación similar en lo que concierne al rechazo a la nueva obra que Greco buscaba introducir en el espacio artístico argentino. En aquel año Greco pinta un mural en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, y la respuesta que recibió fue la misma que con las cartulinas, al público y a la crítica no les gustó. Las anécdotas ilustran claramente que en ese año Greco ya comenzaba a experimentar con métodos de pintura nuevos, transgresivos, más allá de los lenguajes instituidos. Pero este no era un caso aislado sino que de hecho es una situación que se repetiría como en el ejemplo del caso previamente citado de 1957 cuando Kemble quiso exponer sus collages por primera vez pero no lo logró frente a la negativa de los *marchands*. Tanto Kemble como Greco comenzaban a dar pistas de la crisis con la que se iba a enfrentar la pintura como lenguaje frente a las limitaciones que aún imponía la materia en los años cincuenta.

Asimismo, en 1958 Alberto Greco vuelve a presentar su obra en Antígona pero esta vez lo hace junto a ocho otros artistas. Greco fue el único informalista del grupo y, de hecho, lo que compartían los *Nueve artistas de San Pablo* fue el haber residido en aquella ciudad de Brasil.

El artista ya no se quedaría de brazos cruzados frente a la necesidad de hacer lo que quisiera con los materiales que deseara y llamaría, a eso también, arte, el cual buscaría y lograría exponer en museos y galerías como lo es el caso de Antígona. Una clara muestra de tal logro es

La exposición individual de Jorge López Anaya en 1962 en Antígona es una clara prueba de que, para aquel entonces, el artista informalista ya había logrado hacerse espacio en el medio del arte argentino. Esto se debe a que la misma galería que tan solo unos años antes la había negado la posibilidad de mostrar obra informalista a Greco ya en 1962 no puede darse el lujo de repetir aquella

acción discriminadora frente al informalismo. Luego de varios años de lucha, el artista ya no está dispuesto a quedarse de brazos cruzados frente a la crítica opositora y comienza a inundar las salas de exposición con obras de claro riñón informalista, eventualmente convenciendo al mismo crítico de apoyarlo. Es así que en 1962, con la ayuda de Kenneth Kemble en la curaduría, Jorge Roiger expone sus pinturas en Antígona.

Por último, no hay registro de muestras de mujeres expuestas en la galería Antígona. Fueran individuales o como parte de colectivos, no parecen haber participado en lo concerniente al movimiento informalista en Antígona.

Por otro lado, la galería **Bonino** “repercute con una fuerza casi mítica en la memoria de todos aquellos que participaron activamente en el espacio de las artes visuales de Buenos Aires en los años en que desarrolló su actividad: 1951 a 1979” (Giunta, 1995). Su creador y dueño, Alfredo Bonino, abrió las puertas de éste espacio con el fin de valorizar la pintura Argentina y crear un mercado de arte entre los coleccionistas nacionales, empujándolos a adquirir más obra local y menos internacional. No era pequeña la hazaña que se proponía y, de hecho, se trata de un esfuerzo colectivo que aún hoy en día no resulta fácil de concretar. Más allá del nivel de éxito que tuvieron los artistas que expusieron, la simple acción de Bonino abrió muchas puertas para aquellos a quienes ayudó. Esto se debe a que parte del plan de acción de Bonino incluyó la producción de catálogos de las muestras y artistas que exhibía, así como la organización de muestras de colecciones privadas orientadas a captar y formar a un nuevo coleccionismo al tentar al público con una nueva posibilidad: la de convertirse en coleccionistas ellos mismos. Es por estas razones que los artistas vinculados a Bonino se vieron ampliamente beneficiados, logrando la más difícil de las acciones artísticas: vender su obra.

Bonino encontró su hogar en la “manzana loca”, en la misma cuadra donde funcionaba el CAV del ITDT, institución con la cual no solo compartía localización sino también el objetivo de poner al arte argentino moderno en el centro de la escena cultural nacional. En el cuadro que sigue se especifican las exposiciones que tuvieron lugar en Bonino entre 1956 y 1963.



Año	Artistas	Muestra
1957	Varios incluyendo a Lucio Fontana	<i>Espacialismo</i>
1958	Kazuya Sakai	Muestra individual
1959	Georges Mathieu	Muestra individual
1959	Josefina Robirosa	Muestra individual
1959	Kazuya Sakai	Muestra individual
1959	Clorindo Testa	Muestra individual
1961	Mario Pucciarelli	Muestra individual
1961	Clorindo Testa	Muestra individual
1961	Juan Carlos Badaracco, Jorge De la Vega, Rómulo Macció y Martha Peluffó	<i>4 nuevos valores de la pintura</i>
1961	Mario Pucciarelli	Muestra individual
1962	Kazuya Sakai	Muestra individual
1963	Clorindo Testa	Muestra individual
1963	Luis Alberto Wells y Pérez Celis	Relieves y Objetos

Como podemos observar en la tabla, Bonino fue un espacio fundamental en la promoción de artistas informalistas por medio de exposiciones individuales. Pero aquella no era la norma para una galería que buscaba instalarse en un ambiente tradicional y, de hecho, la muestra individual que Bonino le organizó a Sakai en 1958 fue su apuesta más arriesgada al incorporar la abstracción informal tan tempranamente en la historia. Así mismo, el año anterior Bonino había organizado una muestra colectiva de la que participó Lucio Fontana. Nacido en Argentina pero formado en Italia, Fontana fue uno de los precursores más importantes que marcó a los artistas abstractos estudiados, dejando su huella en lo que se consolidaría como el Informalismo argentino. Fueron muchos los artistas locales que estudiaron la obra del pintor y escultor cuya creación más conocida es *Concetto spaziale*. Aquí Fontana perfora la superficie del bastidor, acción que repite una y otra vez en un sinnúmero de obras, funcionando, tal vez, como inspiración para los informalistas que luego realizarían acciones similares de destrucción sobre el material artístico.

Una de las muestras más importantes que tuvo lugar en Bonino durante la época estudiada fue la ocasión de 1959, año en que la galería abrió sus puertas para exponer obra de una de las presencias más compulsivas a nivel internacional, la del francés Georges Mathieu (Giunta, 1995). Como fue mencionado anteriormente, Mathieu fue uno de los europeos que más influyó el comienzo del informalismo argentino. El hecho de que Bonino organizara una muestra individual del artista demuestra claramente que estaba sintonizado con los intereses locales, trayendo aquello que le era relevante a los artistas y al público, ofreciendo mostrar en vivo una de las raíces del informalismo.

El hecho de que para 1960, primer año en que se presenta el premio Di Tella, siete de los veinticinco pintores seleccionados para participar ya habían expuesto en Bonino, mientras que otros lo

harán ese mismo año o en 1961, demuestra la conexión intrínseca que existía entre la galería y la actualidad artística Argentina. Más allá de si los esfuerzos por promover el arte informalista dieron fruto a largo plazo o no, la acción de Bonino es una que vale la pena resaltar como impulsor de un movimiento en boga.

Asimismo, vale resaltar que la obra que presentan los artistas estudiados entre 1958 y 1963 son efectivamente informalistas. En el caso de Clorindo Testa, el artista presenta cuadros animados “por chorreaduras y garabatos espesos. El repertorio formal es simple y limitado (...) toda la imagen es ascética y sin concesiones” (López Anaya, 2003) y para su muestra de 1961 la paleta de colores que utiliza se reduce al blanco, negro y la gama de los grises.

Por último, uno de los puntos más importantes a resaltar es que tanto Martha Peluffo como Josefina Robirosa tuvieron la oportunidad de exponer en la galería. Robirosa lo hizo con una exposición individual en 1959 mientras que Peluffo participó de una muestra colectiva junto a otros artistas estrella de la época. Presentar su obra en el contexto de la galería Bonino sola o junto a personajes como De la Vega y Macció no son casos que pasan desapercibidos para las artistas mujeres. De todas las muestras citadas, tan solo una individual es de una mujer, esto es el 10% y de las colectivas nombradas, Martha Peluffo es la única que figura. Bonino no solo le estaba otorgando espacio a los informalistas sino que le estaba abriendo las puertas a las mujeres, una gran oportunidad para agentes a los que siempre les resulta más difícil hacerse camino.

En el caso de **Galatea**, se sucedieron en ella muchas muestras de informalistas, especialmente en 1958. Martha Peluffo tiene la posibilidad de exponer en esta galería, al igual que podemos encontrar también la presencia de Olga López, otra mujer activa en la creación de obras informalistas. Por ende, podemos afirmar que Bonino y Galatea estaban sintonizadas y su esfuerzo en conjunto permite que hoy en día se pueda identificar la existencia de la actividad de estas mujeres artistas.

Año	Artistas	Muestra
1956	<a href="#">Towas</a>	Grupo de artistas no figurativos
1958	<a href="#">Martha Peluffo</a>	El corazón de la explosión
1958	<a href="#">Towas</a>	Muestra individual
1958	<a href="#">Mario Pucciarelli</a>	<i>Texturas</i>
1958	<a href="#">Luis Alberto Wells</a> , Rogelio Polesello y <a href="#">Olga López</a>	Muestra colectiva
1958	<a href="#">Luis Alberto Wells</a> y Rogelio Polesello	Monocopias

En primer lugar, la muestra individual de Towas en 1958 anunciaban su temprana adhesión a las las prácticas informalistas (López Anaya, 2003, p.70). En sus obras se pueden observar grandes manchas que aludían tanto al tachismo como a la obra de Kline, también fundada en la velocidad del gesto al arrastrar la pintura sobre la tela.

En segundo lugar, en lo que respecta a la muestra de Martha Peluffo, en aquella ocasión la artista presentó obras monocromas, tanto en colores oscuros como el negro así como en tonos rojos y en ocasiones también utilizando azules, cada obra exponía un color al máximo, mostrando el abanico de tonos que podía conseguirse con cada uno por separado. Además, es también durante ese año que tanto Towas como Mario Pucciarelli tienen una muestra individual en la galería. En el caso de Pucciarelli se trató, de hecho, de su primer muestra individual. Antes de consagrarse a través de los premios Di Tella (tal como veremos más adelante) el artista presentó en Galatea en 1958 una serie de óleos, con conjuntos de pequeñas formas rectangulares, más o menos irregulares, pintados con espátula y abundante materia texturada inclinándose así a la abstracción libre.

Luis Alberto Wells, en cambio, presentó su obra en Galatea en dos ocasiones durante 1958. En primer lugar, en mayo de aquel año, presenta pinturas junto a Olga López y Rogelio Polesello. Además, con el último es que vuelve a presentarse en octubre, con una serie de monocopias que también prenunciaban la experiencia informalista.

Fue en 1960 que se inauguró la galería **Lirolay**, dirigida por Germaine Derbecq en una ubicación estratégica: en la misma “manzana loca” dónde también se encontraban la galería Bonino y el ITDT, todos espacios vanguardistas. De todas maneras, si bien “Mario y Paulette Fano, propietarios del lugar” (Oliveras, 2012) eligieron un lugar seguro en cuanto a locación, tomaron un gran riesgo en el momento de elegir a la directora. Designaron en aquel puesto a Germaine Derbecq, una pintora francesa, crítica del diario *Le Quotidien* y esposa de Pablo Curatella Manes. Pero el riesgo cosechó resultados rápidamente ya que Derbecq tuvo la capacidad de captar a la nueva generación, a la “juventud artísticamente desamparada que necesitaba un espacio donde exponer”<sup>26</sup>. En consecuencia, todo pasó por Lirolay antes que por cualquier otro espacio de arte bonaerense, “porque Germaine lo vio antes”<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> *Ídem*, Oliveras.

<sup>27</sup> *Ídem*, Oliveras.

Año	Artistas	Muestra
1960	Nicolás García Uriburu	Muestra individual: pintura matérica
1960	Kenneth Kemble	Muestra individual: óleos y Collages
1960 -61	Roberto Aizenberg, Enrique Barilari, Victor Chab, Jorge De la Vega, Nicolás García Uriburu, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Olga López, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Rogelio Polesello, Silvia Torras y Luis Alberto Wells	<i>Catorce pintores de la Nueva generación</i>
1961	Luis Alberto Wells	Muestra individual: collage, relieves y objetos
1961	Enrique Barilari, Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras, Luis Alberto Wells	<i>Arte destructivo</i>
1961	Marta Minujín	Muestra individual
1961	Noemí Di Benedetto	Muestra individual
1961	Francisca De los Reyes, Noemí Di Benedetto, Lidia Gaeta Giann, Juan Juárez y Enrique Romano	<i>Cinco expresiones de la plástica actual</i>
1961	Rubén Santantonín	Muestra individual: objetos
1961	Olga López	Muestra individual
1961	Rubén Santantonín	Muestra individual: ollage y cosas
1962 (a)	Luis Alberto Wells, Marta Minujín, y Noemí Di Benedetto	<i>Collages</i>
1962	Luis Alberto Wells	Muestra individual: relieves y Esculturas
1962 (b)	Roberto Aizenberg, Juan Batlle Planas, Berni, Noemí Di Benedetto, Nicolás García Uriburu, Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Marta Minujín, Emilio Renart, Martin Reyna, Rubén Santantonín, Antonio Seguí y Luis Alberto Wells	<i>Collage</i>
1962	Marta Minujín	Muestra individual: cartones, colchones y botas
1962	Emilio Renart	<i>Collages</i>
1962	Olga López	Muestra individual
1963	Enrique Barilari, Kenneth Kemble, Luis Alberto Wells, Carlos Alonso, Victor Chab, Demirjián, Jorge López Anaya y Luis Fernando Benedit	<i>Pintura espejismo y Gato/63</i>

Derbecq encaminó a la galería durante la década del sesenta asegurándose de presentar a las grandes promesas que mostraban potencial pero cuyo resultado a largo plazo era imposible de asegurar. Sin embargo los riesgos tomados dieron resultado ya que algunos de los elegidos hoy en día son nombres insoslayables en la historia del arte latinoamericano como León Ferrari, Alberto Greco,

Nicolás García Uriburu, Marta Minujín, Luis Bénédict, Antonio Seguí, Liliana Porter (Oliveras, 2012). Y vale resaltar que aquella lista también incluye a los exponentes más importantes del informalismo argentino.

Una de las primeras muestras de la galería fue aquella de 1960 en la que presentó su obra Nicolás García Uriburu. Uriburu participó del informalismo, si bien brevemente, con una serie de pinturas fuertes que expuso por primera vez en Lirolay, presentando telas que “remiten a la calidad visual del cuero tenso. Era una pintura matérica carente de la austeridad, la sobriedad, el dramatismo o cualquier otro extremo típico de otros informalistas” (López Anaya, 2003). Se trataba de gruesos empastes, “con sinuosidades, nervaduras y chorreaduras solidificadas, con una pátina semejante a una laca brillante”<sup>28</sup>.

Por otro lado, los óleos y collages de Kemble presentados el mismo año “se basaban en el uso de trapos y arpilleras, de papeles y metales; todos eran materiales desagradables o triviales”<sup>29</sup>. En ellas se podía observar claramente la nueva materialidad que surgía de la mano del desarrollo del informalismo donde reinaban los “empastes de escasa saturación cromática, con estratificaciones y sinuosidades”<sup>30</sup>. Kemble presenta dieciséis collages, dieciséis pinturas y escribe él mismo el catálogo para la muestra, explicando el razonamiento detrás de sus creaciones.

A fines de 1960, con una muestra que se extiende hasta enero de 1961, Germaine Derbecq organiza en la galería *Catorce pintores de la Nueva generación* en la que presenta a los artistas que comenzaban a destacarse dentro de las artes en Argentina. Dentro de aquel grupo Derbecq decide incluir a 8 artistas que presentan obra informalista. Del total de 14 artistas presentes, esto representa casi el 60%, demostrando claramente lo fuerte que estaba impactando el arte informalista ya en 1960.

Entre los catorce pintores de aquella muestra de 1960 podemos encontrar a Luis Alberto Wells. El último también utilizó a Lirolay como escenario para su primera muestra individual, exhibiendo collages, relieves y objetos en agosto de 1961, ocasión en la que presentó relieves con troncos, latas, cartones y papeles, manteniendo la gama de colores oscuros, cobijándose en los marrones y la tinta de lustre. Sin dejar pasar oportunidad alguna, Wells aprovechó el espacio que Lirolay ofrecía y expuso al año siguiente junto a Minujín y Di Benedetto más collages, obras que daban “cuenta de la voluntad de recuperar la textura de los cartones, arpilleras, maderas y elementos de deshecho y, al mismo tiempo, reafirmar la intención de subrayar la traza de la acción que el sujeto ejerce sobre esos objetos” (Buccellato, 2012, p.68).

Asimismo, en 1962 Wells realiza en Lirolay su segunda muestra individual en la que presenta, entre otras obras, “un objeto compuesto con un largo caño de lata oxidada, abierto a lo largo, clavado sobre una tabla y manchado con barnices y tintas de lustre” (López Anaya, 2003, p.65). En

---

<sup>28</sup> *Ídem*, López Anaya.

<sup>29</sup> *Ídem*, López Anaya.

<sup>30</sup> *Ídem*, López Anaya.

aquel entonces, Wells seguía mostrándose influenciado por la estética informalista pero produciendo objetos ya más alejados de los ideales del movimiento.

La muestra *Arte destructivo* que tuvo lugar en 1961 en Lirolay con la participación de Enrique Barilari, Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras y Luis Alberto Wells fue realizada con el fin de exponer a la destrucción como un acto de liberación y goce estético. La agrupación de artistas en ese momento pensaba “que si una sociedad es capaz de llevar al hombre a la destrucción del mundo y la humanidad a través de una bomba nuclear, entonces el arte también podía o debía tratar de encontrar belleza en la destrucción” (Marchesi en Pérez Bergliaffa, 2015). Aquella muestra fue una de las más importantes en el desarrollo de la ideología (aunque no tanto la forma) informalista y una de las pocas que reunió a tantos integrantes del movimiento en una misma exposición. El ideólogo de la muestra fue el mismo Kenneth Kemble con el objetivo de “mostrar cómo las fronteras entre el espacio artístico y la calle se habían borroneado en ese año bisagra” (García, 2016) y la obra siguió la consigna. Un “sillón desplumado a cuchilladas hasta que el tajo pudo ser percibido como una vagina; la perpleja observación de una bañera vieja ubicada en un pedestal escultórico; sillas y paraguas rotos colgados como retratos o paisajes”<sup>31</sup>. Se trató de una mezcla de *ready made* duchampiano y el surrealismo con aderezo informalista. La intención que nucleó la muestra consistía en observar y mostrar al proceso creativo como acción destructiva. Aquí también es donde sale a la luz la necesidad de trabajar en grupos: ninguna de las piezas exhibidas poseía identificación alguna de autor, todo estaba cuidadosamente oculto en la acción grupal. Usaron el anonimato como arma defensiva frente a los ataques que esperaban y llegaron, agitados por la presentación de heterogéneos objetos encontrados y semidestruídos que parodiaban a las obras de arte (Pacheco, 2003, p.13).

Aquí se debe identificar otra característica del informalismo, el hecho de que producía sociabilidad. Los artistas estaban en constante contacto, compartiendo posiciones y puntos de vista, generando una fluida relación ya que “el carácter experimental, la aceleración en la producción, el intercambio y las discusiones teóricas y prácticas, conformaban un espacio constante de encuentro”<sup>32</sup>. Es así que se daban constantes reuniones en los talleres y en los bares, consejos, críticas “manejo de la información y del material levantado de revistas y publicaciones locales e internacionales”<sup>33</sup>.

El mensaje del *Arte Destructivo* era claro: nada se puede construir sin una etapa previa de destrucción. La apropiación de objetos preexistentes y su reutilización con fines diferentes a los originales (y a aquellos con los que el objeto había sido originalmente creado). Aquella es otra característica clara del informalismo que asimismo data del dadaísmo y se puede ver volcado en la acción de los artistas participantes del arte destructivo, trazando un claro recorrido de la ideología duchampiana y su aterrizaje en diferentes áreas del arte argentino.

---

<sup>31</sup> *Ídem*, García.

<sup>32</sup> *Ibid.*, Pacheco, p.20.

<sup>33</sup> *Ídem*, Pacheco.

Asimismo, la galería también fue sede de muestras como por ejemplo la de Marta Minujín en 1961. En aquella ocasión Minujín expuso pinturas informalistas y, “de esa fecha es el objeto de cartón, pintado con laca a la piroxilina, con el aditamento de botas y cartucheras, titulado *A las órdenes mi general*” (López Anaya, 2003). En el caso de la segunda muestra de Minujín en Lirolay llamada *Cartones, colchones y botas*, Rafael Squirru escribió el texto de presentación en el que se refirió a los primeros trabajos de Minujín, “inteligentes, experimentales, realizados cuando tenía menos de 20 años y estaba descubriendo el arte y el mundo”<sup>34</sup>. La muestra incluía obras del estilo de collages llenos “materiales precarios y extraños a la pintura, una bidimensión que se torna volumétrica y espacial” (Pérez Bergliaffa, 2015).

En 1961 también tuvo una muestra individual otra mujer, Noemí Di Benedetto. Si bien no hay información disponible acerca de esta muestra en particular, entre 1960 y 1964 Di Benedetto “utilizó en sus obras arpilleras, telas, maderas, cartón de desecho; materiales toscos y efímeros que sometía a toda clase de torturas, desgarros, quemaduras, golpes y manchas (López Anaya, 2003). Ese mismo año Di Benedetto participa también de una muestra colectiva. Para dicha ocasión, junto con Francisca De los Reyes, Lidia Gaeta Giann, Juan Juárez y Enrique Romano presentan la muestra *Cinco expresiones de la plástica actual*. Asimismo, la única informalista del grupo fue Di Benedetto.

En 1961 Rubén Santantonín se presentó dos veces en Lirolay, mostrando obra diferente en cada ocasión. En la primera muestra, llevada a cabo en septiembre, el artista mostró objetos a los que acompañó con un poema llamado “Hoy a mis mirones”. En la segunda ocasión Santantonín exhibió, en cambio, collages y cosas. Debemos mencionar que, en ambos casos, se trató de obra de calibre informalista realizada antes de que el artista comenzara a virar su estilo hacia el pop. Además, en octubre del mismo año fue Olga López la mujer a quien Lirolay le cedió el espacio para exponer. Y, en aquella ocasión, la muestra fue presentada por Jorge López Anaya.

A principios de 1962 se organizó en Lirolay una muestra en homenaje a los 50 años del primer collage de Picasso. Para dicha ocasión se eligió la obra de los artistas más relevantes de la época, incluyendo a 7 artistas informalistas dentro de los cuales dos fueron mujeres. La muestra transcurrió durante marzo y abril y el texto de presentación fue escrito por Hugo Parpagnoli. También en 1962 Olga López volvió a tener una muestra individual en la galería, marcando lo que luego sería su transición a directora del establecimiento una vez que Germaine Derbecq se retirara al año siguiente. Por último en lo que concierne al año 1962, quien también tuvo su muestra individual fue Emilio Renart.

Finalmente, en la última muestra relacionada al informalismo que se llevó a cabo en Lirolay, en 1963 presentaron Enrique Barilari, Kenneth Kemble, Luis Alberto Wells, Carlos Alonso, Victor Chab, Demirjián, Jorge López Anaya y Luis Fernando Benedit, *Pintura espejismo y Gato/63*.

---

<sup>34</sup> *Ídem*, López Anaya.

Debemos resaltar, sin lugar a dudas, el espacio privilegiado que tuvieron las mujeres dentro de los muros de Lirolay. Fuera porque se tratara de una galería cuya directora era una mujer (hecho de por sí particular y único para la época), Di Benedetto, López, Minujín, Peluffo y Torras encontraron, puertas adentro, un espacio que al parecer ninguna otra galería estaba dispuesta a proveerles. De 12 muestras individuales citadas, 5 fueron de mujeres, consistiendo en un 42% del total. Asimismo en lo que respecta a las muestras colectivas, los números son los siguientes. En:

- *Catorce pintores de la Nueva generación*: 2 de 14 fueron mujeres;
- *Arte destructivo*: 1 de los 7 integrantes fue una mujer;
- *Cinco expresiones de la plástica actual*: 3 de los 5 artistas fueron mujeres
- Collages (a): 1 de los 3 artistas era mujer.
- *Collages (b)*: 2 de los 12 artistas fueron mujeres.
- *Pintura espejismo y Gato 63* no hay ninguna mujer

En el caso de las exposiciones colectivas los números son más bajos que en las individuales pero al menos están presentes miembros de ambos sexos. Es en comparación a la presencia masculina que se denota la baja presencia femenina.

La galería **Peuser** es otro de los ejemplos considerados para analizar la escena del arte argentino en los cincuenta y sesenta y el espacio que se le hizo a los informalistas.

Año	Artistas	Muestra
1960	<a href="#">Silvia Torras</a>	Muestra individual
1960	<a href="#">Kenneth Kemble</a>	Muestra individual: grandes signos negros
1961	<a href="#">Noemí Di Benedetto</a>	Muestra individual
1961	Luis Felipe Noé, Jorge De la Vega, Ernesto Deira, Rómulo Macció	<i>Otra Figuración</i>
1961	<a href="#">Luis Alberto Wells y Rubén Santantonín</a>	<i>Collage y Cosas</i>
1961	<a href="#">Kenneth Kemble</a>	Muestra individual
1961	<a href="#">Emilio Renart</a>	Muestra individual

La de 1960 en Peuser fue la primera muestra individual de Kemble, ocasión en la que expuso simultáneamente Silvia Torras quien también se presentaba por primera vez de forma individual. La de Torras consistió en doce cuadros que tenían como título los nombres de uno o dos colores (*Verde amarillo, Azul y ocre, Naranja, Blanco*, etc.). Estas obras poseían “claras referencias a la naturaleza vegetal, orgánica, tema que la diferenció del resto de los informalistas” (López Anaya, 2003). Torras componía en grandes dimensiones y las formas que la artista lograba remitían fuertemente a las visuales del expresionismo abstracto. Por otro lado, Kemble expuso “grandes telas en las que se



advertía, además de las sugerencias de la caligrafía oriental, el entusiasmo por la cualidad expresiva de la austeridad, del despojamiento formal y cromática” (López Anaya, 2003).

Asimismo, tan solo unos meses antes de su muestra en Lirolay, en mayo de 1961 se organizó en Peuser una exhibición individual de la obra de Noemí Di Benedetto. En esta ocasión la artista expone collages informalistas pero no hay registro de más información acerca de lo ocurrido ni de las obras presentadas.

También en 1961 se organiza en la galería la muestra *Otra Figuración* con obras de Luis Felipe Noé, Jorge De la Vega, Ernesto Deira y Rómulo Macció. También participaron de esta muestra en particular Sameer Makarius y Carolina Muchnik y si bien ellos no formaron parte del grupo posteriormente formado, vale la pena resaltar la participación de una mujer (sobre seis artistas en total) en la muestra. Si bien ninguno de los artistas participantes es de riñón informalista resulta importante incluir esta muestra en el análisis porque marca aproximadamente el comienzo de uno de los movimientos que luego pasaría a reemplazar al informalismo en las salas de exposición. Además, los de *Otra Figuración* se vieron influenciados por la movida informalista presentando, en muchas ocasiones, obras que remiten fuertemente al estilo y las técnicas informalistas.

Por otro lado, *Collage y Cosas* de Wells y Santantonín fue una muestra en la que presentaron obras hechas con materiales pobres pero queriendo evitar ser encasillados como "arte objeto". Asimismo, en octubre de 1961 vuelve a exponer en Peuser, Kenneth Kemble y unos meses más tarde es Emilio Renart el que también tiene una muestra individual en la galería.

Para concluir en lo que respecta al análisis de la galería Peuser, es importante resaltar el espacio que se les dio a Torres y Di Benedetto para mostrar su obra. Sus muestras constituyeron 2 de las 5 individuales relacionadas al informalismo en la época, componiendo un 40% del total.

La galería de Josefina **Pizarro** fue, desde 1959, la principal difusora de las expresiones informalistas al ser tanto la *marchand* de Alberto Greco como de muchos otros artistas en auge (López Anaya, 2003, p.42).

Año	Artistas	Muestra
1957	Kazuya Sakai	Muestra individual: pintura japonesa
1957	Oswaldo Borda, Víctor Chab, Josefina Robirosa, Rómulo Macció, Martha Peluffo, Kazuya Sakai, Clorindo Testa	<i>7 pintores abstractos</i>
1958	Martha Peluffo	Muestra individual: obras informalistas
1959	Martha Peluffo	Muestra individual: óleos y técnicas mixtas
1959	Kazuya Sakai	Muestra individual
1959	Alberto Greco, Mario Pucciarelli, Florencio Méndez Casariego y Estela Newbery	<i>Informalismo</i>
1960	Kenneth Kemble	Muestra individual: oleos y collages
1960	Mario Pucciarelli	Muestra individual
1961	Jorge López Anaya	Muestra individual: pinturas
1960	Alberto Greco	Muestra individual: pinturas negras
1961	Kenneth Kemble	<i>Paisajes suburbanos</i>
1961	Alberto Greco	<i>Las Monjas</i>
1962	Emilio Renart	<i>Biocosmos n1</i>
1965	Alberto Greco	<i>Homenaje a Alberto Greco</i>

En 1957 Kazuya Sakai eligió a Pizarro como sede de una de sus primeras muestras en la que hizo clara demostración de su inclinación hacia una pintura espontánea. Hecha de signos dinámicamente trazados sobre la tela, en esta muestra todas las obras parten de la abstracción libre que adoptaría Sakai durante la década siguiente (López Anaya, 2003).

Una de las muestras más importantes a resaltar en este caso es la de los *7 pintores abstractos*. Ellos “se identifican por la calidad, y esa es, quizá, su única concordancia permanente” (J.A. García Martínez, 1957). Esto se debe a que, en aquella ocasión, se juntaron artistas de diferentes inclinaciones para mostrar en conjunto el desarrollo artístico que estaban emprendiendo, comenzando a meterse en el movimiento en boga del momento: la abstracción. Pero todos los hacen desde su propio y único punto de vista, resultando en una muestra rica en novedades pero nada homogénea.

Un año más tarde, en 1958, Martha Peluffo expuso pinturas que remitían a pliegues de telas y papeles arrugados, muy leves, en las que predominaban los colores sobrios, casi neutros. La exposición tuvo lugar entre el 7 y el 25 de octubre de dicho año y el texto de presentación del catálogo fue "El corazón de la explosión" de Julio Llinás. Además, en 1959 Peluffo realiza en la misma galería la tercera muestra individual de su carrera. En aquella ocasión la artista muestra óleos y pinturas informalistas de técnica mixta que estuvieron en exposición desde el 19 de agosto hasta el 5 de setiembre de 1959.

En 1959 se realizan dos muestras más de relacionadas al informalismo. En primer lugar, Kazuya Sakai vuelve a presentarse de forma individual. En segundo, el 7 de julio de aquel años se inaugura la muestra *Informalismo*, con obra de tres hombres y una mujer pero tan solo dos de los cuales luego formarían parte del movimiento informalista en sí.

En 1960 Kemble presenta en Pizarro óleos y collages. Además, ese mismo año Mario Pucciarelli tiene una muestra individual en la que presenta “un grupo de obras con empastes de calidades diversas (asperezas, rugosidades, tersuras), surcados de grafismos espontáneos, de grumos y goteados” (López Anaya, 2003). En estas obras los colores utilizados por Pucciarelli fueron pocos: los negros, los betunes y los pardos; en otras palabras la clásica gama cromática informalista. Asimismo a fines de ese año expone en la galería Jorge López Anaya algunas de sus pinturas informalistas. Para dicha muestra, el prólogo lo escribe Luis Felipe Noé, acción que Noé repite para la muestra del mismo año de Alberto Greco quien presenta cuadros informalistas negros en la misma Pizarro.

Por otro lado, la individual de 1961 de Kenneth Kemble fue una muestra particular. En aquella ocasión, Kemble presentó una series de diez óleos y catorce collages para los cuales empleó latas, materiales herrumbrados, “chapas oxidadas y otros materiales que encontró en los suburbios de Córdoba” (Revista Ñ, 2013) para crear obras “de composición abstracta que remiten a la pobreza”<sup>35</sup>. Además, mediante la elección de los títulos “Paisaje suburbano” y “El rey de los pordioseros” el artista deja en claro que se trata de representaciones de las viviendas de las villas miseria “tan tristemente abundantes en la extensión de nuestro país”<sup>36</sup>.

*Paisaje suburbano II*  
Kenneth Kemble  
1958



*El rey de los pordioseros*  
Kenneth Kemble  
1960



<sup>35</sup> *Ídem*, Revista Ñ.

<sup>36</sup> *Ídem*, Revista Ñ.

De todas maneras, este ejemplo es útil para ilustrar varias cuestiones. Además de mostrar que Kemble expresaba a través de su arte sus preocupaciones y los problemas sociales que aquejaban a la Argentina, este caso es testigo de las similitudes entre las obras de Kemble y Berni. De hecho, es

*Villa Piolín*  
Antonio  
Berni  
1958



interesante resaltar que las obras de Kemble son anteriores a los Juanitos y Ramonas de Berni, pero no tuvieron el éxito que tuvo Berni. Lo que resulta aún más sorprendente es que en aquel momento, Berni se encontraba realizando obra de similar estilo, mensaje y composición. Si bien la obra más conocida de Antonio Berni son aquellas en las que representa a personajes como Juanito Laguna y Ramona Montiel (es decir, obra figurativa, parte de sus series neorrealistas más tardías), otras de sus creaciones como “Villa Piolín” y “Casa del sastre”, creadas en 1958, son sumamente similares a las expuestas por Kemble en Pizarro años más tarde. Desde los materiales usados hasta los

títulos (que remiten a lo mismo) hay una línea directa que debe ser trazada entre las obras de Kemble y las de Berni, todas pinturas que quedan a mitad de camino entre la abstracción y la geometría.

La conclusión que decanta de este caso es que el problema no era quién creaba: si Berni o Kemble sino el hecho de que la gente se identifica más inmediatamente con la historia de dos personajes como Juanito y Ramona que con una obra abstracta. Por ende, podemos considerar a ésta como una de las razones detrás del ocaso del informalismo. Berni no era un informalista ni se lo conoce por serlo, pero su obra sin embargo navega las mismas aguas que la obra de uno de los informalistas más importantes. Tal vez hasta podríamos decir que sin “Villa Piolín”, no habría Juanito, y sin Juanito, no tendríamos a Berni.

En octubre de 1961 Alberto Greco presenta en la galería Pizarro, en lo que sería su última muestra de pintura en la ciudad de Buenos Aires, la serie *Las Monjas*. A diferencia de las oscuras telas alquitranadas que había presentado en la misma galería el año anterior, las de 1960 eran obras “de concepción informalista-neofigurativa, dramática, con monjas desgarradas, hechas con los materiales más desagradables, con telas pegadas y camisas viejas manchadas” (López Anaya, 2003). Aquello bien podría haber sido un presagio de lo que sería su próximo suicidio en Europa pocos años más tarde, razón por la cual en 1965 se realiza en la galería una muestra en homenaje al artista fallecido. De todas maneras, unos años antes, en 1962 Emilio Renart presenta en Pizarro *Biocosmos n°1*, marcando otra muestra individual de un artista informalista hombre para la galería.

Finalmente, en lo que respecta a los premios De Ridder presentados en Pizarro, estos serán analizados por separado para poder observar con detenimiento quienes fueron los artistas informalistas considerados. El caso es que en estos premios organizados por Josefina Pizarro se dio una fuerte presencia informalista entre los concursantes así como los ganadores, tal como veremos a continuación:

Año	Artistas	Muestra
1958	Alberto Greco, Jorge López Anaya, Fernando Maza y Towas y otros.	<i>Premio de Ridder a la Joven Pintura Argentina</i>
1959	Nicolás García Uriburu, Alberto Greco, Jorge López Anaya, Fernando Maza, Martha Peluffo, Towas y otros.	
1960	Nicolás García Uriburu, Alberto Greco, Olga López, Marta Minujín, Luis Alberto Wells y otros	

En 1958, entre los 30 postulantes, 4 fueron artistas informalistas. Sin embargo, no hubo presencia femenina del informalistas en aquella edición. En 1959, entre los artistas expositores se encontraron 6 informalistas, esta vez, con la inclusión de una mujer, Martha Peluffo. Un año más tarde, en 1960 también hubo una alta participación de informalistas, 5 en total, pero lo más importante a resaltar es al ganador, Alberto Greco, cuya obra informalista obtiene el premio del público.

En conclusión sobre lo que respecta al análisis de la galería Pizarro, si bien Martha Peluffo logra dos muestras individuales en aquella institución, no registra mucha más presencia femenina informalista. Además, en los premios de Ridder tampoco figura un alto contenido de artistas mujeres de riñón informalista. Tan solo son consideradas para el premio, tras una ausencia total en 1958, Martha Peluffo en 1959 y Olga López y Martha Minujín en 1960.

Por último, fundada por el italiano Frans Van Riel en 1924, la galería **Van Riel** fue una de las más importantes argentinas en jugársela por el arte contemporáneo. Con el fin de apoyar las nuevas corrientes artísticas Van Riel cumplió varios roles, incluyendo ser el presentador de los premios *Ver y Estimar* así como funcionar de sede para la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

Año	Artistas	Muestra
1957	Towas y otros. <sup>37</sup>	<i>14 pintores no figurativos</i>
1958	Wilfredo Lamb, Jacques Lacomblez, Emilio Scaravino, Jean-Jaques Lebel, Gianni Bertini, Osvaldo Borda, Víctor Chab, Josefina Robirosa, Martha Peluffo, Kazuya Sakai, Clorindo Testa, Rómulo Macció	<i>Phases. Primera Confrontación Internacional de Arte Experimental de Sudamérica</i>
1958	Osvaldo Borda, Víctor Chab, Josefina Robirosa, Rómulo Macció, Martha Peluffo, Kazuya Sakai, Clorindo Testa	<i>Grupo Boa</i>
1959	Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas y Luis Alberto Wells	<i>Movimiento Informal</i>
1959	Fernando Maza	Muestra individual
1960	Rubén Santantonín	Muestra individual
1960	Aldo Paparella	<i>Sugerencias</i>
1961	Aldo Paparella	Muestra individual: esculturas
1964	Noemí Di Benedetto	Muestra individual
1964	Luis Alberto Wells	Muestra individual

<sup>37</sup> No fue posible determinar cuales fueron los otros participantes de la muestra.

En noviembre de 1958 se organiza en Van Riel una muestra colectiva de catorce pintores no figurativos. En este caso lo único que vale la pena resaltar dada la temática de la tesina es que, dentro de expositores el único informalista presente fue Towas, de nombre completo Tomás de Monteleone.

En segundo lugar, en julio de 1958 se presenta la muestra *Primera Confrontación Internacional de Arte Experimental de Sudamérica* en Van Riel. En la exhibición participan artistas de distintas nacionalidades incluyendo los integrantes del grupo *Phases*, ligado a la revista *Boa* cuya segunda publicación coincide con la inauguración de dicha muestra. Lo interesante de esta conexión es que la revista *Boa* había sido fundada y era dirigida por Julio Llinás, pareja de Martha Peluffo quien asimismo era una de las dos únicas artistas mujeres incluidas dentro del colectivo. Sobre esta conexión ahondaremos más adelante en la investigación, estudiando si es que la carrera de Peluffo se vio beneficiada por la relación que había formado con Llinás, más allá del mérito propio que tenían sus obras. Presentada primero en Van Riel participaron de la exposición veintisiete artistas de muy diversas nacionalidades, entre ellos Wilfredo Lam, Jacques Lacomblez, Jean-Jacques Lebel, Gianni Bertini, Enrique Zanartú y Jacques Herold. Luego, la muestra viajó a Montevideo y más tarde a Tokio, demostrando claramente el impulso que podía proveerle a un expositor el espacio de esta galería en aquel entonces. Asimismo, también en 1958 se presentan los integrantes de *Boa*, solos, sin el acompañamiento de todo el resto de los miembros de *Phases*.

El 13 de julio de 1959 se realizó, en la Galería Van Riel, la primera exposición del *Movimiento informal* integrado por Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas y Luis Alberto Wells, siendo López la única mujer presente en el conjunto. Lejos de la casi censura que había sufrido Kemble anteriormente, en aquella ocasión, los artistas eligieron con total libertad la obra a exponer. Pero la “exposición fue recibida con desconfianza por el público y por la crítica” (López Anaya, 2000, p.11). La estética correspondía a todo que se relaciona con el informalismo: los signos, las manchas, los gruesos empastes y los espacios vacíos así como los “grandes brochazos de pintura mezclados con materiales de desecho”<sup>38</sup>. La segunda muestra de la agrupación, como fue mencionado anteriormente, fue organizada por el MAMBA en el museo Sívori pero ambas enfrentaron el mismo tipo de críticas por el hecho de que “casi todos dudaban de la seriedad de esas propuestas de esos artistas que se oponían al rigor de la abstracción geométrica y al buen gusto de la abstracción lírica”<sup>39</sup>.

Por último, las muestras individuales de los años 1959 a 1964 denotan la presencia informalista en esta galería, algo que no vuelve a repetirse luego de aquel momento. En lo que respecta la muestra individual de Maza, en aquella ocasión la obra que presenta el artista se acerca pero diferencia del informalismo ya que sus pinturas no estaban puramente adscriptas a aquella corriente. En el caso de Ruben Santantonín en su muestra individual de 1960 expone pinturas

---

<sup>38</sup> *Ídem*, López Anaya.

<sup>39</sup> *Ídem*, López Anaya.

abstractas, camino que sigue Aldo Paparella quien en vez muestra esculturas pero también abstractas, claramente adheridas a la movida informalista. Además, Paparella vuelve a presentarse en Van Riel el año siguiente con otra muestra individual, también de esculturas. Finalmente, en 1964 Noemí Di Benedetto muestra sus obras, acompañadas de un el texto de Jorge López Anaya, y también lo hace Luis Alberto Wells. Es entonces que podemos notar una presencia similar en cuanto a su fuerza de mujeres informalistas en Van Riel en comparación a la galería analizada anteriormente, Pizarro.

Para cerrar el análisis cuantitativo de las muestras realizadas en las galerías nos resultará útil echar un vistazo a los números finales. En la siguiente tabla podemos observar el total de muestras realizadas en cada galería por separado, concentrándonos, antes que nada, en las muestras colectivas. Debemos aclarar, antes que nada, que en este caso se optó por distinguir casos afirmativos de los negativos porque cualquier porcentaje o número que se quisiera calcular sería impreciso. Esto se debe a que en muchos casos, en las muestras colectivas participaron docenas de artistas, y no podemos estar seguros de que las listas construidas sean completas.

Galería	Total de muestras informalistas	Muestras colectivas		
		Total	Presencia masculina	Presencia femenina
Antígona	4	1	Sí	No
Bonino	13	3	Sí	Sí, en 2
Lirolay	18	6	Sí	Sí, en 5
Peuser	7	2	Sí	No
Pizarro	14	2	Sí	Sí, en 2
Van Riel	10	4	Sí	Sí, en 3

Como podemos ver, de las 6 galerías estudiadas tanto en el caso de las exhibiciones grupales organizadas en Antígona como en Peuser, en ninguna de las dos galerías se incluyeron a mujeres en las muestras colectivas. Esto es decir, en el conjunto de las 3 muestras analizadas, todos los expositores fueron hombres. Por otro lado, en Bonino, Lirolay y Van Riel, hubieron mujeres presentes en las muestras colectivas aunque, sin embargo, no en todas. Es tan solo en Pizarro que de las 2 muestras colectivas producidas, se incluyen a artistas mujeres en todas.

Por otro lado, en el caso de las muestras individuales al tratarse de un artista el exponente en cada ocasión, resulta posible realizar un análisis cuantitativo exacto. En el cuadro a continuación podemos observar la comparación de número de muestras individuales realizadas en cada galería, cuantas fueron de artistas hombres y cuantas de artistas mujeres.

Galería	Total de muestras informalistas	Muestras individuales		
		Total	Hombres	Mujeres
Antígona	4	3	3	0
Bonino	13	10	9	1
Lirolay	18	12	7	5
Peuser	7	5	3	2
Pizarro	14	12	10	2
Van Riel	10	6	5	1

Podemos ver claramente como, a pesar de que se registran un total de 11 muestras individuales de mujeres, el número es muy menor al total de 37 muestras individuales de artistas hombres. Finalmente, en el cuadro a continuación, los números analizados anteriormente fueron traducidos a porcentajes para tener una visión cuantitativa más clara de la presencia femenina en las muestras individuales organizadas en cada galería por separado.

Galería	Muestras individuales			
	Hombres		Mujeres	
Antígona	3	100%	0	0%
Bonino	9	90%	1	10%
Lirolay	7	58%	5	42%
Peuser	3	60%	2	40%
Pizarro	10	83%	2	17%
Van Riel	5	83%	1	17%

Mientras en galerías como Antígona, Bonino Pizarro y Van Riel los porcentajes van de 0% a menos de 20%, vale la pena resaltar la inclusión de género lograda tanto en Lirolay como en Peuser. En ambos casos las muestras individuales de mujeres alcanzan un 40%, siendo aquel un valor alto, sobre todo para la época. Si bien en el caso de Peuser la organización de 2 muestras individuales de mujeres tal vez no represente un valor tan alto (en Pizarro también tuvieron lugar la misma cantidad de muestras individuales de mujeres informalistas), en el caso de Lirolay si se trata de un número importante. En consecuencia, debemos analizar por qué podría haberse dado aquella excepción en dicha galería. Lo cierto es que Lirolay tuvo, durante la época estudiada, dos directoras mujeres, lo cual pudo haber influido fuertemente en la decisión de incluir muestras individuales de mujeres en el calendario de la institución. De todas maneras, más allá de cual fuera la razón, vale la pena resaltar el alto grado de inclusión femenina –y más precisamente de informalistas mujeres– que se logró en Peuser durante la época estudiada.



Un último caso que analizaremos a continuación y que no entra dentro de la categoría de museos ni galerías es el de la *La Asociación Arte Nuevo*. Fundada por Pellegrini y Arden Quin junto a otros artistas abstractos como Althabe, Blaszkó, Eduardo Jonquières, Luis Tomasello, Vardánega o Villalba la asociación comenzó a funcionar en 1955. Su accionar estaba dirigido al fin de investigar y difundir el arte moderno, para lo cual organiza regularmente exhibiciones de arte abstracto. Es por esta razón que analizaremos también las muestras organizadas por dicha Asociación, porque en muchas instancias se incluyó la presencia de artistas informalistas. Además, este ejemplo permite ilustrar claramente la forma exponencial en que fue creciendo la presencia informalista desde mediados de la década del cincuenta hasta principios de la década del sesenta. Uno de los puntos más interesantes que concierne a la actividad de la Asociación Arte Nuevo es que, de la mano de la desaparición de los salones en consecuencia del cierre de la misma Asociación comienza a darse el declive del informalismo. Es frente a la pérdida de fuerza de la abstracción en el campo de las artes plásticas que ambos pierden fuerza y relevancia, siendo eventualmente reemplazados por otras Asociaciones y otros movimientos.

En el siguiente cuadro podremos observar el lugar en el que fueron realizados los **Salones de la Asociación Arte Nuevo** cada año así como el listado de artistas informalistas que participaron de los eventos.

Año	Lugar	Artistas informalistas	Muestra
1955	Galería Van Riel	Aldo Paparella, Martha Peluffo, Towas <sup>i</sup>	<i>I Salón de la Asociación Arte Nuevo</i>
1956	Galería Van Riel	Martha Peluffo, Kazuya Sakai	<i>II Salón de la Asociación Arte Nuevo</i>
1958	Galería Pizarro	Kenneth Kemble, Fernando Maza, Mario Pucciarelli <sup>ii</sup>	<i>IV Salón de la Asociación Arte Nuevo</i>
1958	Galería Van Riel	Kenneth Kemble y otros.	<i>IV Salón Anual</i>
1960	Museo Sívori	Noemí Di Benedetto, Alberto Greco, Jorge López Anaya, Kenneth Kemble, Aldo Paparella Mario Pucciarelli, Silvia Torrás <sup>iii</sup>	<i>VI Salón de la Asociación Arte Nuevo</i>
1960	Galería Van Riel	Alberto Greco, Noemí Di Benedetto, Jorge López Anaya, Kenneth Kemble, Mario Pucciarelli y Silvia Torrás	<i>VI Salón Anual</i>
1961	Salas nacionales de exposición	Enrique Bailari, Alberto Greco, Martha Peluffo, Silvia Torrás, Luis Alberto Wells <sup>iv</sup>	<i>VII Salón de la Asociación Arte Nuevo</i>

En 1955 se organiza el *I Salón de la Asociación Arte Nuevo*. Una de las características más importantes a resaltar sobre aquella muestra es la inclusión de Martha Peluffo. Invitada por los fundadores de la Asociación, Peluffo finalmente logra exponer en la galería Van Riel como parte del colectivo de artistas. Dichos integrantes hacían un aporte económico anual para mantener en funcionamiento a la flamante agrupación y editar el catálogo que imprimían cada año. Lo interesante

de este punto es que tan solo tres años antes, en 1952, Peluffo se anima a solicitarle a Frans Van Riel una muestra propia individual en la galería. El dueño del espacio se niega rotundamente y, aunque Peluffo apela a otras galerías para empezar a presentar y hacer circular su obra, es recién como parte de un grupo de mayor calibre que logra mostrar en Van Riel.

En abril del 58 se inauguró en la galería Pizarro el *IV Salón de la Asociación Arte Nuevo*. Para dicha muestra, Kenneth Kemble envía por primera vez obra informalista: dos collages. Pero los directivos del salón le comunican al entonces “desconocido pintor que, si bien respetaban la libertad creadora, creían conveniente que modificara su envío, porque los *collages* no se integraban en el contexto general de la muestra” (López Anaya, 2003, p.27). Sin embargo, Kemble se niega y entonces los curadores son obligados a exponer uno de los collages, llamado “Composición con trapo rejilla” (obra que había realizado ese mismo año), mientras que el otro no sobrevive el corte. ¿Por qué? La respuesta era muy simple para los directivos de la asociación: “la vulgaridad de los materiales, su fealdad y degradación”<sup>40</sup>. Las obras de Kemble “produjeron una evidente molestia entre los organizadores de la muestra, aún cuando una de las características de la Asociación era la ausencia de todo juzgamiento de las obras previo a su exposición”<sup>41</sup>. A fines de ese mismo año se repite casi de forma mimética lo sucedido para el *IV Salón de la Asociación Arte Nuevo*. En noviembre la misma asociación organiza el *IV Salón Anual* (que no debe confundirse con el descrito anteriormente) en la galería Van Riel. Para aquella ocasión, Kemble vuelve a mandar dos obras de las cuales tan solo una, “Tregua” un collage de óleo y trapos sucios y desgastados, es presentada aunque sin el apoyo de los curadores.

La ironía de la realidad con la que se chocaba el intento de Kemble de crear con absoluta libertad se asemeja a aquella que llega con todo intento de fractura o quiebre en el mundo del arte. Sin importar cuán progresista se auto-denominen siempre hay algunos que abren las puertas a nuevos movimientos y otros que la cierran en las narices de aquellos artistas revolucionarios. Es por eso que no podemos hablar de informalismo sin hablar de Kemble, porque fue uno de los primeros en arriesgarse, en hacer penetrar obra realizado con trapos desgastados y manchados por el uso en los círculos clásicos del arte moderno. Aquellas fueron las primeras victorias para el informalismo que de a poco comenzaba a imponerse.

En el *VI Salón de la Asociación Arte Nuevo* organizado por la agrupación se presentan obras de algunos de lo informalistas más influyentes y activos de la época tal como puede ser observado en el cuadro. Ese mismo año, en 1960, también se organiza *VI Salón Anual*, ocasión en la que Alberto Greco presenta dos trapos de piso enmarcados y un tronco de árbol encontrado en una plaza. Por último, el año siguiente, en 1961, en el *VII Salón de la Asociación Arte Nuevo* predominan las expresiones informalistas. Pero aquellos sucesos serían los últimos eventos organizados por la Asociación Arte Nuevo debido a que poco después dejaría de existir.

---

<sup>40</sup> *Ídem.*

<sup>41</sup> *Ídem.*

Si bien el primer salón organizado por la Asociación Arte Nuevo dudó en aceptar exhibir obra de calibre informalista y “con el andar del tiempo se convirtió en reducto de informalistas” (Lauría, 2000, p.116) ya para 1961 muchos artistas que estaban inmersos en la abstracción empiezan a virar hacia la figuración. Por esta razón, ya no era parecía necesaria “la existencia de una institución circunscripta solamente al arte abstracto” (Lauría, 2000, p.153) por lo cual la asociación termina por disolverse, porque ya no había motivos para la defensa de la abstracción.

### **En reconocimiento a la obra**

A continuación haremos un análisis profundo de algunos de los premios más prestigiosos de la época estudiada. Estos son los otorgados por el ITDT en el CAV así como los premios *Ver y Estimar*. El desarrollo a continuación será realizado con el fin de lograr un mejor entendimiento del reconocimiento que recibieron los informalistas en los diferentes circuitos de arte argentino.

Sin embargo, antes que nada, un factor importante a analizar acerca de las posibilidades de ganar los premios que podían tener los informalistas es su edad. Si vamos a considerar el consiguiente análisis de los premios, resulta necesario comparar la edad de los artistas informalistas con la del resto. Esto se debe a que los premios Di Tella así como los premios de honor *Ver y Estimar* no se realizaban simplemente con el fin de reconocer al artista y su obra sino para brindarle, al ganador, los medios para seguir desarrollando su carrera. Por ende, es conveniente que el nominado en cuestión se encuentre en un punto de su carrera y su vida en el que tenga todavía mucho por aprender y mucho tiempo para hacerlo. En consecuencia, la edad es una variable interesante a investigar y tomar en cuenta y de hecho es un factor que se menciona inclusive en los catálogos de los premios Di Tella, donde se especifica la priorización de los candidatos jóvenes<sup>42</sup>. Su juventud es definitoria de la utilidad que pudiera obtener el ganador del premio en cuestión, cuanto más joven el ganador, se suponía que más provecho podía obtener del premio en el porvenir de su carrera.

Es por lo establecido anteriormente que a continuación se especificarán las edades de los respectivos artistas informalistas participantes de los premios durante los años en los que estuvieron vigentes. Asimismo, se los comparará con las edades de los artistas no informalistas de la época incluyendo, por supuesto, a todos los ganadores.

---

<sup>42</sup> Información obtenida en los archivos del ITDT encontrados en la Universidad Torcuato Di Tella.

Artista	Año de nacimiento	Edad en 1960*
Alberto Greco	1931	29
Antonio Berni	1905	55
Anibal Carreño	1930	30
Carlos Silva	1930	30
Clorindo Testa	1923	37
Ernesto Chab	1930	30
Ernesto Deira	1925	35
Gyula Kosice	1924	36
Jorge De la Vega	1930	30
Kazuya Sakai	1927	33
Kenneth Kemple	1923	37
Luis Alberto Wells	1939	21
Luis Felipe Noé	1933	27
Mario Pucciarelli	1928	32
Marta Minujín	1943	17
Martha Peluffo	1931	29
Oswaldo Borda	1929	31
Rogelio Polesello	1939	21
Roberto Aizenberg	1928	32
Rómulo Macció	1931	29
Sarah Grilo	1920	40
Silvia Torras	1936	24

\*Año en el que comenzaron a otorgarse los premios

¿Eran los informalistas mayores de edad? ¿No serviría otorgarle los premios ya que no podían aprovechar la oportunidad tanto como otros jóvenes? La respuesta está en el siguiente cálculo:

Artistas	Edad promedio a 1960
Informalistas	30.25
Resto no informalistas	28.54
Diferencia	1.71

Como podemos observar, la diferencia es de menos de dos años en promedio, demostrando que no hay gran distancia de edad entre artistas informalistas y aquellos que no lo eran. Es por esta razón que no podemos considerar la edad de los artistas informalistas como la razón por la cual fueron tan rápidamente dejados de lado por las instituciones y premios en Argentina. De hecho uno de los artistas más grandes del grupo analizado es, nada más y nada menos que, Antonio Berni, quien siguió siendo reconocido tanto por los premios como por las instituciones que le siguieron cediendo espacio para presentar su obra. Un ejemplo es el caso del ITDT que en 1965 presentó la muestra “La voracidad o la pesadilla de Ramona” antes de que Berni partiera a Nueva York donde la sede americana de la galería Bonino también le ofrecería sus instalaciones para la exhibición de las obras polímatéricas de esos años.

El **premio del ITDT**, del cual había tanto uno nacional como uno internacional, inició sus actividades en agosto de 1960 “con el propósito fundamental de promover el estudio y la investigación de alto nivel, en cuanto atañe el desarrollo cultural y artístico del país, sin perder de vista el contexto latinoamericano en que esta[ba] ubicada la argentina” (CAV, 1964, p. 72). En palabras de Andrea Giunta, “el premio a los artistas argentinos tenía una función consagratoria y, al mismo tiempo, formativa” (Giunta, 2001, p.147).

Para los premios, el consejo asesor del CAV invitaba a participar a diferentes artistas quienes debían elegir qué obra enviar al concurso. Por un lado, en los premios nacionales sólo podían participar artistas argentinos mientras que en los internacionales participan junto a artistas extranjeros, los argentinos que hubieran obtenido premios en los certámenes anteriores (CAV, 1964, p. 72).

El premio nacional le otorgaba al ganador una beca de 250 dólares mensuales así como los gastos de viaje a un país en el extranjero (a elección del mismo ganador) donde luego le era auspiciado por la misma Institución Torcuato Di Tella, una muestra importante. En cuanto a los criterios para elegir al ganador, los pintores eran seleccionados entre quienes, por su talento y edad podían resultar más beneficiados por una estadía en un país extranjero. Con respecto al jurado, su composición variaba al menos parcialmente de año a año y siempre se integraba de críticos tanto nacionales como internacionales.

Si bien los premios internacionales no son de gran relevancia para el estudio llevado a cabo en esta tesina debido a que la mayoría de los participantes, tal como lo dice su nombre, fueron artistas internacionales, si vale la pena analizar con profundidad los ocurrido en los nacionales, prestándole atención tanto a los participantes como a los ganadores. En la tabla a continuación podemos ver con detalle los postulados de cada año, los ganadores, el jurado que realizó tal elección así como la obra con la que se llevo el premio el artista elegido<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Algunas imágenes de las obras fueron incluidas pero las faltantes pueden verse en los catálogos de los premios, almacenados en los archivos del ITDT.

PREMIO NACIONAL ITDT				
Año	Postulados	Ganador/a	Tipo de obra ganadora	Jurado
1960	Cañas, Anibal Carreño, Victor Chab, Nestor del Corral, José Fernandez Muro, <a href="#">Alberto Greco</a> , Sarah Grilo, <a href="#">Kenneth Kemble</a> , Alfredo Hlito, Ezequiel Linares, Alisa Luzatti, Rómulo Macció, Horacio Mazza, <a href="#">Josefina Miguens</a> , Luis Felipe Noé, Miguel Ocampo, <a href="#">Martha Peluffo</a> , Rogelio Polesello, <a href="#">Mario Pucciarelli</a> , <a href="#">Kazuya Sakai</a> , <a href="#">Clorindo Testa</a> , Jorge De la Vega, Yadwiga, <a href="#">Luis Alberto Wells</a>	<a href="#">Mario Pucciarelli</a>	<a href="#">Informalista</a>	Jorge Romero Brest y Lionello Venturi
1961*	Carlos Badaracco, Victor Chab, Jorge De la Vega, Sarah Grilo, Mario Heredia, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, <a href="#">Kazuya Sakai</a> , Antonio Hugo Seguí, <a href="#">Clorindo Testa</a> (Otros no argentinos: Balmes, Eppelin, López, Spósito)	<a href="#">Clorindo Testa</a> (1er premio) <a href="#">Rómulo Macció</a> (2do premio)	Pintores abstractos e <a href="#">informalistas</a>	Julio Carlo Argan y Jorge Romero Brest
1962	Julio Gero, Noemí Gerstein, Naum Knop, Gyula Kosice, <a href="#">Aldo Paparella</a> , Enrique Romano, Eduardo Sabelli, <a href="#">Luis Alberto Wells</a>	Gyula Kosice	Arte concreto y kinetico	Giulio Carlo Argan, Jorge Romero Brest y James Johnson Sweeny
1963	Roberto Aizenberg, Osvaldo Borda, Anibal Carreño, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Rogelio Polesello, Antonio Seguí, <a href="#">Silvia Torras</a> , Jorge De la Vega	Luis Felipe Noé	Neofiguración salida de la matriz informalista	Jorge Romero Brest, Jaques Lassaigne, William Sandberg
1964	Roberto Aizenberg, Osvaldo Borda, Oscar Curtino, Ernesto Deira, Jorge De la Vega, Magariños D, Marta Minujín, <a href="#">Martha Peluffo</a> , Emilio Renart <sup>44</sup> , Carlos Silva	Marta Minujín	Pop	<b>Clement Greenberg</b> , Pierre Restany, Jorge Romero Brest
1965	Armando Durante, Leon Ferrari, Eduardo Mac Entyre, Fernando Maza, Honorio Morales, Federico M. Peralta Ramos, Pérez Celis, Rogelio Polesello, Dalila Puzzovio, Carlos Silva, Carlos Squirru, <a href="#">Luis Alberto Wells</a>	Carlos Silva	Óptico	Giulio Carlo Argan, Alan Brownson, Jorge Romero Brest.

*\*Ese año el premio recibió el nombre de Premio de Pintura y, claramente siendo un adelanto de lo que estaba por venir (al año siguiente se inaugura el premio internacional), se incluyó entre los participantes, artistas internacionales.*

En 1960 se realiza la primera edición del Premio de Pintura Torcuato Di Tella, organizado por la Fundación Di Tella y presentado en el MNBA, dirigido por Romero Brest. Al analizar la tabla anterior se puede ver claramente que en aquel año los invitados pertenecían, en su mayoría, a la

<sup>44</sup> La obra que presenta Renart en esta ocasión ya no es obra informalista.

abstracción y el informalismo. Entre los participantes se encuentran Alberto Greco, Kenneth Kemble, Martha Peluffo, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai, Clorindo Testa y Luis Alberto Wells, algunos de los referentes más importantes del movimiento. Debemos resaltar aquí también la variación en género, al considerarse inclusive mujeres entre los participantes. De 24 artistas participantes en total, 4 eran mujeres, componiendo un 17% del total de artistas nominados para el premio.

Asimismo, en 1960 gana el premio el informalista Mario Pucciarelli con un tríptico de gran tamaño que lleva el título “De Profundis”. En dicha obra el Pucciarelli empleó óleo de color amarillo brillante (o dorado) así como lo que parece ser un marrón oscuro para concretar una imagen abstracta, en la que se pueden identificar partes raspadas, corridas, y algo de dripping, técnicas usuales para el informalismo. Es una obra majestuosa cuya calidad fue reconocida en uno de los contextos de más importancia dentro del mundo del arte nacional, otorgándole, indirectamente, al informalismo la consagración en el seno de una de las instituciones artísticas más prestigiosas.



*De Profundis*  
Mario  
Pucciarelli  
1960

En segundo lugar, en 1961 son invitados muchos más artistas ya que se incluyen en la categoría, artistas internacionales. De todas maneras, analizando tan solo a los argentinos, hubieron 10 de ellos invitados de los cuales tan solo dos eran informalistas (ya que Testa entonces se identificaba con el informalismo) y había una sola mujer, componiendo no más que el 10% del total de artistas.



*Sin título*  
Clorindo Testa  
1961

Además, en 1961 gana Clorindo Testa, también con una obra espectacularmente informalista, pero “Sin título”. Combinando negros de diferentes tonos mezclados con algo de verde o blanco según la parte de la obra que se observe, este es uno de los mejores ejemplos en los que se reconoce aquella oscuridad de la que se habló anteriormente, presente en muchas obras informalistas. No son solo negros superpuestos en una superficie sino que se trata de una composición final mire realmente, que preste atención no podrá evitar compenetrarse en la obra, sentirse envuelto por ese negro que es un color pero muchos al mismo tiempo.

En tercer lugar, en 1962 el premio vuelve a ser puramente nacional (ya que se inauguran los premios internacionales por separado) y en aquella ocasión se nominan a 8 artistas. De aquel total, habían dos informalistas y si bien había una mujer entre los invitados, ella no era una artista informalista. Asimismo se puede afirmar que la mujer representaba un 12% del total de artistas nominados.

En 1963 son 9 los artistas nominados para el premio, dentro de los cuales fue considerada una sola mujer quien asimismo era la única informalista dentro de la mezcla, ella fue Silvia Torras y compuso el 11% tanto de mujeres como informalistas representadas en los premios aquel año.

Un factor todavía más importante que debe ser resaltado es que la obra de Luis Felipe Noé con la que el artista gana el premio Di Tella en 1963 provenía claramente de una matriz informalista. En un momento en que Noé estaba trabajando con Deira, Macció y De la Vega, en el seno del desarrollo de la neofiguración, la obra que presenta para los premios posee una carga mixta. El uso de los materiales, el espacio, la inclusión de tablas y telas exteriores al bastidor central provienen del manual informalista. Más allá de las figuras de las caras, condimento de la neofiguración, a obra en su totalidad alude más al informalismo que a cualquier otro movimiento.

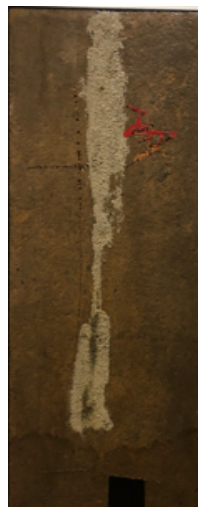


*Introducción a la esperanza*  
Luis Felipe Noé  
1963

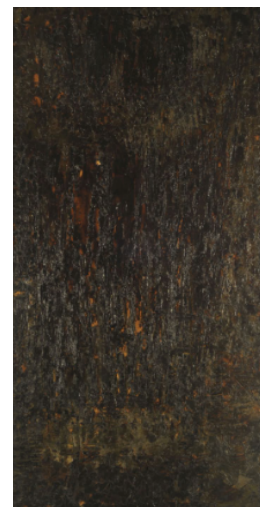
La obra en cuestión es “Introducción a la esperanza” y puede verse hoy en día colgada en el MNBA en la misma sala que las obras de Burri, Greco, Kemble (obra “El Rey de los pordioseros”, analizada anteriormente) y Di Benedetto, todas obras informalistas que pueden ser observadas debajo:



*Collage*  
Noemi Di Benedetto  
1960



*Sin Título*  
Alberto Burri  
1963



*Sin título*  
Alberto Greco  
1960



Es posible que se encuentre la explicación a la razón por la cual Noé ganó el premio aquel año en el catálogo del mismo concurso. El jurado del premio estaba compuesto por tres personas, una de las cuales era, como en todos los años anteriores y en los que estaban por venir, Jorge Romero Brest. La diferencia es que en ningún otro año Romero Brest le dedica todo su texto introductorio a, nada más y nada menos que, el informalismo, claro reflejo de la corriente a la que iba a apoyar aquel año el ITDT.

En los premios de 1964, uno de los puntos que vale la pena destacar es la presencia en el jurado de Clement Greenberg, un americano a quien se le atribuye haber puesto al arte estadounidense en el centro del mundo, haciéndolo triunfar (Giunta, 2001, p.21). Con este personaje entre los decisores es que gana la obra de Marta Minujín. Greenberg, defensor del expresionismo abstracto, elige por lo contrario, una obra pop. Este es un claro indicio del apoyo incondicional que se le comenzaba a dar al arte pop desde su temprano surgimiento, explicando el traslado de los críticos y curadores a los bastiones de este movimiento, dejando atrás al informalismo.

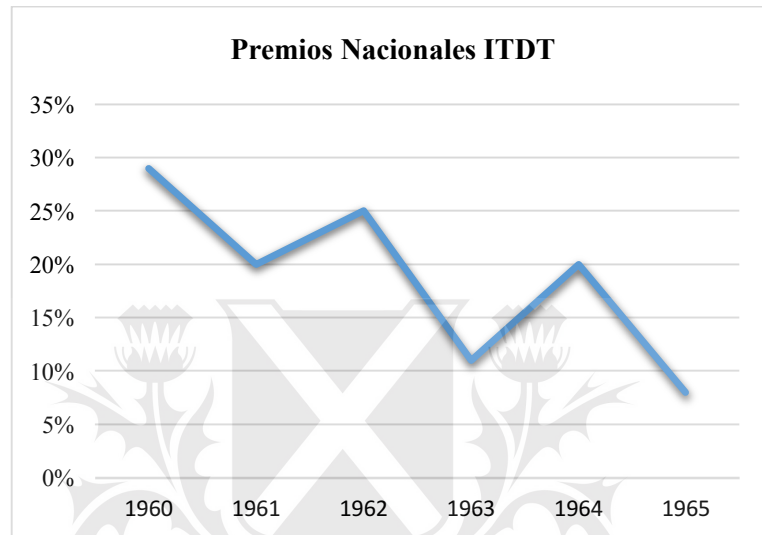
Volviendo a los detalles de los premios de 1964, hubieron 10 artistas considerados entre los cuales 2 fueron mujeres, Martha (Peluffo) y Marta (Minujín), la primera representando lo que quedaba en el pasado: el informalismo, y la última, lo que estaba por venir, el pop. En conjunto, representaron un 20% de los artistas considerados, uno de los valores más altos de mujeres nominadas un mismo año para los premios Di Tella.

Por último, en 1965 del total de 12 participantes, tan solo uno era informalista y una era mujer, siendo esto un 8% del total respectivamente. Para lograr una mejor comprensión de los números, podemos hacer una comparación directa en la tabla a continuación:

Año	Número total de invitados	Informalistas		Mujeres	
		Número	Porcentaje	Número	Porcentaje
1960	24	7	29%	4	17%
1961	10	2	20%	1	10%
1962	8	2	25%	1	12%
1963	9	1	11%	1	11%
1964	10	2	20%	2	20%
1965	12	1	8%	1	8%

Es evidente como luego del primer año “glorioso” en los premios para el informalismo, decayó visiblemente la presencia del movimiento mediante la elección de participantes entre los cuales de 1963 en adelante tan solo se puede reconocer a un artista puramente informalista por año. Considerando que en 1961 hay dos informalistas, resulta muy fácil analizar el patrón: comenzando y luego de alcanzar el máximo en 1960, el reconocimiento a la obra informalista empieza a caer al año

siguiente y vuelve a caer para luego mantenerse constante en una mínima pero existente representación. ¿El problema? Quién no mire con detenimiento pasará inadvertido sobre la importancia de la participación del informalismo en los premios. Sobre todo por el hecho de que tanto en 1960 como en 1961 ganan el premio obras informalistas. El informalismo resurge en los premios Di Tella de 1963 para luego desaparecer casi completamente de los museos, las galerías y del panorama artístico argentino general. El siguiente gráfico nos permitirá ilustrar de manera más clara lo afirmado anteriormente:



Tal como se puede observar en el gráfico, si bien el declive no es constante, tomando en cuenta el panorama general se puede ver claramente como decae la representación del informalismo en los premios nacionales Di Tella a través de la primera mitad de la década del sesenta.

Por otro lado, en lo que respecta a la participación femenina en los premios, no se puede identificar un incremento o reducción de su inclusión entre los nominados. De todas formas, si bien llega a un máximo del 20% en 1964, no sobrepasa aquel valor el cual no cabe duda, es sumamente bajo. Por lo tanto, podemos concluir este análisis en particular con dos afirmaciones: los informalistas fueron desapareciendo del panorama de los premios Di Tella y las mujeres nunca lograron una representación mayoritaria en comparación a los hombres.

Otro de los premios importantes que vale la pena mencionar es el premio de honor *Ver y Estimar* del MNBA. En sus comienzos, *Ver y Estimar* fue una revista creada por Jorge Romero Brest que se publicó desde 1948 hasta 1955. En 1954 se crea la Asociación Ver y Estimar y es de aquella que, años después, se desprende el premio (que duró desde 1960 hasta 1969).

En 1960 el premio es presentado en la galería Van Riel y participan, entre otros, los informalistas Kenneth Kemble, Fernando Maza, Alberto Greco, Martha Peluffo, Mario Pucciarelli y

Luis Alberto Wells.<sup>45</sup> En aquel año, la “Faja de Honor” le es concedida a Mario Pucciarelli quien presenta para la competencia, obra de carácter informalista.

A partir de 1961 el premio es presentado en el MNBA (cuyo director era justamente, Jorge Romero Brest). En aquella ocasión son 56 los artistas participantes y, con tres obras cada uno, domina claramente la pintura no figurativa, con predominio del informalismo. De hecho, la presencia de artistas de aquel movimiento es basta e incluye a Alberto Greco, Noemí Di Benedetto, Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Josefina Robirosa, Olga López, Silvia Torras y Martha Peluffo.<sup>46</sup> La “Faja de Honor” es otorgada a Luis Alberto Wells quien presenta tres obras de orden informalista.

En 1962 participan del premio los informalistas Noemí Di Benedetto, Silvia Torras, Emilio Renart, Jorge Roiger y Luis Alberto Wells.<sup>47</sup> En aquella ocasión, la “Faja de Honor” es ganada por Luis Benedit por su obra “El candidato”. Por último, en 1963 participan del premio los informalistas Jorge Roiger, Emilio Renart y Silvia Torras.<sup>48</sup>

En resumen, el análisis hecho demuestra una clara correspondencia entre lo ocurrido en las galerías, los museos y los premios. En las tres áreas el informalismo comienza a tomar vuelo alrededor de 1956, se realizan varias muestras tanto colectivas como individuales, de hombres y algunas pocas de mujeres pero de forma consistente a través de los años siguientes. Esto es, hasta 1964 cuando la aparición del pop arroya todo lo que estuviera en su camino, incluyendo al informalismo.

Asimismo debemos mencionar el hecho de que muchos artistas del movimiento (como por ejemplo Martha Peluffo), llegada la segunda mitad de los sesenta, se alejaron plásticamente del modelo de obra con el que habían ganado terreno y espacio en los salones de exhibición pudo haber sido también parte de la razón por la cual dejaron de figurar en las muestras, desapareciendo con la llegada de 1965. Si bien es imposible probar que uno haya sido consecuencia del otro, la realidad es que los hechos se dieron en paralelo cronológicamente y estuvieron conectados o no, el resultado fue su ausencia en los siguientes salones y exposiciones que anteriormente los informalistas habían dominado.

---

<sup>45</sup> Otros de los participantes más prominentes de la época fueron: Roberto Aizenberg, Rogelio Polesello, Víctor Chab, Jorge De la Vega, Lozza, Rómulo Macció y Luis Felipe Noé.

<sup>46</sup> Otros de los participantes más prominentes de la época fueron: Roberto Aizenberg, Víctor Chab, Ernesto Deira, Adolfo Estrada, Nicolás García Urriburu, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, entre otros.

<sup>47</sup> El resto de los participantes fueron: Luis Benedit, Ines Blumenweig, Osvaldo Borda, Ary Brizzi, Juana Bullrich, Delia Sara Cancela, Pier Cantamessa, Luis Miguel Castelo, Oscar Curtido, Jaime Davidovich, Francisca Ramos de los Reyes, Roberto Luis Duarte, Sergio Ferraro, Orlando Gianferro, Carmen Gómez, Mina Gondler, Roberto González, Berta Guido, Luis Grosclaude, Horacio Grosso, Roger J. Haloua, Osami Kawano, Pablo Lameiro, Carmen Laprida, Nelía Licenziato, Lea Lublin, Alisa Luzzati, Oscar César Mara, Federico Martino, Marta Minujín, Noé Nojehowiz, Noemí B. Paviglianiti, Celis Pérez, Delia Puzovio, Ileana Rabin, Raquel Rabinovich, Berta Rappaport, José Santiso, Carlos Silva, Elsa Soibelman, Pablo Suárez, Néstor Tere, Ileana Vegezzi, y María Isabel Villegas.

<sup>48</sup> El resto de los participantes fueron: Carola Albano, Nelson Blanco, Ines Blumenweig, Héctor Borla, Clara Bullrich, Sara Delia Cancela, Pier Cantamessa, Miguel Caride, Luis Castelo, Jorge Cedrón, Zulema Ciordia, Oscar Curtino, Jorge Demirjian, Francisco Díaz Hermelo, Alicia Díaz Rinaldi, Casimiro Domingo, Roberto Duarte Laferriere, José Luis Ducet, Mario Festa, Carmen Gómez, Horacio Grosso, Narcisa Hirsch, Walter Jac, Osami Kawano, Carmen Laprida, Carlos Lesca, Oscar César Mara, Pablo Mesejean, Nemesio Mitre Aguirre, Esther Minnucci, Noe Nojehowiz, Alicia Orlando, César Paternosto, Néstor Pellegrini, Pérez Celis, Delia Puzovio, Raquel Rabinovich, Bertha Rappaport, Margaret Ramallo, Claudio Rodríguez Ponce, Arturo Saez, Elsa Soibelman, Carlos Squirru, Peter Sussmann, Jorge Tapia, Ileana Vegezzi, María Isabel Villegas y Martha Zuik

## **La caída del informalismo**

Más allá de que sea natural en la historia de un movimiento el ser reemplazado por el siguiente, resulta interesante investigar las causas particulares. En el caso del informalismo existen algunas variables a considerar.

En palabras de Romero Brest, “es imposible hacer la teoría del arte informal. Por eso hay que conformarse con aproximaciones” (1963, p.11), porque el “artista informalista ignora olímpicamente el pasado y las normas de la creación, practicando todos los tipos de nudismo estético”<sup>49</sup>. El resultado es que el diccionario que se había construido a través de las décadas para traducir los significados de una obra vanguardista se vuelve inútil. Y así es como se complejiza la interpretación de la obra de arte, dando una pista acerca de lo que pudo haber causado el cortocircuito en la transmisión de la importancia del informalismo de sus creadores al público observador.

Siguiendo aquella línea de pensamiento es que se puede considerar la dificultad en la interpretación de las obras informalistas como otra razón que explique el pronto desmantelamiento del interés por esta estética. Como resultado, el público opta por otras expresiones artísticas cuya obra resultaba de mucho más fácil comprensión. La hipótesis planteada aquí entonces es la siguiente: el informalismo perdió el espacio que había logrado hacerse durante principios de los sesenta porque era virtualmente difícil de explicar, de comunicar, de entender. Y, a raíz de aquella dificultad, las obras informalistas caen entre las grietas de la historia, haciendo espacio para un nuevo tipo de obra mucho más amigable, el arte pop, óptico y cinético. El complejo entramado filosófico de fines de los años cincuenta fue lo que dio lugar al surgimiento del movimiento informalista pero aquella misma característica causó su desplazamiento.

Una hipótesis alternativa es que el alto grado de innovación que poseyó al principio el informalismo se esfumó después de un tiempo, al normalizarse las nuevas técnicas y teorías instaladas por el movimiento. Si bien en un principio se topó con muchas críticas y contravenciones, el informalismo luego fue bien recibido por el mundo artístico más abierto de mente. Se trataba de algo nuevo, diferente y que tenía la mirada puesta en el mundo, en lo que ocurría más allá del país. Era parte de la visión globalizada que se buscaba tener desde la esfera política hasta en la social. Pero, como todo, a largo plazo lo nuevo deja de serlo y ya no es novedad.

El problema en este caso es que la obra en cuestión no era fácil de observar. La informalista es obra oscura, emocionalmente perturbadora y de colores apagados; no es algo fácil de colgar en un hogar y hasta en un museo puede resultar desafiante de posicionar entre toda la obra pop que inundaba las salas modernas de los años sesenta. Lo que dicen las obras informalistas es fuerte, de gran calibre emocional y, si bien habían encajado en algún momento en el plan desarrollista cultural argentino, aquel impulso no estaba resultando ser duradero. Mientras que el arte argentino de la geometría pura y fría logró instalarse tanto en el mercado nacional como en el internacional, el

---

<sup>49</sup> *Ídem*, Romero Brest.

informalismo transitó un camino mucho más difícil, y, al perder su cuota de novedad pierde uno de sus atributos más importantes.

Por otro lado, al analizar los casos en particular hay muchos ejemplos que apoyan la hipótesis de que el informalismo se quedó sin fuentes de producción. La gran cantidad de desertores que tuvo el movimiento puede considerarse como una de las razones por las cuales comenzó a desaparecer de los centros de exposición. El caso es que lo más usual de encontrar en la bibliografía de cualquiera de los informalistas es el hecho de que luego de un corto tiempo, dejaron de realizar obra informalista o se alejaron del arte completamente.

Un primer ejemplo es el caso de Enrique Barilari, quien, después de 1962 no vuelve a mostrar obra y se recluye en una vida privada del mundo artístico hasta 1984. Es justamente en aquel año que reaparece en la escena del arte pero con obra ya muy alejada de lo que había pintado en los sesenta.

En el caso de Noemí Di Benedetto, ya en 1964 empieza a trabajar con objetos, alejándose de la obra en bastidor, sea este de arpillera o tradicional. Lo que esto significaba era el abandono a la estética y la ideología informalista. Como puede observarse en “Las Ruedas” o en las cajas de juegos visuales que comenzó a crear, los colores que empieza a emplear son totalmente opuestos a

los que solía utilizar, volcándose hacia los tonos brillantes, sin dejar rastro de lo que habían sido sus obras anteriores. Es recién en 1980 que la artista retoma la pintura pero sin embargo a esa altura ya se trata de obra completamente figurativa de faceta surrealista.



Juego visual  
Noemí Di  
Benedetto  
1972



“Las ruedas”  
Noemí Di  
Benedetto  
1964

Asimismo, Josefina Robirosa transita un cambio similar aunque en lugar de inclinarse hacia las instalaciones, se vuelca hacia la geometría más fría. Además, Jorge López Anaya luego de su participación en algunas muestras (aunque pocas, muy importantes dentro del contexto del movimiento estudiado) se muda rápidamente a la enseñanza y la crítica de arte, dejando atrás la producción.

En lo que se refiere a la actividad de Towas en el campo de las artes plásticas, su acción no se prolonga más allá de 1960. Es en aquel año que recibe una beca del gobierno francés gracias a la cual viaja a París y comienza sus estudios de cine. Allí sigue intrínsecamente ligado a la producción creativa no figurativa al realizar numerosos filmes abstractos pero ya dejando atrás la brocha y el pincel, orientándose así a la cinematografía.

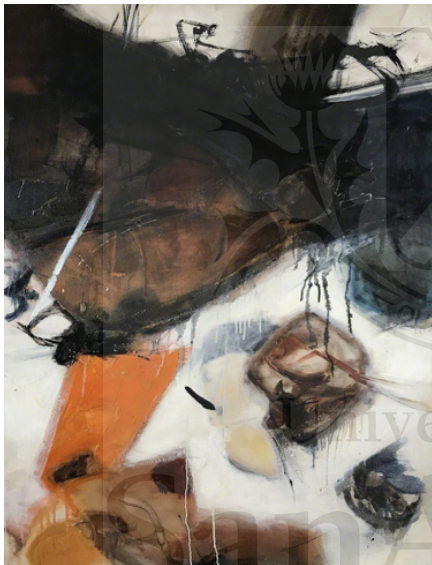
Luis Alberto Wells también abandona tempranamente las prácticas matéricas para inclinarse hacia “las experiencias objetuales, muy tempranas, con las que reivindicó la práctica del *assemblage*” (López Anaya, 2003). Además, mientras en 1965 Wells ya presenta obra alejada del informalismo la

obra de Clorindo Testa del mismo año ya deja de ser oscura y adquiere un carácter diferente, de la mano de colores brillantes y formas más geométricas o figurativas.

Por otro lado entre los artistas del informalismo que dejaron el país encontramos a Estela Newbery, que se traslada a Japón en 1960. Además, Mario Pucciarelli se radica en Roma en el año 1961. Y aunque ambos participan en exposiciones colectivas y en bienales internacionales, sus apariciones no parecen haber tenido cobertura periodística relevante ni haber ayudado ganar tracción en sus carreras. Silvia Torras, por su lado, se muda a México en 1963 y deja de pintar.

Kazuya Sakai, por su lado, llegados los años setenta realiza un cambio de ciento ochenta grados, volcándose hacia la geometría y los colores brillantes dejando atrás los colores oscuros, las chorreaduras y las pinceladas libres, inspiradas en la estética japonesa. En las imágenes a continuación se puede ver claramente el cambio rotundo de estilo que atraviesa el artista de una década a la próxima.

“Gateless gate”  
Kazuya Sakai  
1964



“Communication  
breakdown”  
Kazuya Sakai  
1970

Además, si bien participaron en alguna que otra instancia del movimiento, el paso de Nicolás García Urriburu, Marta Minujín, Rubén Santantonín y Antonio Berni por el informalismo fue breve. Berni pasa a la figuración, Santantonín se adhiere al pop y lo mismo ocurre con Minujín. En el caso de García Urriburu su paso por el informalismo fue breve, muy pronto se alineó a la incipiente vertiente del pop, para inclinarse, en 1968, hacia el *Land art* (López Anaya, 2003).

Con el paso del tiempo, muchos de los informalistas se volcaron a la figuración, dejando atrás la pintura abstracta y por ende haciendo poco por el movimiento tratado en cuestión. El hecho es que “el tiempo amansó los ánimos y la década del sesenta saldó aquella moderna y ríspida pelea entre los figurativos y los abstractos” (Lebenglik, 2002) permitiendo que los estilos de muchos artistas se vuelvan más flexibles, ya no totalmente abstractos (ni figurativos). El informalismo estaba construido sobre la base de la abstracción. Por lo tanto, la desaparición de la necesidad de pertenecer a uno o al

otro le juega en contra al hacer que pierda uno de los bastiones sobre los que se había solidificado como movimiento.

Según Luis Felipe Noé, el “esencial anticonformismo estético fue un motor fundamental” en el nacimiento y la vida del informalismo. La desviación de Greco hacia otras vertientes del arte como el *happening* marcaron una pérdida irrefutable para el informalismo. Pero aquello no justifica el borramiento histórico del movimiento sino todo lo contrario. El éxito que tuvo la acción del *Vivo Dito* y las obras de Alberto Greco que le siguieron -incluyendo su obra final: su suicidio (intento que aunque no inmediatamente finalmente sí terminó con su vida)- podrían haber visibilizado lo que vino antes en su trayectoria. Pero tal no fue el caso exactamente y la obra informalista de Greco permanece al menos parcialmente en las sombras, acompañada de muchos más. El “espíritu de aventura que caracterizó las obras de Kemble, Wells, Santantonín, Heredia, Renart” (La Nación Revista, 1999) no alcanzó y sus obras se acompañan en la fracción oscurecida de la historia del arte.

Sin embargo, es necesario agregar que desaparecer no significa ser olvidada. Y a pesar de que muchos de los artistas mencionados pasaron del informalismo a otros movimientos, aquella es una transición normal para cualquier artista en desarrollo. Como el informalismo, el expresionismo abstracto también duró poco. Muchos de sus artistas se volcaron al pop y tantos otros murieron antes de llegar los años sesenta. Pero el movimiento y sus obras no fueron olvidadas. Pollock (1912-1956) falleció mientras que el expresionismo abstracto estaba en el centro de la tormenta artística, Rothko (1903-1970) vivió un poco más, así como Kline (1910-1962) y de Kooning (1904-1989) aún más todavía. Todos, habiendo vivido o fallecido prematuramente, habiendo participado de otros movimientos o no, habiéndose mantenido activos en la escena del arte luego de los años cincuenta o haciendo lo contrario, siguen siendo hoy en día referentes internacionales del arte moderno.

En otras palabras, lo que se busca retratar son los casos de los informalistas que dejaron de serlo y así accedieron a la fama. Para adentrarnos en lo que devino de la historia, resultaría útil analizar estos casos en particular. Esto se debe a que los testimonios y las mismas trayectorias de los artistas hacen eco de aquello que muestra el historial de muestras y premios: que con el pasar del tiempo ellos mismos dejaron de ser informalistas o se alejaron del arte en general.

En primer lugar, un buen ejemplo es el de Rómulo Macció quien en diálogo con La Nación, recordaba: "Al principio tuvimos un poco de rechazo, pero al poco tiempo la gente empezó a ver que había algo, ¿no? Y quedamos en la historia de la pintura argentina. De puta casualidad". ¿Alguien cree en las casualidades?" (García, 2016). Macció, si bien artista mejor conocido por ser parte del grupo fundador de la neofiguración, a fines de los años cincuenta, era parte de la juventud de artistas que empezaba a experimentar con técnicas e ideales informalistas. Y si bien la de 1960 fue una década clave en la “que ratificó su éxito (...) viajó y se instaló en Europa, pudo vivir de su pintura y alternó entre la neofiguración, el surrealismo y el informalismo” (Gaffoglio, 2016) hoy no se lo reconoce ni se lo llama informalista. Parece ser que, “de casualidad” lo que perduró en su historia fue su faceta neofigurativa. La casualidad no estuvo, en este caso tampoco, del lado del informalismo.

El caso Berni es otra de las ventanas que permite observar el panorama que rodeó al informalismo a través de su historia. Antonio Berni, aunque pocas veces fue denominado como tal, “pertenece a una generación mayor a la de los filo informalistas, dio a conocer su serie Juanito Laguna, donde absorbía las audacias informales de los últimos tres años y las presentaba filtradas por su estética próxima al comentario social y su ideología de izquierda” (García, 2016). Si bien en aquel artículo de *La Nación* se reconoce su filo informalismo, se diferencia del “comentario social y su ideología de izquierda”<sup>50</sup> cuando en realidad el mismo informalismo está ligado intrínsecamente con los ideales nombrados. Berni no fue el primero en utilizar materiales de deshecho, el informalismo lo hizo antes. Pero, tal como el mismo artículo señala, a diferencia “de otros como Kemble, Berni se corría del gesto abstracto para representar la figuración desde el *collage* y la narrativa”<sup>51</sup>. ¿Tal vez fue aquello lo que hizo fallar al informalismo, la falta de figuración? Pero el ejemplo del grupo de la neofiguración tiende a demostrar lo contrario. Las figuras en las obras neofigurativas se acercan más a la abstracción que a la figuración y, sin embargo, aquellas obras tuvieron y siguen teniendo un éxito indiscutible. La neofiguración no atravesó el declive que sí sufrió el informalismo, clara prueba de que la figuración no es ingrediente necesario para el éxito.

Entonces, una de las hipótesis que se puede considerar al analizar el borramiento del informalismo es la posibilidad de que los artistas rápidamente hayan pasado a otros lenguajes. precisamente por la misma dinámica de los sesenta: los nuevos movimientos fueron más seductores, más contemporáneos y hacia allí fueron. Y ¿cuáles fueron esos movimientos?

Conformada por Jorge De la Vega, Ernesto Deira, Rómulo Macció y Luis Felipe Noé la neofiguración es uno de los movimientos de la década del sesenta más reconocidos hoy en día. De la mano de Minujín y otros artistas surge la versión argentina del pop. Y, en conjunto constituyeron la novedad en el arte argentino de los años sesenta. Ambos mediante la utilización de colores fuertes, llamativos, diferentes temáticas, materiales, la introducción de happenings y más resultaron más agradables a la vista, más excitante y finalmente acapararon la escena.

Por otro lado, podemos analizar como la acción del presidente Frondizi se corresponde con el caso de un actor del mundo del arte como Romero Brest, sus formas de accionar van de la mano. Ambos buscaban impulsar nuevos movimientos, llevar el arte hacia nuevos destinos y horizontes y, más allá de cómo lo hubieran hecho, aquello es exactamente lo que logran. El problema es que al echar un vistazo a la historia, la forma gana relevancia porque se le otorga a actores como los nombrados la capacidad de sacar, poner y disponer a su gusto y conveniencia. Y cuando el informalismo dejó de entrar en aquella categoría, un movimiento como tal que necesita del apoyo de los individuos con el manejo del poder (la obra informalista no se mueve sola, tan solo va a transitar de la mano de aquel lo ayude), un movimiento como tal desaparece del mapa. Pero aquello es normal, natural, parte de la dinámica artística.

---

<sup>50</sup> *Ídem*, García.

<sup>51</sup> *Ídem*, García.



Lo que se busca resaltar aquí es la importancia que pueden tener unos pocos actores sobre el rumbo del arte. Derbecq, si bien en un principio apoya al informalismo y le cede espacio en la galería que dirige, luego de unos pocos años, deja de otorgar su apoyo. Hugo Parpagnoli, tampoco fue un defensor activo del movimiento haciendo que, en consecuencia, el museo que presidía dejara de prestarle atención al movimiento. Por último el ejemplo de Aldo Pellegrini también resulta útil para apoyar el argumento desarrollado, Pellegrini entra en la escena del arte y funda “el primer grupo surrealista de habla española” (López Anaya, 2003, p.12) al cual claramente le dará su apoyo, desplazando al informalismo de sus intereses. El resultado del conjunto de cambios listados previamente es el borramiento de un movimiento que podría ser uno de los más representativos del arte argentino.



Universidad de  
**San Andrés**

## **La invisibilización de las mujeres informalistas**

A medida que pasan los años, los intereses y el estilo de un artista pueden cambiar radicalmente en consecuencia a las transformaciones en su vida. Pero eso no significa que su obra anterior vaya a ser mala ni que deba ser olvidada. Pero entonces ¿por qué se redujo tanto la organización de muestras informalistas y la presencia de obras de aquel movimiento en museos pasados los años sesenta? Y, en especial, ¿por qué el informalismo argentino no aborda a estas mujeres?

Dado el espacio que el arte informalista había conseguido, logrando ser incluido hasta en el plan gubernamental, resulta extraño la poca información que hay hoy en día sobre las mujeres que también formaron parte del movimiento. Si estaban recibiendo tanta atención y exposición, ¿por qué no las registramos? A continuación analizaremos a fondo esta cuestión.

Andrea Giunta es muy clara al explicar que la clasificación que distingue a la artista mujer del artista varón no habla tanto del artista sino de “la discriminación sistemática del mundo del arte hacia quienes las instituciones del Estado identifican como mujeres” (2018, p.14). Se trata, nada más y nada menos que del establecimiento de categorías administrativas que atentan contra el desarrollo profesional de la mujer en cualquiera de las áreas en las que ejerza su labor. A través de la historia los artistas consagrados y más conocidos han sido, con pocas excepciones, siempre hombres. Aunque, tal como fue demostrado a través de esta investigación, alcanzar la posición de artista consagrado conforma un logro difícil de realizar para cualquier creador, históricamente, los hombres han poseído una ventaja intrínseca dada por su sexo, ya que este factor les permite ser aceptados más abiertamente en calidad de creadores.

El período estudiado no es una excepción a la regla y la regla en este caso es el hecho de que se trataba de una era de persistente denigración de la mujer artista. Tal como establece claramente Christa Blatchford, CEO de la fundación Joan Mitchell<sup>52</sup>, la gran parte de la historia del arte, particularmente del período del expresionismo abstracto, está dominado por la narrativa del hombre blanco. Y, tal como la plástica estadounidense inspiró el desarrollo de obra de similar calibre e intención al sur del globo terráqueo, la posición ideológica y acción sobre el cuerpo de la mujer artista también afectó al extremo inferior del planeta, convirtiendo al arte argentino en un medio dominado por los hombres (Cohen, 2018). Un recorrido a través de la historia del arte evidencia que las obras producidas por mujeres fueron –en términos generales– ignoradas por la prensa y los críticos; por sus propios colegas pintores; y, de forma más relevante, por los profesores, las instituciones y las estructuras sociales. El escenario al que se enfrentaban las mujeres era, definitivamente, poco favorable.

El problema principal proviene de las instituciones que funcionan como principal actor determinante del fracaso de la mujer artista. Linda Nochlin plantea que la desigualdad de la mujer

---

<sup>52</sup> Joan Mitchell fue una de las pocas mujeres que logró posicionarse efectivamente como artista dentro del mundo y, por sobre todo, el mercado del arte.

“recae (...) en la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que forman parte de ellas” (2007, p.23). No se trata de la ausencia de la “pepita de oro del genio”<sup>53</sup>, de falta de la razón o imaginación en las mujeres, sino del hecho de que las instituciones no les daban lugar para crecer.

En primer lugar, desde el renacimiento hasta 1893 las ‘damas’ estudiantes no eran admitidas en clases de dibujo de desnudos lo cual resulta irónico ya que las mujeres podían desnudarse y ocupar el lugar de objetos de estudio pero no podían participar en el proceso de aprendizaje. Además los concursos –vigentes hasta fines del siglo XIX– organizados por las academias eran espacios donde “las mujeres no tuvieron la posibilidad de competir”<sup>54</sup> y, una vez que la ganaron, esas mismas competencias dejaron de ser relevantes. La combinación de estos factores resulta en que “la respuesta del por qué no han existido grandes mujeres artistas reside en las instituciones sociales previstas y en lo que ellas prohíben o fomentan en diversas clases o grupos de individuos”<sup>55</sup>. Inclusive en tiempos donde el clásico modelo académico de enseñanza en las academias había sido reemplazado por clases en estudios particulares y el desarrollo del arte estaba próximo a su etapa denominada ‘moderna’, aún se mantenían preceptos antiguos que disminuían las posibilidades de las mujeres artistas de triunfar.

Tal como establece Nochlin, “el arte no es una actividad autónoma y libre de un individuo superdotado ‘influido’ por artistas que lo anteceden y (...) ‘fuerzas sociales’”<sup>56</sup>; la situación de creación –tanto en términos de desarrollo del creador como en la calidad de su obra– está determinada por “instituciones sociales específicas y definidas, sean éstas academias de arte, sistemas de patrocinio [o el ideal d]el artista como el hombre o proscrito social”<sup>57</sup>. Previo a los movimientos feministas de la década del 70, la discriminación hacia las mujeres a nivel institucional en el ámbito del arte partía de su exclusión en los niveles iniciales de aprendizaje, llegando a su punto máximo en el hecho de que las mujeres no se aceptaban como pintores profesionales. Ellas eran privadas de estímulos, facilidades educativas y recompensas; no se les otorgaban becas ni reconocimientos al mismo nivel con el que se lo daba a los hombres y como el resultado de dichas condiciones no puede ser otro que el oscurecimiento de su participación y creación.

El problema central que ayuda a responder la pregunta de ¿por qué no existieron grandes mujeres artistas? repetida sin cansancio por Nochlin encuentra respuesta en el hecho de que “era institucionalmente imposible para las mujeres alcanzar la excelencia o el éxito artístico en el mismo nivel que los hombres, sin importar el potencial de su llamado talento o genio” (Nochlin, 2007, p.43). Tal como establece Mira Schor, el núcleo del problema es el hecho de que los hombres suelen tener el poder o, al menos, la aparentan tenerlo dentro del microcosmos institucional incluyendo el que refiere al mundo del arte (2007, p.132).

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, Nochlin, p.26.

<sup>54</sup> *Ibid.*, Nochlin, p.32.

<sup>55</sup> *Ibid.*, Nochlin, p.28.

<sup>56</sup> *Ídem*, Nochlin.

<sup>57</sup> *Ídem*, Nochlin.

No es extraño que los agentes de mayor influencia e importancia de la época así como los de la crítica especializada fueran todos hombres (Verlichak, p.39). Jorge Romero Brest, Aldo Pellegrini, Hugo Parpagnoli son tan solo algunos ejemplos de la regla que corría en aquel entonces. Y más allá de lo que se pueda deducir de sus inclinaciones personales sobre las capacidades de las mujeres como profesionales lo cierto es que los movimientos que impulsaron así como las muestras que organizaron estuvieron mayormente compuestas por hombres. El circuito en el que estaban inscriptos estaba regido por un orden según el cual la mujer era inferior al hombre y tan solo observando los datos analizadas anteriormente en esta tesina podemos ver que afectaba la poca visibilización que las mujeres recibieron en el contexto artístico.

Tanto los hombres como las mujeres artistas sufren. Pero la psicosis y los procesos por los que pasan difieren de persona en persona, no de hombre a mujer. Es tan difícil para los hombres como para las mujeres –en términos generales–, desarrollar una técnica, pintar, crear, dominar algo tan difícil de entender y cuya fórmula es indescifrable por ser inexistente, porque cambia de obra en obra. Las capacidades de crear del ser humano vienen de un lugar común a todos ellos, independiente de su género, directamente dependiente de su poder de entendimiento de la técnica, de los materiales, del saber leer un cuadro. Pero, de manera más relevante, del entrenamiento de aquellas cualidades. Es así que se crea y fortalece el círculo vicioso: la mujer no era admitida en los círculos de enseñanza con la misma facilidad que los hombres. Y, de lograr sobrepasar el primer obstáculo (que cuanto más moderna la época, más laxo parece haberse vuelto), los pasos que le siguen son aún más complicados ya que implican su inclusión en círculos sociales que solían estar conformados puramente por hombres.

En consecuencia, tal como la historia lo demuestra, han habido más hombres que mujeres artistas y, a lo largo de la historia del arte occidental, todos los grandes movimientos artísticos han sido dominados por hombres (Wolff, 2007, p.108). Para profundizar sobre el caso del informalismo analizaremos a continuación algunos ejemplos de las mujeres informalistas. Podemos afirmar que ellas fueron menospreciadas como artistas en su calidad de mujeres.

Los años sesenta para el arte fueron tiempos de gran ductilidad en la incorporación de técnicas inmersas en la velocidad y el cambio. El panorama artístico cambió por completo y los avances en el área le permitieron al artista perfeccionar su técnica así como descubrir nuevos modos de comunicarse. La posibilidad para entablar un diálogo directo con el espectador se volvió, en esos tiempos una realidad tangible para el arte, pero lo fue mucho más para el hombre que para la mujer artista (Agid, p.4). Porque a menos que se trate de un verdadero conocedor de la historia del arte, el nombre Noemí Di Benedetto resulta desconocido para la mayoría, incluyendo al buscador más utilizado ya que poca información sobre la obra de esta artista puede proveer google. El problema aquí reside en que una artista como Di Benedetto ya no puede ni debe quedar excluida de la Historia (Brossa, 1996, p.3).

Podríamos considerar a Alberto Greco como uno de los artistas argentinos mejor reconocidos a nivel mundial. Antes de darle origen al arte de acción, Greco, intervino en la fundación del informalismo argentino en 1959, junto a los artistas Barilari, Pucciarelli, Wells y Luis Felipe Noé. ¿Y Noemí Di Benedetto, fue también parte del grupo fundacional? Esto no lo podríamos descifrar con tanta facilidad porque mientras Greco tiene un perfil propio en Wikipedia, Noemí Di Benedetto, por lo contrario, no posee página propia en el buscador. Partiendo de un hecho tan simple como este podemos ilustrar la realidad: la invisibilización de la participación de las mujeres en el movimiento informalista cuya consecuencia es un vacío de información que agrava aún más la situación. El resultado es un círculo vicioso por el cual tampoco se puede encontrar online información sobre la obra de Di Benedetto, quien ni siquiera figura en los buscadores más completos de artistas y sus obras (y que ayudan a descifrar el valor de la misma, factor muy importante a considerar antes de ser adquirida en el mercado). Páginas como *Artsy*<sup>58</sup>, cuya misión es “expandir el mercado del arte para apoyar más artistas y el arte en el mundo”<sup>59</sup> (Artsy, 2018) son cruciales en el momento de informar a la población general interesada en el arte. Al intentar encontrar información sobre las obras de Di Benedetto en aquel buscador, el resultado es negativo, mientras que las obras de Greco y Kemble sí figuran. Otros ejemplos como los de Martha Peluffo y Silvia Torras fortalecen la imagen del patrón sobre la invisibilización de las mujeres que se busca construir a través de esta investigación. Ninguna de ellas tiene una entrada individual en la enciclopedia electrónica Wikipedia. Por ende, cualquier interés en su obra se enfrentaría rápidamente a un freno impuesto por el vacío de información con respecto a ellas y su trayectoria. Ya de por sí, la representación de artistas mujeres en el ambiente artístico era restringida, sumado al vacío de información, se vuelve una situación de aún más invisibilización para el género femenino, más allá de la calidad de su obra.

Volviendo a Di Benedetto, nacida en San Andrés de Giles en 1930, estudió en las escuelas nacionales de Bellas Artes Manuel Belgrano y Pirilidiano Pueyrredón y ya alrededor de 1959 comenzó a exponer su obra. Como toda artista con trayectoria, Di Benedetto atravesó varios períodos de creación. Estos pueden ser divididos en cuatro principales: un primer período informalista, un segundo período de cajas visuales (estructuras dinamizadas a través de un juego de luces) seguido por la creación de obras surrealistas y finalmente un último período de pintura basado en las letras y las formas. Con respecto al impacto de su obra, se puede afirmar que fue la de su período informalista la más fuerte, la que hoy en día es “más” reconocida y comparte espacio en salas tanto del Museo Nacional de Bellas Artes como en pabellones de ArteBA con obras de Del Prete, Macció, Noé, Kemble, Burri y Greco. Como bien puede ser observado en las obras de Di Benedetto, su calidad estaba al nivel de cualquier otra obra de Kemble o Greco. Y de hecho en la mezcla, la presencia de la obra de aquella mujer puede sumar mucho al conjunto, como bien puede ser observado en la sala del

---

<sup>58</sup> Disponible en: <https://www.artsy.net>.

<sup>59</sup> La traducción es nuestra; la cita original es: “expand the art market to support more artists and art in the world”.

MNBA (mostrada anteriormente): la obra de Di Benedetto difiere de las otras, agregándole valor al conjunto.

Pero, el problema con Di Benedetto yace en la dificultad de encontrar información acerca de su obra. Lo escrito acerca de su trayectoria es poco y, en muchos casos, pobre. Si bien hay una cantidad -reducida- de libros editados acerca de su vida y obra, el corpus está compuesto más por imágenes de obra que por análisis exhaustivos. Y el poco texto que se puede encontrar, nada dice sobre la artista. Tildada como una de las iniciadoras del informalismo en la Argentina, Di Benedetto falleció en 2010. Pero, a pesar de que muchas de sus obras fueron adquiridas por museos, pinacotecas y colecciones privadas argentinas y del exterior, Di Benedetto murió virtualmente desconocida y su trayectoria invisibilizada en la historia del arte argentino (Agid, 1996, p.4).

En el caso de Dalila Puzzovio, artista argentina que figura en algunas de las muestras citadas anteriormente a partir de 1962, su caso es uno particular y muy cercano al de Marta Minujín. Puzzovio realizó obra informalista tempranamente en su carrera, antes de sumergirse por completo en el pop. Y es justamente tan sólo su obra pop es la que figura en el buscador de Artsy: “Dalila doble plataforma”, trabajo de 1967 por el que es más reconocida. A simple vista se pueden notar las diferencias con su obra que data de 1962, “Sin título”. La paleta de la obra Pop incluye decenas de colores distintos mientras que la informalista se reduce al negro y sus variantes más cercanas. Mientras “Dalila doble plataforma” es fácil de observar, amigable a la vista del espectador, la otra representa un problema real: desafía al espectador a prestarle atención a su oscura presencia que funciona como representación del mundo real. El último muy diferente al imaginario que compartían Warhol y Minujín del cual Puzzovio también fue parte a fines de los sesenta.

Tal como se compararon el Expresionismo Abstracto con el Informalismo, es posible trazar el mismo paralelismo con el caso de las mujeres de cada uno de los dos movimientos. En el caso del primero, Joan Mitchell fue una de las mujeres que formó parte del movimiento. Hoy en día la obra de Mitchell figura en todas las grandes muestras y su valuación monetaria es altísima. ¿Qué pasó con el caso argentino? Tomando como ejemplo la obra de Dalila Puzzovio analizada anteriormente (la obra informalista “Sin título”), la misma no pudo ser vendida hasta el día de la fecha en el mercado. A pesar de que tampoco resulta fácil vender la obra por ejemplo de Kenneth Kemble, como bien lo explica Julieta Kemble –hija del artista y encargada de custodiar y difundir el legado artístico de su padre–, si es mucho más accesible que conseguir un buen precio por la obra de la mujer (Guazzone di Passalacqua, 2016).

“Sin título”  
Dalila Puzzovio  
1962



“Dalila doble  
plataforma”  
Dalila Puzzovio  
1967

En lo que se refiere a Martha Peluffo (1931-1979), debemos comenzar mencionando un factor muy importante que ayuda a explicar su particularidad. Una de las razones más significativas por las cuales pudo incursionar en el arte y dedicarse a aquella profesión fue gracias al apoyo que significó el bienestar económico familiar. En relación a lo establecido anteriormente en el detalle acerca de los frenos que se presentan para una mujer en el momento de decidir acerca de su vida profesional (o la imposibilidad de incursionar en una), hubo uno que no se presentó en este caso en cuestión. La ausencia de la urgencia de ganar dinero para poder mantenerse económicamente le permitió pintar con libertad, con menos presiones. Peluffo, “hija de un general de la nación y de una dama bonaerense de origen anglosajón, (...) tuvo, aunque parezca extraño, todo el apoyo para ser artista” (Moreno, 2007). Pero en lo que a *todo* se refiere, eso fue tan solo puertas adentro, en el ámbito privado familiar, no en términos generales.

Esto explica por qué él de Martha Peluffo pudo ser una caso de excepción. Porque su trasfondo familiar, sumado al carácter fuerte que le permitió subsistir en un mundo mayormente conservador, y trascender justamente aquella esfera establecida por su entorno familiar que de todas maneras la siguió apoyando (siendo este un punto muy importante) le permitieron ganarse un espacio en el machista ambiente del arte argentino.

Profundizando acerca del tema de su personalidad, Martha Peluffo fue una artista que “estaba en contra del status quo” tal como lo explica Victoria Verlichak periodista y autora de la única biografía existente de la artista informalista argentina (2007, p.38). Muy temprano en su carrera expresó “sus costados contestatarios al participar de dos muestras colectivas, una de homenaje al Che Guevara y otra titulada *Malvenido Mister Rockefeller*” (Moreno, 2007). Martha era vista como “la mujer niña, siempre en la luna o en el otro mundo”<sup>60</sup>, o como la describe su hija, un personaje de

---

<sup>60</sup> *Ídem*, Moreno.

comedia. El excentricismo no es un rasgo difícil de encontrar en un artista y es algo que en muchos casos le permite crear un personaje por el cual luego ser reconocido. Más allá de si se trata de una construcción o el puro reflejo de la realidad es un factor que suma mucho en el momento de construir la imagen de artista sobre el cual basar su futuro reconocimiento. Tal es el caso de actores del mismo campo como Warhol, conocido por su ego o Marta Minujín, tan reconocida por su excentricismo: la fama de ambos se construyó no sólo sobre su producción artística en sí sino también por representar un estilo de personaje muy diferente a la media que sobresale en medio de las masas.

El del arte era “un medio hostil con las mujeres, por más que algunas habían logrado instalarse. En el mundo de las galerías eran mayormente hombres pero Martha Peluffo era una “artista y estudiosa de gran rigor, era una mujer sin tiempo” (Verlichak, 2007, p.38) y tal vez gracias a esto fue que logró hacerse un lugar en el ambiente. Pero no se puede dejar de mencionar algo importante que también pudo haber contribuido a su efímero pero al menos presente, éxito.

Peluffo, en 1959, se casa con Julio Llinás. Curador, poeta y conectado a los grandes personajes de la época (como Aldo Pellegrini) Llinás fue un intelectual que mucho tenía que ver con la escena del arte de los sesenta. Si bien Peluffo ya era artista antes de conocerlo a Llinás, Luis Wells asegura que la realidad es que a fines de los cincuenta y por mucho tiempo más resulta imposible elogiar a una mujer sin ubicarla en relación con un hombre destacado. Lo que ocurría era que ninguna mujer era tomada en serio y así lo recuerda la misma Josefina Robirosa cuya carrera estuvo atravesada por los mismos problemas que Peluffo. Robirosa reflexiona, profundizando sobre la cuestión y agregando que “nos pasó a todas (...). Siento que ella estaba solísima... como yo. Éramos pocas mujeres artistas...” (Verlichak, 2007, pp.37-8).

Oscar Smoje también hace su aporte a la discusión al admitir en conversación con Verlichak (2007, p.37) que Martha tenía que ser “fuerte como un roble” porque para que le den su espacio tenía que plantarse frente a los hombres. El hecho es que en aquel entonces, la única valoración posible era a través de un hombre y más allá de que logró el estima de sus compañeros y contemporáneos también por la calidad de sus habilidades propias, Peluffo se había ganado el un lugar, en gran parte, gracias a su relación con Llinás. No llegó por ser la “mujer de” pero esto definitivamente la ayudó.

Peluffo fue sin dudas un personaje particular en el ámbito artístico, fue un caso de “excepción en grupos casi exclusivos de hombres” (Moreno 2017) que incluso reconocieron en ella un talento particular. Luis Felipe Noé reconoce en Martha Peluffo una sensibilidad y capacidad de innovar únicas, remarcando que ella precedió al informalismo mediante la introducción de la mancha en sus pinturas, algo que hizo antes que cualquier otro artista de Buenos Aires. Sus colegas la respetaban, la estimaban, ella no era una seguidora pero hasta ésta excepción llega a un límite. Al igual que se mencionó en el caso de Di Benedetto, la única biografía de Martha Peluffo que puede encontrarse online<sup>61</sup> poco dice sobre su persona o trayectoria. A pesar de ser señalada por muchos como “la

---

<sup>61</sup> Página biográfica de Martha Peluffo: <http://cvaa.com.ar/03biografias/peluffo.php>



precursora del informalismo o la "primera tachista de Latinoamérica" (Verlichak, 2007, p.26), la triste verdad es que a Martha, "luego de su muerte de un cáncer de ovarios en 1979, tras una muestra aniversario realizada al año, se la olvidó, al menos en las salas de exposición" (Moreno, 2007).

Si bien en 2007 se realizó una retrospectiva suya en el Centro Cultural Recoleta la cual su curadora Victoria Verlichak la hizo coincidir con la biografía Martha Peluffo, la artista fue puesta en la misma caja del pasado junto a las otras mujeres y al informalismo en sí mismo. Cabe destacar que Martha Peluffo no solo formó parte del informalismo sino que integró diversas agrupaciones de artistas –el de los *7 pintores abstractos* en una de sus muestras colectivas, el del grupo Boa que unía el surrealismo y la abstracción lírica o el del envío argentino a la séptima Bienal Internacional de San Pablo, por poner algunos ejemplos–, pero, sin embargo, de los diferentes conjuntos de los que formó parte, ella es quien menos atención recibió en la posteridad. ¿Por qué? Por su calidad de mujer. Personajes como los de Martha Peluffo o Noemí Di Benedetto son difíciles de encontrar, y aún más complicadas de descifrar. Fundado en el machismo de la sociedad y la construcción del patriarcado no es novedad que a las mujeres les es más difícil introducirse en cualquier tipo de mercado, incluyendo al mercado del arte.

Un tercer ejemplo del informalismo es el de Silvia Torras nacida en España en 1936, es llevada ese mismo año por sus padres, a la Argentina. Realiza sus estudios en Buenos Aires y en 1956 culmina su camino académico al ingresar al taller de Kenneth Kemble, con quien más tarde contraería matrimonio. De todas maneras, su carrera artística es bastante corta ya que en 1963 abandona la pintura y se instala en México. Esta es la poca información que hay disponible sobre la artista quien, como fue analizado anteriormente, participó de algunas de las muestras más importantes de arte de la década del sesenta. Torras fue la primera alumna de Kemble, con quien la futura artista aprende a pintar y luego convive durante seis años.

¿Artistas o artistas mujeres? El problema de citarlas como las mujeres del informalismo también se manifiesta en este trabajo. Son mujeres. Son artistas. Y se debe resaltar que sean tanto lo primero como lo segundo porque es en calidad de mujeres que el fruto de su producción como profesionales, como artistas, fue ignorado a través de las décadas, incluyendo las del cincuenta y sesenta. Virginia Woolf establece un punto muy sólido al construir su caso en *A room of one's own*. Woolf sostiene que no se debe tratar de mujeres escritoras sino, simplemente, de escritoras. Y si bien esto puede servir para el futuro, no aplica al pasado. Esto se debe a que la única forma de visibilizar la acción de las artistas como Martha Peluffo o Di Benedetto es el de recuperarlas como parte de las mujeres olvidadas por la historia del arte. El hecho de que "Peluffo nunca habla de feminismo, no desea ser definida solamente por su género" coincide con el argumento de Woolf acerca de la necesidad de juzgar a un escritor por su calidad de escribir, dejando de lado el sexo de la persona en cuestión. Podemos tomar este punto de vista como un objetivo al que se puede apuntar a largo plazo

porque más allá de los deseos de Martha que “tampoco quiere que la sub valoren por ser mujer” (Verlichak, 2007, p.24), querer no significa tener y a Peluffo se la privó de aquella posibilidad.

Otro de los factores que resulta muy importante a considerar es el problema de pertenecer a un círculo social artístico a través de la relación con un hombre que ya es parte del mismo. La realidad de los años cincuenta era una: resultaba muy difícil para una mujer establecerse contra una sociedad machista sin vincularse a un hombre. Entonces, ¿cómo hizo Peluffo para instalarse como artista siendo mujer en el mundo? Haya sido a propósito o en consecuencia de las circunstancias dadas, el hecho es que Peluffo estaba en pareja con Llinás. Y no solo estaban casados sino que llegaron a acompañarse en su espacio de trabajo ya que el refugio de la pareja era un taller compartido en el mítico edificio Lacroze. Según lo relatado por Verlichak: el ordenado, ella desordenada, Virginia Woolf se vería decepcionada por este hecho. Esto se debe a que la autora inglesa estableció (también en el corpus de la obra previamente nombrada) la importancia de que una mujer tenga un espacio para ella sola en el cual poder descargar y dar rienda suelta a su imaginación.

En la lucha entre no ser definida por su género y no ser subvalorada por ser mujer no se pueden elegir las dos cosas y así el problema de pertenecer a través de su situación conyugal se convierte en una necesidad. Por ende, no resulta extraño que, acorde al caso de Peluffo, Silvia Torras fuera la pareja de Kenneth Kemble. Resulta aparente que ambas se vieron beneficiadas por el estatus de sus compañeros amorosos. No por casualidad, son de las pocas que llegaron a establecerse, su aceptación podría haber estado ligada a su situación sentimental. En términos generales acerca de la época, Verlichak resalta que había un machismo enorme y mientras todos habían estado enamorados de Martha Peluffo, Llinás consigue enamorarla sin dejar de realizar, en el camino “una implacable promulgación del grupo Phases”<sup>62</sup> al que su pareja pertenecía.

Los casos estudiados demuestran que en los años sesenta era muy difícil para una mujer establecerse contra una sociedad machista sin vincularse a un hombre. Si incluso Luis Felipe Noé reconoce a Martha Peluffo como una de las “emprendedoras” del informalismo argentino, ¿por qué aparece tan poco? La explicación de Juan Astica sobre el borramiento del rol de las mujeres en el informalismo podría considerarse como una de las más habituales a encontrar, lo cual sin embargo no quita que esté sosteniendo una cuestión muy antigua. Se trata de fundamentos como el de que mujeres que participaron eran muy menores pero tampoco eran tan buenas y que la mayoría se volcaron más hacia la geometría como es el caso de Robirosa quien hizo algo de informalismo, sobre todo en la última época, pero tardía y más complicada. El hecho de que rápidamente entró el pop y entonces muchas se fueron por ese lado también es un punto que aparece usualmente. Astica reconoce que Peluffo era buena pero no tenía prensa lo cual abre el debate a una nueva variable: a artistas como Martha Peluffo, Noemí Di Benedetto y Silvia Torras se les deberían gestionar retrospectivas. ¿El problema?

---

<sup>62</sup> La traducción es nuestra; la cita original es: “Julio Llinás relentless promulgation of the *Phases* group”.

Tal como dice Astica, los revisionismos en Argentina son malísimos, demasiado acotados, no hay plata ni ganas y terminan como mucho armando un muestrario de las obras de cada uno.<sup>63</sup>

*An oft-repeated anecdote recounts how, at a party, a man once approached Elaine de Kooning and Joan Mitchell and asked them what they, as “women artists,” thought about something.*

*“Elaine,” said Mitchell, “let’s get the hell out of here.”*



---

<sup>63</sup> Fuente: entrevista con Juan Astica el 16 de mayo de 2018.

## **Conclusión**

El informalismo tuvo efectivamente un desarrollo particular. Difícil de rastrear debido a la falta de información que hay disponible sobre el Informalismo y sus integrantes, el movimiento fue un componente crucial en la construcción del arte argentino moderno. Fue el primero de “arte nuevo” que surgió luego de la caída del peronismo y en su momento recibió gran atención del público, los críticos y los curadores. El informalismo fue un movimiento clave en la historia del arte argentino, que marcó una de las rupturas más fuertes que sufrió el medio en la historia del arte moderno.

Se realizaron muestras en todas las grandes galerías y los museos más importantes del país, con algunas llegando a cruzar fronteras hacia la internacionalización. Pero, sorprendentemente, luego de un corto período de auge y expansión, su presencia se esfumó con la misma rapidez con la que llegó. El movimiento tuvo un rápido declive durante los años sesenta, cuando desde el 57 hasta el 61 daba señales de ser el movimiento que iba a imponerse. El informalismo tuvo su época de éxito y reconocimiento pero fue discontinuado al tiempo del surgimiento del pop, el arte óptico y múltiples variantes de un arte comprometido con lo político. Si bien hoy en día es un movimiento presente en la historia, es enseñado en las cátedras de arte y es imposible ignorar su presencia al estudiar el arte argentino de los cincuenta y sesenta, no es un movimiento que recibe mucha atención más allá de los salones de clase y los libros de historia del arte. No se han producido muestras como las hay hoy en día sobre aquellos movimientos que vinieron después. De hecho, no hubieron más retrospectivas de Kemble luego de 1963 y aún menos del resto de los artistas informalistas.

Más allá de cómo y por qué se dio el declive del informalismo en su momento, la transición que atravesó entra dentro de los parámetros normales de lo que le puede ocurrir a un movimiento. Los artistas siguieron desarrollando su obra y pasaron a otros lenguajes. Si bien tal vez la transición se dio con más rapidez que en comparación a otros casos la realidad es que el arte pop y los demás movimientos fueron más seductores, más contemporáneos y hacia allí fueron. La misma dinámica de los años sesenta los empujó en esa dirección, la cual, como fue analizado, muchos siguieron.

Alberto Greco presenta una visión particular sobre el caso, explicando como él había llegado de Brasil a la Argentina con el sueño de formar un movimiento informalista terrible, agresivo, contra las buenas costumbres y las formalidades. Pero, según su punto de vista, lo que se impuso a largo plazo fue lo peor del informalismo, lo decorativo, lo fácil aquello aquello que no soporta ser visto dos veces. Se puede coincidir o no con aquella visión del polémico artista pero es una realidad que la obra informalista era más difícil de observar, de tragar, de colgar. No es casualidad que Greco retorne a París en 1962 (López Anaya, 2003, p.43).

Resumiendo la historia del movimiento estudiado, en 1959 comenzaron las primeras muestras colectivas con huellas de lo que se consolidaría luego como el informalismo. Pero todo finalizó muy rápido, en 1962 ya se había comenzado a diluir. Sin embargo hay algo que siempre permanecerá como la mayor lección provista por la efímera experiencia informalista y aquella fue el lograr desapegarse de las reglas y la búsqueda del buen gusto. Más allá de su vida breve, el impacto del

Informalismo fue alto y su lucha contra el “rosa bombón” fue un éxito gracias al esfuerzo colectivo de agentes de diferentes antecedentes y estilo, todos esenciales en la deconstrucción del “arte viejo”.<sup>64</sup>

De todas maneras, si queda algo por decir sobre la problemática de la información disponible sobre la época. El hecho es que, en este caso, el reducido registro que hay disponible sobre el informalismo no ayuda a la causa. Esto se debe a que, para descifrar la obra con la que Pucciarelli o Testa ganaron por ejemplo los premios Di Tella, se debió realizar parte de la investigación en los archivos de dicha institución. Mientras que hay muchos artículos, notas y citas de la época acerca de “La Menesunda”, obra con la que Minujín gana en 1964, casi nada hay escrito sobre las obras de Testa y Pucciarelli. Este es un indicio más sobre el hecho de que los informalistas y su obra no recibieron casi nada de prensa ni presencia en la posterior literatura sobre el arte de su época. Si bien está presente y se lo reconoce como un movimiento rupturante, son pocos los detalles que siguen a encabezados referidos a los sucesos informalistas.

A fin de cuentas y más allá de la falta de conciencia generalizada sobre el movimiento en sí, la acción que generó es algo que no puede ser borrado de la historia. Más allá de si figure como informalismo como tal o entre las líneas de la historia los movimientos que le siguieron su impacto en el arte es innegable porque sin el informalismo no hubieran venido luego ni la neofiguración ni el pop ni Juanito Laguna y tampoco Ramona Montiel. Al menos no como se los conoce hoy en día porque la neofiguración adopta de la experiencia del informalismo la importancia de la materia, los chorreados y las manchas así como la actitud de libertad frente al arte y el oficio de pintar. Hasta el mismo término introducido por Tapié y adoptado por los informalistas, el de *art autre* fue luego retomado por la neofiguración. Es a partir de la traducción de la frase francesa: “otro arte” que surge “Otra Figuración”, nombre de la primera muestra del grupo de Ernesto De la Vega, Ernesto Deira, Rómulo Macció y Luis Felipe Noé.

Sin embargo, mientras el Informalismo es un movimiento recordado, a quienes no registramos, es a las mujeres. Sea por la falta de información acerca de sus trayectorias durante los años cincuenta y sesenta o por el simple hecho de que tuvieron una participación notablemente menor en las salas de exposición, las mujeres del informalismo no recibieron la misma atención en la formación de la historia del arte moderno argentino. Lo sucedido ya no puede revertirse pero, mientras sus compañeros aún están vivos, sí se puede trazar el objetivo de reconstruir la carrera de artistas como Silvia Torras y Olga López, personajes de los cuales poco se puede saber hoy en día.

Si bien los primeros análisis de los movimientos femeninos contemporáneos centraron una nueva atención en la obra de notables mujeres artistas rehabilitando carreras para ‘redescubrir’ a olvidadas pintoras y defenderlas este esfuerzo no hace nada por impugnar aquellas teorías que demuestran por qué no hubieron grandes mujeres artistas. De hecho, logran lo contrario al tácitamente reforzar sus implicaciones negativas. Si bien han habido muchas mujeres artistas buenas e interesantes

---

<sup>64</sup> Información recopilada de La Nación, 1998 y Pérez Bergliaffa, 2015.

que no han sido apreciadas ni investigadas lo suficiente, nuestros esfuerzos deben ser puestos en el futuro, para que no se repita la historia. Tal como lo establece Linda Nochlin, la falta no está en los ciclos menstruales ni tampoco en los cuerpos y mentes femeninas, sino que el núcleo del problema está en las instituciones y la educación. Y, por ende, es allí donde debe darse un cambio estructural, para lograr terminar con aquel estado del arte dominado por hombres.<sup>65</sup>



---

<sup>65</sup> Chadwick, 1992 y Nochlin, 2007

## **Bibliografía**

- Agid, G.** (1996). “Noemí Di Benedetto”. En *La Obra Plástica de Noemí Di Benedetto*. Buenos Aires: Besteiro Talleres.
- Berger, J.** (2010). *Modos de Ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Brossa, J.** (1996). “Noemí Di Benedetto”. En *La Obra Plástica de Noemí Di Benedetto*. Buenos Aires: Besteiro Talleres.
- Buccellato, L.** (2012). *Jóvenes y Modernos de los años 50*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- CAV.** (1963). *Catálogo Premios Di Tella 1963*. Buenos Aires: Anzilotti.<sup>66</sup>
- CAV.** (1964). *Catálogo Premios Di Tella 1964*. Buenos Aires: Anzilotti.<sup>67</sup>
- CAV.** (1965). *Catálogo Premios Di Tella 1965*. Buenos Aires: Anzilotti.<sup>68</sup>
- Cirlot, J.E.** (1959). *Informalismo*. Barcelona: Juvenil.
- Chadwick, W.** (1992). *Mujer, Arte y Sociedad*. Londres: Destino Thames and Hudson.
- Cohen, A.** (2018). “Abstract Expressionist Joan Mitchell Was Complicated, Driven—and a Genius”. En *Artsy*. Disponible en: [https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-abstract-expressionist-joan-mitchell-complicated-driven-genius?utm\\_medium=social&utm\\_source=facebook&utm\\_campaign=editorial](https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-abstract-expressionist-joan-mitchell-complicated-driven-genius?utm_medium=social&utm_source=facebook&utm_campaign=editorial). Consultado el 10 de junio.
- Guazzone di Passalacqua, V.** (2016). Julieta Kemble: “Vivo en conflicto con mi círculo por lo que digo y hago”. En *Revista Noticias*. Disponible en: <http://noticias.perfil.com/2016/07/14/julieta-kemble-vivo-en-conflicto-con-mi-circulo-por-lo-que-digo-y-hago/>. Consultado el 18 de julio de 2018.
- Dourron.** (2013). “Museo Fantasma - MAMBA 1956 - 1960, un museo sin salas”. En *Ramona*. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/46991>. Consultado el 1 de junio de 2018.
- Espigas.** (2002). *Archivo Galería Antígona*. Disponible en: [http://bdd.espigas.org.ar/archivos/galeria\\_antigona/indice\\_general.html](http://bdd.espigas.org.ar/archivos/galeria_antigona/indice_general.html). Consultado el 13 de julio de 2018.
- Gaffoglio, L.** (12 de marzo de 2016). “Rómulo Macció: el gran maestro que vivió la pintura hasta el último día”. En *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/1879115-romulo-maccio-el-gran-maestro-que-vivio-la-pintura-hasta-el-ultimo-dia>. Consultado el 4 de junio de 2018.
- García, F.** (7 de agosto de 2016). “1961: el año que cambió la historia”. En *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/1924826-1961-el-ano-que-cambio-la-historia>. Consultado el 12 de junio de 2018.
- García Martínez, J.A.** (1957). *Impulso, tormental*. Buenos Aires: Histonium.
- García Martínez, J.A.** (1958). *Del color al prestigio del material*. Buenos Aires: Histonium
- Giunta, A.** (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

---

<sup>66</sup> Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

<sup>67</sup> Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

<sup>68</sup> Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

**Giunta, A.** (1995). *Hacia las nuevas fronteras Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York*. Disponible en: <http://www.caia.org.ar/docs/giunta.pdf>. Consultado el 13 de julio de 2018.

**Giunta, A.** (2018). *Feminismo y Arte Latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

**ITDT.** (1963). *Argentina en el mundo. Artes Visuales 1*. Buenos Aires: Anzilotti.<sup>69</sup>

**ITDT.** (1964). *Argentina en el mundo. Artes Visuales 2*. Buenos Aires: Anzilotti.<sup>70</sup>

**ITDT.** (1964). *New Art of Argentina*. Buenos Aires: Anzilotti.<sup>71</sup>

**La Nación.** (1998). “Un movimiento vital y provocador”. En *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/188521-un-movimiento-vital-y-provocador>. Consultado el 17 de julio de 2018.

**La Nación Revista.** (1999). “Flores y balas sobre el Di Tella”. *La Nación Revista*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/211570-flores-y-balas-sobre-el-di-tella>. Consultado el 1 de junio de 2018.

**Lauría, A.** (2000). “Confrontación y tradición pictórica”. En *Kemble*. Buenos Aires: Artes gráficas Ronor. (pps.: 113-148).

**Lebenglik, F.** (2002). “Informalismo de ida y vuelta”. En *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-2770-2002-03-14.html>. Consultado el 27 de junio de 2018.

**Lebenglik, F.** (2004). “Ochenta temporadas en exposición”. En *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-36715-2004-06-20.html>. Consultado el 13 de julio de 2018.

**López Anaya, J.** (2000). “Kenneth Kemble. La Gran Ruptura”. En *Kemble*. Buenos Aires: Artes gráficas Ronor. (pps.: 9-24).

**López Anaya, J.** (2003). *Informalismo en Argentina*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. Disponible en: [http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/3\\_definicion\\_i.php](http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/3_definicion_i.php). Consultado el 14 de mayo de 2018.

**López Anaya, J.** (2005). *Arte Argentino Cuatro Siglos de Historia (1600-2000)*. Buenos Aires: Emecé Editores.

**López Anaya, J.** (2008). “Cincuentenario de 7 pintores abstractos”. En *Arte Online*. Disponible en: <http://www.arte-online.net/Periodico/146-Julio-2007/CINCUNETENARIO-DE-SIETE-PINTORES-ABSTRACTO-S>. Consultado el 26 de junio de 2018.

**MAMBA.** (2016). *El Moderno despide a su fundador y primer director, Rafael Squirru*. Disponible en: <http://www.buenosaires.gob.ar/noticias/el-moderno-despide-su-fundador-y-primer-director-rafael-squirru>. Consultado el 1 de junio de 2018.

**MAMBA.** (2018). *Historia*. Disponible en: <http://museomoderno.org.ci7.toservers.com/es/historia>. Consultado el 13 de julio de 2018.

---

<sup>69</sup> Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

<sup>70</sup> Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

<sup>71</sup> Fuente: Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.



**Moreno, M.** (28 de octubre de 2007). "Despeinada". En *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4199-2007-10-28.html>. Consultado el 10 de junio de 2018.

**Nochlin, L.** (2007). *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* En Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (Comps), *Crítica Feminista en la Teoría E Historia del Arte* (pp.17-43). México: Oak Editorial.

**Oliveras, E.** (2012). "Galería Lirolay 1960 -1981 Nelly Perazzo". En *Art Nexus*. Disponible en: [https://www.artnexus.com/Notice\\_View.aspx?DocumentID=24735&lan=es&x=1](https://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=24735&lan=es&x=1). Consultado el 29 de junio de 2018.

**Pacheco, M.E.** (2000). En *Kemble*. Buenos Aires: Artes gráficas Ronor.

**Pellegrini, A.** (1960). "Esta nueva exposición del grupo de artistas no figurativos...". En *III Salón Anual de la Agrupación "Arte no Figurativo"*. Buenos Aires: Galería Peuser.

**Pérez Bergliaffa, M.** (29 de Enero de 2015). "Informalismo, una explosión que duró cinco años". En *Clarín*. Disponible en: [https://www.clarin.com/arte/explosion-duro-anos\\_0\\_Hk9i2r9PQg.html](https://www.clarin.com/arte/explosion-duro-anos_0_Hk9i2r9PQg.html). Consultado el 15 de junio de 2018.

**Revista Ñ.** (2013). "El artista de los materiales malditos". En *Revista Ñ*. Disponible en: [https://www.clarin.com/arte/kenneth-kembleartista-materiales-malditos\\_0\\_HJiQXHwXe.html](https://www.clarin.com/arte/kenneth-kembleartista-materiales-malditos_0_HJiQXHwXe.html). Consultado el 18 de julio de 2018.

**Schor, M.** (2007). *Autoridad y Aprendizaje*. En Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (Comps), *Crítica Feminista en la Teoría E Historia del Arte* (pp.130-140). México: Oak Editorial.

**Serviddio, F.** (2009). "La exposición 150 años de arte argentino, MNBA: 1960-1961. Academia y cosmopolitismo en la contienda por el relato del arte argentino". En *Herrera, M.J. Exposiciones de arte argentino 1956-2006*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. (pp.: 29-43).

**Solana, G.** (2004). "La metamorfosis de André Masson". En *El cultural*. Disponible en: <https://www.elcultural.com/revista/arte/La-metamorfosis-de-Andre-Masson/8740>. Consultado el 16 de julio de 2018.

**Squirru, R.** (16 de agosto de 1959). "Sobre el informalismo". En *Clarín*. Disponible en: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/741850/language/es-MX/Default.aspx>. Consultado el 18 de julio de 2018.

**Tripodi, G.** (2018). "Kenneth Kemble: la lucha por recuperar la obra del gran pintor argentino que cayó en el olvido". En *Infobae*. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2018/05/01/kenneth-kemble-el-gran-pintor-argentino-que-cayo-en-el-olvido/>. Consultado el 19 de Julio de 2018.

**Verlichak, V.** (2007). *Martha Peluffo Esta Soy Yo*.

**Wagner, R.** (1880). "Apéndice". En *Religión y arte: ¿A qué contribuye este conocimiento?* Disponible en: <http://www.archivowagner.com/escritos-de-richard-wagner/177-w/wagner-richard-1813-1883/495-religion-y-arte>. Consultado el 14 de julio de 2018.

**Wolff, J.** (2007). *Teoría Posmoderna y Práctica Artística Feminista*. En Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (Comps), *Crítica Feminista en la Teoría E Historia del Arte* (pp.95-109). México: Oak Editorial.

### **Extras/Otra bibliografía consultada:**

**Herrera, M.J.** (2009). *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

**Lauria, A.** (2003). *Arte concreto en Argentina*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. Disponible en: <http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03definicion.php>. Consultado el 26 de junio de 2018.

**Perazzo, N.** (). “Aportes para el estudio del informalismo en la Argentina”. En *El grupo informalista Argentino*.

---

<sup>i</sup> Artistas no informalistas incluidos: Eugenio Abal, Hans Aebi, Julián Althabe, Manuel Álvarez, Carmelo Arden Quin, Rudy Ayoroa, Juan E. Bechis, Martín Blaszkó, Marcelo Bonevardi, Néstor Corral, Víctor Chab, Horacio Félix Denot, Franco Di Segni, Domingo Di Stéfano, Simona Ertan, Fischer, Magda Frank, Julio Gero, Noemí Gerstein, Nahum Goijman, Grondona, Gina Ionesco, Eduardo Jonquières, Alex Klein, Jorge Lezama, Sameer Makarius, Francisco Maranca, Martínez Carrera, Juan Mele, Ocampo Landa, Blanca Pastor, Ana Sacerdote, Fred Schiffer, Serón, Sinclair, Jorge Souza, Osvaldo Stimm, Osvaldo Svanascini, Abraham Taradach, Luis Tomasello, Gregorio Vardanega, Vera, Virgilio Villalba, Viola y Zygro

<sup>ii</sup> Artistas no informalistas incluidos: Hans Aebi, Manuel Avedikian, Fernando Baraglia, Elío Barberi, Rodolfo Bardi, Ramón Baudes Gorlero, Paulina Berlatzky, Jaime Davidovich, Francisca de los Reyes, Simona Ertan, Rosa Espagnol, Pedro Gaeta, Orlando Gianferro, César Gioia, Berta Guido, Jaime Jaimes, Lidia Juárez, Nélica Licenziato, Eduardo Mac Entyre, Sameer Makarius, Federico Martino, Roberto Matiello, Luis, Molinari Flores, Esther Pilone, Rogelio Polesello, Jaime Rodríguez, Carlos Silva, Benjamín Solari Parravicini, Osvaldo Svanascini, Elena Tarasido y José Guevara.

<sup>iii</sup> Artistas no informalistas incluidos: Hans Aebi, Julián Althabe, Emma Álvarez Piñeiro, Ramón Baudes Gorlero, Paulina Berlatzky, Antonio Blagonic, Inés Blumenewig, Zulema Ciordia, Jaime Davidovich, Francisca de los Reyes, Olga Demitrópulos, Simona Ertan, Nélica Fedulo, Albino Fernández, Carlos Funes, Juan Gaeta, Pedro Gaeta, Francisco Garavaglia, Orlando Gianferro, Elida Gianni, César Gioia, Mina Gondler, Berta Guido, Gina Ionesco, Jaime Jaimes, Lidia Juárez, Jorge Lezama, Nélica Licenziato, Víctor Marchese, Sameer Makarius, Roberto Matiello, José Novoa, Manuel Peralta Ramos, Alberto Pilone, Esther Pilone, Rogelio Polesello, Enrique Romano, Emilio Schiavo, Nelly Schneider, Osvaldo Stimm, Elena Tarasido, Manuel Fernández Teijeiro, Silvia Torrás, María Torchelli, Olga Villa, José Villalobos, Ángel Zampella, Velia Zavattaro, Alicia Zamudio, Josefina Zamudio, Ricardo Zelarayán, Marcelo Zimmermann y Martha Zuik

<sup>iv</sup> Artistas no informalistas incluidos: Roberto Aizenberg, Ernesto Deira, Rómulo Macció, Jorge De la Vega, Eduardo Mac Entyre, Macció, Luis Felipe Noé, Nicolas Peralta Ramos, Rogelio Polesello etc.