

CAPÍTULO 9

La figuración de lo maravilloso y lo cotidiano en América Latina (1930- 1950)

María de los Ángeles De Rueda

Introducción

En este capítulo se aborda la producción de algunos autores que se autodenominaron o fueron definidos como *surrealistas*, junto con el arte de variadas mujeres que fueron enroladas en las filas del movimiento, o clasificadas dentro de un realismo expresivo y neo romántico. La llegada de André Bretón y otros poetas surrealistas a México fue clave para esta irrupción del movimiento en Latinoamérica.

Más acá de los istmos, estas dos décadas ponen en escena el uso de una figuración-otra que tensiona una vez más el paradigma del arte puro-abstracto-concreto o el estereotipo de la pintura de denuncia social, y se manifiesta en un repertorio temático y plástico tan amplio como las búsquedas identitarias de la una modernidad que interpela su tiempo y a la vez es interpelada por el pensamiento emergente en los años de *retorno al orden*, en una Europa devastada por la guerra y el avance de los totalitarismos. Pensamos en una pluralidad de voces divergentes-no canónicas, aun cuando estas artistas presentan una formación en la escuela de Bellas Artes, e incluso ejercieran la docencia en muchos casos.

En cierto modo, las producciones de las y los artistas y grupos que se mencionan, disputan de igual a igual roles, de lo femenino en particular, en un campo artístico moderno que no asume tal problema, pero que a través de la acción de las mujeres comienza a desestabilizar la mirada paternalista y patriarcal de la sociedad, la cultura y el mundo del arte. Es en ese contexto que se van conformando las ideas de vanguardia, cosmopolitismo, nuevo realismo, arte puro, antropofagia, indigenismo y regionalismo, desde mediados de los años 20 al 50. Muchas de las obras de los grupos activos y de las mujeres que protagonizan esta etapa representan el descentramiento de la subjetividad moderna, que se encarna en los roles que van asumiendo y en iconografías singulares; finalmente los mecanismos de figuración que elegían ellas, pusieron de manifiesto la deriva de los mitos privados femeninos a la encarnación de sustratos colectivos de diversas tradiciones¹. Muchas artistas indagaron a través de la

¹ Este capítulo es una aproximación a algunos temas no demasiado abordados aún, como pueden ser, por ejemplo: los géneros despreciados en la modernidad (bodegón o naturaleza muerta) permiten un trazo temporal de lo originario, genuino y real maravilloso, entre Agustín Arrieta y María Izquierdo.

pintura, la ilustración o la fotografía sobre la condición femenina excluida, el inconsciente en su potencia revolucionaria, lo real maravilloso de la cotidianeidad vinculada a la naturaleza americana, los mitos populares que enlazan con los pueblos originarios y la oralidad popular y la realidad concreta, obvia, singular y fantástica.

Como subrayan Fabiana Di Luca y Magdalena Pérez Balbi en *Comer o no comer. Modernidad artística brasileña y emergencia latinoamericana* (2015)²

Desde la metáfora antropofágica o de las categorías americanas que piensan lo fantástico en el arte local- nos permite no sólo valorizar el carácter autónomo y cosmopolita de estas búsquedas, sino también entender las particularidades. La obra de Frida Kahlo, pero también la de Wilfredo Lam o Rufino Tamayo (artistas contemporáneos a los antropófagos) expresan un universo que, más que responder al programa surrealista, reflejan un encuentro con su propia condición biográfica (Kahlo) o con la propia tradición mítico-religiosa (Lam y Tamayo). Si lo real maravilloso es una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite (Carpentier, 1949), la tarea del artista es también la de un sujeto consciente (o sea político) de cómo lo fantástico, la imaginación, no es sólo un estado onírico o del inconsciente, sino la posibilidad de construir la americanidad a partir de eso real que se revela inconmensurable. Más que un carácter natural, lo fantástico es la posibilidad de construir una identidad propia. Es en este sentido que se cruza con los antropófagos: hay una voluntad política de definir lo local a partir de una ética, de un modo de ser americano irreverente que trastoca un deber ser y un orden eurocentrista que impuso durante siglos una idea del americano como el mal salvaje caníbal, así como también impuso un canon sobre qué es lo real y qué es lo fantástico (p.108).

Miradas cosmopolitas y mitos ancestrales

Durante las décadas de 1920 a 1940 se desarrollaron grupos, tendencias e individualidades impulsadas por el abordaje de otras realidades, internas y externas, *en clave* maravillosa, fantástica, onírica, surreal. Estrategias productivas en literatura y plástica se desprenden de la idea de azar, arbitrariedad, objeto encontrado, encantamiento, iconografías de fuentes ancestrales, fragmentos de diversidades puesto en montaje, lo otro evanescente de la cultura popular y de masas en la cultura de las elites. Todo ese mundo como forma de escapar de los cánones y provocar, formas disruptivas de la conciencia individual y colectiva. Son años en los que el orden vuelve, pero trastocado. La libertad en la representación y el posicionamiento ideológico de la época trasciende los istmos y los relatos de la crítica. El ámbito artístico americano, como sus desplazamientos por la llegada y partida de artistas es complejo, y

² En De Rueda, Comp. (2015). Se puede consultar este libro de la cátedra para revisar las descripciones y comentarios sobre obras, artistas y movimientos desde América Latina y modernidades paralelas.

permeable a las paradojas de lo surreal. La situación cultural de entreguerras, con el consecuente exilio de artistas europeos hacia territorio americano, fue analizada por Diana Weschler (2006) a partir de las tensiones entre los realismos y lo surreal, aludiendo a un cruce conceptual donde la melancolía, el presagio y la perplejidad funcionaron como conectores estéticos y afectivos en la producción plástica de esos años. Se manifiesta una convulsión y compulsión de la belleza, en donde confluyeron relatos fundamentales de la modernidad, desde el psicoanálisis, el marxismo, la etnología, hasta el ocultismo o la paranoia. En esas búsquedas afloraron no sólo recursos que ponderan el automatismo o los sueños, los contenidos latentes sino también lo siniestro (Foster, 2008). Empezar a estudiar las practicas surreales, las imágenes de allá y de acá de lo real maravilloso como partes encadenadas de lo siniestro (lo familiar trastabillado, lo cercano no reconocido y reprimido) resulta una punta de lanza para profundizar, en alguna actividad o trabajo de investigación, los mecanismos de compensación, catarsis y sublimación de un período complejo de la historia atravesado por muertes, guerras y pérdida de libertad individual y social. Es deseable pensar en las revisiones de las figuraciones regionales teniendo un enfoque plural y anacrónico a la vez. El arte moderno central manifestó desde las primeras rupturas el gusto y la apropiación de la alteridad, centrándose, primero, en los pueblos originarios africanos y, posteriormente, americanos. Latinoamérica es un universo que sigue pensándose como activador del mito del buen salvaje. Es un escenario de lo fortuito, del azar, de la irregularidad de las formas.

Es importante destacar algunos hechos concretos que alimentan el mito de lo surreal americano. Uno de ellos es el desplazamiento de la mirada sobre el arte etnográfico que tiene André Bretón y los poetas y plásticos del movimiento. Hacia 1929 sale publicado en una revista belga llamada *Variétés* el *Mapa surrealista del mundo*. A comienzos de los años '30 los surrealistas elaboraron un modelo de pensamiento que activó "el deseo de apropiarse de la magia y el misterio de lo fantástico" de los pueblos no occidentales (Ramírez, 2009, 90).



El poeta Benjamin Peret, en sus viajes por Latinoamérica, compila material suficiente para escribir la *Antología de los mitos, leyendas y cuentos populares de América* (1949), donde

subraya, dentro de una tradición romántica, que el conocimiento europeo podía renovarse a través del entendimiento y exploración de las cosmogonías de las sociedades prehispánicas. André Breton adhiere a esta idea al afirmar:

Imperiosamente, México nos convida a esta meditación sobre los fines de la actividad del hombre, con sus pirámides hechas de varias capas de piedras correspondientes a culturas muy distantes, que se han recubierto y oscuramente penetrado unas a otras. (Ferrero Cándenas, 2013)

Otra entrada, derivada de las exploraciones etnográficas del movimiento surrealista, es la organización de la *Exposición Internacional de Surrealismo* en México en 1940, celebrada en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor y organizada por André Breton, César Moro y Wolfgang Paalen. Junto a obras surrealistas, se exhibieron piezas prehispánicas y objetos de origen primitivo, muchas pertenecientes a la colección de Diego Rivera. Esto demostraba la sintonía con el gusto por lo etnográfico del movimiento surreal. Los acontecimientos bélicos europeos evidenciaban el sabor amargo de la civilización y el progreso, por lo que México era observado como un escenario puro, salvaje, fantástico, posible. Esta exposición se constituyó como la contracara de la *Exposición Internacional del Surrealismo* de 1938, realizada en la Galerie Beaux-arts de París y coordinada por André Breton y Paul Éluard. En la muestra mejicana los artistas internacionales fueron Giorgio de Chirico, Yves Tanguy, Marcel Duchamp, Max Ernst, Pablo Picasso y Salvador Dalí, entre los más conocidos. El austríaco Wolfgang Paalen fue el curador, e incluyó a artistas mexicanos: Diego Rivera, Frida Kahlo, Agustín Lazo, Antonio Ruiz y Juan Soriano. Además, Paalen realizó la reproducción de un paraguas fabricado con espejos y diseñó el vestuario de *La Gran Esfinge de la Noche*, performance de la bailarina Isabel Marín (futura esposa de Paalen y hermana de la primera esposa de Diego Rivera). Una figura destacada fue el poeta y pintor peruano César Moro. Habiendo residido en París y expresado el fin del surrealismo, en 1938, Moro se instaló en México para difundir el movimiento en Latinoamérica. Previamente había organizado en Lima una primera exposición surrealista, con su obra y la de otros artistas chilenos. A ésta se sumaron Benjamin Péret, Remedios Varo y Leonora Carrington³.

Estos eventos y el desarrollo de la poesía y las revistas surrealista en América Latina expandieron lo que se considera una fase hegemónica de la corriente, que permitió la convivencia de exiliados surrealistas, artistas internacionales de filiación y los artistas nativos que adhirieron o fueron catalogados como tal, hasta que desde las letras se comenzó a denominar estas figuraciones como real maravillas (Carpentier o García Márquez, por ejemplo). La estética europea revalidó el imaginario romántico en lo surreal, el extrañamiento de otras geografías y costumbres, la pasión etnográfica, todo ello aventuró ver a México como el país más surrealista por excelencia.

³ Estos artistas se radicaron en México. Volveremos sobre las trayectorias de las mujeres hacia el final de este capítulo.

Sub/ supra-realismos y surrealismos a la Argentina

El período de entreguerras, con el avance de los nacionalismos extremos y el fascismo como el detonante de la Guerra Civil Española, fue un marco inestable para que las artes plásticas y literarias se pronunciaran políticamente a favor de la paz y la libertad y en contra de los totalitarismos⁴. Junto a la imagen clara, directa y dramática del nuevo realismo y de artistas vinculados al Grupo de París, se desarrollan en distintos puntos de nuestro país, expresiones que ahondarán en mitos privados, representaciones desde las propias corporalidades, metáforas del mundo devastado por la guerra. Por ejemplo, la pintura agónica y autorreferencial de **Raquel Forner**. La tendencia metafísica, la realidad alterada, el extrañamiento también se colaron en fondos o detalles de algunos realistas como Antonio **Berni**, **Pompeyo Audivert** o **Lino Eneas Spilimbergo** (Fantoni, 1993). En el campo literario aparece un médico, escritor y crítico de arte que fundará la revista *Que* y será uno de los pilares del surrealismo literario latinoamericano y argentino: **Aldo Pellegrini**.

Este escritor se acercó al movimiento de manera fortuita, leyendo una nota dedicada a Anatole France en el diario *Crítica* de Buenos Aires en 1924. Allí mismo un telegrama titulado *Un cadáver* y firmado, entre otros, por Breton, acusaba al escritor homenajeado de mediocre. Esto entusiasmó a Pellegrini, quien junto a David Sussmann y Marino Cassano, y después a Elías Piterbarg, su hermano Ismael y Adolfo Solari formaron un grupo de experiencias de escritura automática. De aquí salen los dos números de la revista *Qué*. A través de diferentes formatos de escritura protestan contra las costumbres tradicionales y proponen libertad, amor y poesía. A partir de ese momento Pellegrini se dedicará a la difusión del surrealismo tanto en la literatura como en las artes plásticas, hasta la década de 1960.

El primer número de la revista, de 1928, tiene similitud con la revista parisina *La Révolution Surréaliste*, conocida por el poeta y crítico argentino desde 1924. Con el tiempo, como crítico, curador y referente de la historia del arte argentino, *escribe Panorama del Arte Argentino* en 1967. Allí plantea que

El surrealismo es un movimiento ideológico, que por el mecanismo de la expresión artística busca la liberación del hombre. Este mecanismo puede ser consciente o solo intuitivo, pero en ningún caso puede ser sustituido por el principio opuesto de que el arte es un fin en sí (p. 118)

Los surrealistas han marcado la diferencia entre el principio de lo imaginario (activo, transformador) y lo imaginado (pasivo, receptivo). Para Pellegrini (1967), el surrealismo no se puede homologar a la representación de seres imaginados, fantásticos, o climas enrarecidos sino a **la traducción de lo imaginario, lo inconsciente, los sueños, el azar**. Y no es un

⁴ Las relaciones entre arte y política y el lugar del realismo en ese posicionamiento se desarrollan también en los capítulos 1 y 2 de este libro.

movimiento cerrado y agotado en esos años 40 (como manifestara Cesar Moro), sino que se proyecta luego de la Segunda Guerra Mundial en los expresionismos abstractos y tachismos. Aldo Pellegrini considera que la pintura de Xul Solar es precursora de la representación de lo imaginario, del tono surreal, en sus **Angos, Chamanes y ciudades voladoras**, pinturas en las que “el universo de antiquísimos mitos coexiste con visiones personales impregnadas de la poesía más intensa y el humor más sutil” (p. 120) como *Vuel Villa* de 1936

La pintura de cartones metafísicos que Antonio Berni expone en 1933, de regreso a Buenos Aires luego de su etapa de formación en París, demuestra una relación surreal entre los objetos enormes que pinta en escenarios enrarecidos por la dislocación de tamaños y asociaciones no verosímiles. En esa línea, realiza algunos collages, en los cuales se manifiesta la idea de azar, juego, uso de revistas para montajes posibles (es decir la incorporación de ese *otro evanescente* que es la cultura de masas y que justamente los collages dadaístas y los ready made potenciarán). Se le sobrepone un *mundo objeto* y unas sombras en las esquinas que lo vinculan a lo surreal, hasta tal punto que él declararía no dejar nunca de serlo, aun cuando sintiera la necesidad de un **nuevo realismo** (ver cap. 1). Como *Napoleón III*, de 1930.

Pellegrini considera que, en el campo figurativo de los años '30 y '40 en Argentina, algunos realistas introducen elementos insólitos, otros ingenuos metafísicos, otros neorrománticos, otros de una figuración intimista y los autoconvocados como surrealistas, los representantes del grupo *Orión*. En todos los casos señalará una oscilación entre lo imaginado y lo imaginario sin pensar en una tendencia plena como en el campo literario, sino más bien con gestos y contaminaciones de lo surreal.

Los pintores *sensibles* o *neorrománticos*, como **Fortunato Lacámara, Miguel Carlos Victorica, Eugenio Daneri, Miguel Diómede** y **Onofrio Pacenza**, desarrollaron la expresividad del trazo y el uso del color como una herramienta emocional.

El Grupo Orión

En 1939 se presenta en Buenos Aires el *Grupo Orión*, un grupo de jóvenes artistas plásticos y poetas alentados por **José Planas Casas** e **Ignacio Pirovano**: **Luis Barragán, Ideal Sánchez, Leopoldo Presas, Orlando Pierri, Juan Fuentes, Vicente Forte, Bruno Venier** y el escritor y crítico **Ernesto B. Rodríguez**. En noviembre realizan su primera exposición en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Y al año siguiente en la Asociación Amigos del Arte. Según Pellegrini, su estética es más neorromántica que surreal, sin embargo, ellos se autodenominaron surrealistas, el primer grupo en Argentina. Posteriormente, a raíz de la muestra que organiza Aldo Pellegrini en el Instituto Di Tella en 1967: *El Surrealismo en Argentina*, Ernesto B. Rodríguez dirá que sus trabajos y los de sus compañeros “poco tenían que ver con la imaginería incongruente del suprarrealismo” (Pellegrini, 1967, 122). En un contexto cercano, pero con una filiación más clara a las ideas del automatismo en la producción de grabados, pinturas y murales, **Juan Batlle Planas** puede considerarse un

exponente del movimiento surrealista, (ver capítulo siguiente). Siguiendo la referencia de Pellegrini, Batlle, con sus radiografías paranoicas, adhirió a la doctrina de Gurdieff sobre el automatismo energético como fuente y catalizador del inconsciente colectivo. Fue corriente la aplicación del calificativo “neorromántico” para hablar de las obras del grupo Orión y de tantos artistas figurativos que presentaban algún detalle onírico o maravilloso. Ellos plantearon el uso libre de estilos, vinculado a la libertad creadora del grupo

Cosmopolitas surreales de América

A continuación, desarrollamos sintéticamente la trayectoria de artistas originarios o residentes en Latinoamérica cuya producción se relacionó con la poética surrealista:

Wifredo Lam

Nación en Cuba en 1902 y murió en París en 1982. A los 14 años se instaló con parte de su familia a La Habana, donde cursaría estudios de Bellas Artes, y ya entre 1920 y 1923 participó activamente en el salón de la Asociación de Pintores y Escultores de esa ciudad. En 1923 se trasladó a Madrid, estudió con Sotomayor. Su mujer española y su hijo murieron antes de empezar la Guerra Civil, en la que Lam participó del lado republicano. Su tragedia y la guerra le dejaron una impronta trágica. En 1928 viajó a París, donde conoció a Picasso y entró en contacto con varios artistas como, Miró, Léger, Matisse, Tzara, Braque y Pierre Loeb. Este le organizó la primera exposición en dicha ciudad. Antes del estallido de la segunda guerra volvió a Cuba y se reencontró con lo ancestral de su cultura africana-caribeña; y al mismo tiempo se relacionó con los surrealistas que en esos años recorrieron México y América Central. En 1943 expuso en la Galería Pierre Matisse de Nueva York su obra *La Jungla*, que fue adquirida por el Museo de Arte Moderno. Desde 1946, año en que regresó a Francia, repartió su tiempo entre Cuba, Nueva York y París.

La Jungla es una pintura en guache sobre papel sobre lienzo destinada a comunicar un estado psíquico al decir del pintor, representa un grupo de figuras metamorfoseadas que aluden a las máscaras africanas o de las islas del Pacífico, al vudú, símbolos y atributos sexuales, entremezcladas con un fondo varas vegetales, Esta composición compleja y entrelazada puede resonar como crítica onírica contra la racionalidad pero situada contra la esclavitud de las plantaciones en la época de la Cuba colonial.

Roberto Matta

Roberto Sebastián Matta Echaurren fue un pintor chileno que nació en 1911 y murió en Italia, en 2002. Su formación artística se inició en Chile. Asistió a los Talleres Libres de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fue alumno del pintor Hernán Gazmuri. En el año 1933 se tituló de Arquitecto en la Universidad Católica de Chile. En 1935 viajó a Europa. En París, conoció al arquitecto Le Corbusier. En 1936 se instaló en Londres donde trabajó con los arquitectos Walter Gropius y Moholy-Nagy y se relacionó con artistas e

intelectuales británicos. Durante ese año Matta tuvo una breve estadía en Portugal, invitado por la poetisa chilena Gabriela Mistral. A través de ella, conoció sobre la realidad y problemática latinoamericanas planteadas por el cubano José Martí y la propuesta del mexicano José Vasconcelos en torno a la creación de brigadas culturales.

Matta definió su vocación artística en 1937 al conocer al artista inglés Gordon Onslow-Ford, y tomó contacto con los surrealistas Salvador Dalí y André Breton. En 1939 ingresó a los círculos artísticos y culturales de Nueva York junto a Marcel Duchamp y Tanguy. Sus pinturas de gran formato y de espacios constelares, y de catástrofes naturales impactaron en la avanzada joven norteamericana americana. En 1948, el artista se separa del movimiento surrealista viaja a Chile para exponer en la Galería Dédalo y publicar su texto *Reorganización de la Afectividad* y luego vuelve a Europa. Sus obras se componen a partir de **morfologías psíquicas**. Como ejemplo la pintura *El día es un atentado* de 1942 en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. En la década 1940 el artista utilizó la simbología del sol como una metáfora de germinación y vida. Indaga en la conexión del paisaje interior con el paisaje exterior a través de la expresión de paisajes cósmicos cargados de energía organizadora del mundo. Con esta pintura. Matta trabaja en un plano cósmico y en una reminiscencia a los acontecimientos políticos. En el ciclo del día está la noche, hay encuentros, hay situaciones fortuitas, reveses y contrarios. El desplazamiento y la transformación es parte de la pintura y de la vida. El entorno, el mundo atenta contra uno, lo expone.

Si se quiere medir el espacio, hay que encontrar un metro patrón. Si se quiere medir el tiempo, la verdadera medida es el día, no el día de veinticuatro horas, sino el día como atentado, como amenaza, como riesgo. El mundo te propone y te expone. Es con la accidentalidad que uno toma conciencia (Matta, 1942 en AAVV, 2012:27).⁵

Mujeres en la modernidad, lo cotidiano y lo real maravilloso

Norah Borges

Aldo Pellegrini la consideró una pintora *naïf*, sin embargo, no puede reducirse su obra solo a esta clasificación. Norah Borges se vinculó a la vanguardia literaria formada por el *Grupo de Florida*, ilustrando poemas de su hermano Jorge Luis (la primera edición de *Fervor de Buenos Aires*, en 1923) y de su marido Guillermo De Torre, entre otros; desde *Prisma* empezó a divulgar el **Ultraísmo** en Argentina, aunque inmediatamente su imagen se hizo sintética y decorativa en detalles de diversas tradiciones en las ilustraciones para revistas como *Mural*, *Proa* o *Martín Fierro*. En 1924 la revista *Martín Fierro* publicó sus dibujos y reproducciones de pinturas y su primera muestra en Buenos Aires es en 1926, en la Asociación Amigos del Arte.

⁵ Matta escribe y se edita en *Charlas Morfológicas* en 1987, partes de estas transcripciones se encuentran en el catálogo Matta100, Museo Nacional de Bellas Artes, Chile, 2012

Se casa en 1928 con Guillermo De Torre, escritor y crítico español. Los años trascurren entre Buenos Aires y Madrid. Previamente a su casamiento realiza una serie de cartas visuales para su amado y unas cartografías sobre los barrios porteños, cuyo objetivo era una comunicación cotidiana e íntima, transformada en la contemporaneidad en objetos estéticos. Las cartas que se conocen por archivo y han sido exhibidas son cinco, algunos son los planos parciales de la ciudad de Buenos Aires y otros (como el que le regaló a Silvina Ocampo, es de Brasil). La otra serie de la época (de 1926) es la de los *mapas-cuadro*, de gran tamaño, en colores y pintados en papel y ofrecidos a los amigos. Esta serie se vincula con nomadismo de la familia y el que ella continuará por el resto de su vida, entre Buenos Aires y Europa. En la producción aparece la auto-referencia (a su vida, a su cotidiano) y esto no solo es una característica personal, sino que lo vamos a observar en todas las imágenes de las mujeres que reseñamos.

De la década siguiente se destaca *El marinero y la sirena*, temple sobre papel de 1931. Hay un tono derivado del simbolismo en una composición en la cual tanto el fondo, apenas esbozado, como la pareja se tornan geométricos. Una paleta en tintes y una resolución que se prolongará en obras de los años '30 y '40. Además de su producción pictórica y las ilustraciones para diferentes medios gráficos (por ejemplo ilustró la primera edición de *La invención de Morel*, de Bioy Casares; en 1941, el *Romancero Gitano* de García Lorca), la artista realizará críticas sobre artes plásticas con el seudónimo de Manuel Pinedo y también participó como vocal suplente la Junta de la Victoria en la Argentina, una asociación feminista antifascista que dirigían Cora Ratto de Sadosky y Ana Rosa Schlieper de Martínez Guerrero; en ella militaron la escritora María Rosa Oliver, la fotógrafa Annemarie Heinrich, la psicoanalista Mimi Langer, la artista Raquel Forner y la poeta Silvina Ocampo.

Leonora Carrington

Fue una artista de origen inglés radicada en México en 1942. Había convivido con Max Ernst en los años 30 y participado de las muestras surrealistas europeas. Por razones emotivas, familiares y contextuales (la guerra civil española, el franquismo, la internación de Max Ernst) fue internada en un hospital psiquiátrico en Santander, España. Cuando puede se va a América, y en México se casa con el fotógrafo húngaro Emérico Weisz. Allí Leonora Carrington realiza una serie de obras a lo largo de su vida, que intentan explicar la simbología de los sueños vividos en su nueva tierra, un sitio surrealista por excelencia en la mirada europea ya que el origen mítico siguió latente en la cultura popular y urbana, a través del legado de los artistas de las generaciones del 1920 y 1930 ; la mística prehispánica en la vida cotidiana será estudiada por esta artista que descubre a los pueblos originarios chamulas, y allí desarrolla una iconografía sobre las plantas y los ritos ancestrales. Leonora Carrington vivió para pintar y escribir, como *En bas*, o *Memorias de abajo*.

Su pintura *La posada del Caballo del Alba, Autorretrato* (1937-1938, Colección J. y N. Gelman) muestra una joven pintora, de vestimenta moderna en un ambiente onírico. Todos los elementos parecieran simbolizar su ansia de libertad, según las diferentes interpretaciones.

Sentada sobre una butaca animada que tiene brazos humanos y calza botines, como ella. Detrás de la artista, pende en el aire y pared un caballo-balancín que se proyecta hacia la ventana. En esta ventana abierta se un caballo blanco en el bosque, el caballo del alba. A punto de acariciarla con su mano, acompaña a la muchacha una hiena humanizada. Se supone un alter ego de Carrington (como el caballo al galope), puesto que en el relato *La debutante* de la artista ya aparece. Estas simbologías personales y arquetípicas a la vez parecieran connotar un mundo singular ávido de libertad y las convenciones burguesas, el encierro, la soledad, lo salvaje, la necesaria libertad individual y colectiva, el tabú respecto de lo femenino y la racionalidad.

Tarsila Do Amaral

Se formó en pintura y escultura, vivió en Barcelona y París estudió en la Academia Julien. En 1922 se unió al Grupo de los Cinco en San Pablo, en 1923 frecuentó el taller de André Lhote y Fernand Leger. En 1924 se asoció al grupo modernista brasileño al conocer a Oswald de Andrade, poeta y ensayista, autor del manifiesto del grupo *Pau Brasil*, y del Movimiento *Antropofagia*. Trabajaron en una estética brasileña moderna y arcaica, en la hibridación con la cultura popular y ancestral brasileña, con la negritud. El postulado es la inmersión en la modernidad sin perder la tradición, siendo el habitante originario, el indígena o negro o mestizo brasileño el antropófago que engulle la civilización occidental del colono o migrante europeo.

Pinturas como *Abaporu* (1928) y *Antropofagia* (1929) resultan una síntesis formal, cromática y temática, espíritu de la estética moderna brasileña, en la cual Tarsila Do Amaral expresa lo ancestral con una morfología nueva. En los años 30 al tratamiento sintético le sumó motivos de reivindicación social y así su producción antropofágica entró en sintonía con la estética latinoamericana, en la que, en esos años, se genera una trama de figuración social modernista o vanguardista. De esta etapa, considerada por la crítica de la época como “decadente” es *Operarios*, de 1933. Si volvemos a mirar a los artistas en sincronía podemos constatar que Tarsila, Berni, Siqueiros, Tamayo, Malevich (por señalar algunos) producen obras con elementos vinculados a la denuncia de los fascismos y contra el capitalismo industrial, saltando de la figuración a la no objetualidad, sin necesidad de ponerse en un lugar u otro de la vanguardia o la tradición. Y al verlos en conjunto es evidente que la dimensión política de la modernidad artística es apremiante en el contexto de entreguerras⁶.

Raquel Forner

Nacida en 1902, se la asoció al *Grupo de París* (integrado por **Butler, Basaldúa, Bigatti, Berni** y otros) por estudiar entre 1929-30 con Othon Friesz, como ellos. En 1932, funda los

⁶ Por eso, en el capítulo 1 retomamos el concepto de Fantoni del “realismo como vanguardia”. Podemos pensar que las formas del realismo pueden ser variadas, o incluso se puede hablar de un modo de figuración crítica más alejada de la clasificación de las vanguardias históricas

Cursos Libres de Artes Plásticas junto a **Guttero, Domínguez Neira y Bigatti**, con quien contrae matrimonio en 1936. Pellegrini (1967) la consideró una artista “neorromántica”. Tal vez, ella se hubiera identificado con una postura realista. Sin duda, desde sus comienzos hasta los años 50, su trabajo estuvo signado por el compromiso social, la presencia del drama humano, la condición femenina frente al dolor en una figuración expresiva. Sus figuras dramáticas y los escenarios devastados de sus pinturas entre 1930 y 1940 se refieren directamente a la guerra civil española, y señalan simbólicamente el cuerpo colectivo, el rol de las mujeres, madres, suplicantes, el propio cuerpo como soporte de los estigmas del mal del mundo y el dolor de vivir. La auto-referencialidad, el motivo de la pareja, el amor y el dolor, las cadenas rotas, la tierra arrasada, el encuentro de Occidente y América, la civilización frente a los desastres de la guerra, exploran el drama de la lucha contra el franquismo. En estas alusiones hay componentes metafísicos y hasta surrealistas, aunque el plano del inconsciente y lo onírico está sustituido, en todo caso, por pesadillas de la realidad violenta de los años 30 y 40. La búsqueda de la representación del tono enrarecido y apocalíptico del mundo moderno la llevó a trabajar con la figuración y el relato de lo femenino, en tanto el cuerpo es una metáfora del dolor y la exclusión, el sacrificio humano de Cristo crucificado, como un acto de autoconciencia. Se puede mencionar su obra *Presagio* de 1931, un óleo sobre madera que se encuentra en la Fundación Forner- Bigatti. Una pintura en la que tres mujeres en primer plano -que ya no son las tres gracias- presagian una catástrofe, en segundo plano tres caballos blancos y a su izquierda tres columnas griegas derrumbándose, en el fondo en el centro un volcán en erupción. ¿Anticipaciones de un mundo, un orden, el clásico, que se desvanece y transformará en caos, el presagio de la violencia futura, de la civilización moderna? Más allá la luna, los blancos iluminan una posible tragedia. ¿Qué universo simbólico está interpelando Forner con esta pintura, el de la institución arte, el de la cultura clásica, el de la racionalidad? ¿Interpela el *retorno al orden*? Como señala Wechsler (2006) “Constituyendo uno de los rasgos de identidad de sus obras, Forner apela a la combinación de motivos iconográficos que provienen de la tradición de Occidente para componer ese presagio de un presente incierto en 1931” (p.31)

María Izquierdo

Fue una singular pintora mexicana en estas décadas que tratamos. Considera por el poeta surrealista Antonin Artaud (1936) una verdadera artista de la otredad americana, “una de las pocas que conservó el secreto de lo indígena”, en un contexto en el que el cosmopolitismo daba batalla al indigenismo, “refleja un mundo en formación, un mundo aun en fusión. Sus ruinas no evocan un mundo en ruinas, evocan un mundo que se está deshaciendo”. Sin embargo, Teresa del Conde (1996) señala que la artista poco tenía que ver con lo naif o ingenuo tal como la vio Artaud, su mirada externa e interna fue mucho más compleja, “afectada de las cosas ausentes como si estuvieran presentes”. Su obra dispara revelación y anticipación de una figuración libre con problemáticas vinculadas a la exploración de las culturas ancestrales y de la cultura popular y simbologías míticas. María Izquierdo acentuó la paleta

popular e incorporó en escenarios de ensueño, bodegones, circo, caballos, también retratos y posteriormente la iconografía y altares de la Virgen de los Dolores; en todos los casos su tratamiento se vinculó a la forma y motivos populares, e incluso la incorporación de frutas hacen resonar las imágenes de Agustín Arrieta. En 1935 dirige la exposición itinerante *Carteles Revolucionarios Femeninos*, organizada por Bellas Artes y patrocinada por el Partido Nacional Revolucionario. María exhibió, junto con **Lola Álvarez Bravo, Regina Pardo, Gloria Urrieta, Esperanza Muñoz, Celia Arredondo** y otras maestras miembros de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarias* (LEAR). El cartel *Pulquería El Atorón*, fue una xilografía que sirvió de propaganda para la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas. En 1937, como miembro de la sección femenil de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, organizó una subasta de arte mexicano para contribuir al pago de la deuda petrolera y participó en una exposición de propaganda política. Exhibió la ilustración para un cartel de contenido social, en el cual incluyó la leyenda: “proletario destruye a tus enemigos de clase”. En este contexto, declaró que la mujer debía dejar de ser un objeto de lujo y transformarse en un factor participativo dentro de la lucha de clases.

En julio de 1939 formó parte del Comité Ejecutivo de la *Sociedad Panamericana de Mujeres*; en ese mismo año ofreció una conferencia radiofónica con el título *La mujer y el arte mexicano*, en la cual se percibía una postura crítica frente las posturas feministas extremas como asimismo frente a las tendencias europeizantes, alentando una mirada sobre la cultura matriarcal originaria, en donde ella vislumbraba el germen emancipador de lo femenino. En 1944 fue presidenta del comité organizador del *Primer Congreso Internacional de artistas y escritoras antifascistas*. La actividad política de María se desarrolló en paralelo con su postura a favor de la mujer. En la pintura *Alegoría de la Libertad* (1937, colección Blaisten) según Terri Geis (2005)

En esta misteriosa imagen, el denso humo negro de una chimenea crea una criatura fantástica y apocalíptica: la libertad, un ser blanco y alado que lleva una antorcha dorada en una mano y, con la otra, agarra salvajemente el negro y largo cabello de cinco cabezas de mujer.(...) la humeante chimenea ubica la escena en el espacio urbano contemporáneo, e izquierdo utiliza la violencia hecha alegoría, con rastros del pasado indígena, para subrayar la problemática de las mujeres en el México de los años treinta ⁷.

Frida Kahlo

Su producción artística está atravesada por su vida, marcada por el dolor y el amor. De una polio en 1916 y un accidente en 1925 quedó semi-inválida en forma permanente, por lo que la pintura fue el motor de su existencia. Las marcas de su cuerpo herido fueron la base un repertorio iconográfico libre, moderno y mítico. En 1928 conoció a la fotógrafa Tina Modotti y

⁷ Ficha de obra, catálogo on line: <http://museoblaisten.com/Obra/2043/Alegoria-de-la-libertad>

también se afilió al Partido Comunista. En 1929 se casó con Diego Rivera, con quien trabajó en EEUU entre 1930 y 1934. En 1936 conoció y colaboró con el exilio de León Trotsky, quien la impulsó a la producción artística profesional, y realizó lecturas estéticas de su obra; en 1938 llega Breton a México, y la impulsa a realizar una exposición individual. En Coyoacán se desempeñó como profesora de plástica en *La Esmeralda*. Fue, tal vez como todos los artistas hombres y mujeres del período que estamos recorriendo, una activa luchadora contra el fascismo. Murió en 1953.

Como subraya Dawn Ades (1992), su obra hunde sus raíces en el retablo o exvoto de tradición popular, anónima, de la pintura de la colonia perviviente en la etapa independentista. Imágenes simples, sintéticas, con la narración de un acontecimiento, plegaria o suceso, en las se articulaba alguna frase o palabra, algún detalle maravilloso, la representación de un milagro, el desdoblamiento de un cuerpo, la ascensión de un alma, el sincretismo o hibridación de los cultos ancestrales, la imaginaria católica, los recuerdos de su historia familiar, las huellas de su corporalidad y la vida junto a Diego Rivera; además de encarnar en la representación de su cuerpo doloroso los estigmas del género femenino, desde la Malinche a la Pachamama, de las vírgenes a las revolucionarias.

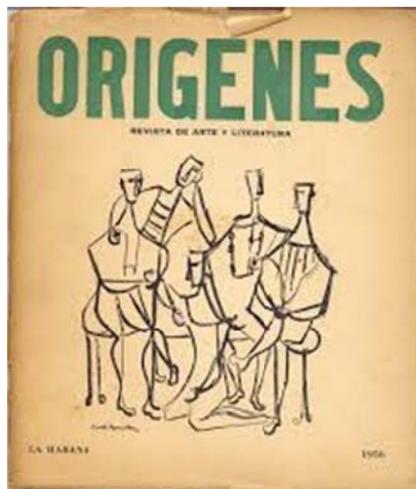
En la pintura *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos* de 1932 representa a partir de su propia identidad migrante, el encuentro o desencuentro de culturas, la nostalgia y la reivindicación y reinención de la mexicanidad, en un espacio conflictivo como es la frontera. Frida había acompañado a Diego Rivera en su viaje artístico por Estados Unidos durante la década de los 30. Añorando su tierra pintó este autorretrato en 1932, en el que muestra las contradicciones de la modernidad americana. Se presenta en el centro de composición casi hierática con una bandera mexicana a su lado derecho, en el que hay varios motivos iconográficos que alegorizan lo mexicano: colores naturales, plantas, pirámides y piezas prehispánicas, en una estructura en registro. A su lado izquierdo, los símbolos de Estados Unidos: colores grises, la bandera estadounidense, una gran fábrica y los rascacielos. En el pedestal la escritura "Carmen Rivera pintó su retrato el año de 1932"; Carmen era el nombre de bautismo de Frida, así la llamaron y el apellido de casada. Frida se llamó ella, afirmando su identidad, su lugar, en este caso entre dos culturas.

Amelia Peláez

Pintora cubana, nació en 1897 y murió en 1968. Entre 1927 y 1934 completó su formación artística en la École des Beaux Arts del Louvre, en 1930 estudia teoría del color con la artista rusa Alexandra Exter, en París. Luego de una exposición individual en la galería Zak de París y el recorrido por varias capitales europeas, vuelve a la Habana en 1934 y sigue exponiendo allí, en México, en EEUU, ilustrando también libros de poemas y revistas. En Cuba hay que pensar en la primera vanguardia hacia 1927, cuando se produce la primera reacción anti-académica con la fundación de la revista *de Avance*, que se convierte en la portavoz de las ideas estéticas de la generación intelectual, para comenzar a hablar de las mujeres en la plástica (Ramírez

Abreu, 2011). En esos años trabaja plásticamente con el desarrollo de un motivo: los pequeños géneros, la cotidianeidad asumidos en modo sintético. Pero a su vez, priorizando el detalle, el ornamento, la representación de lo bordado o puntillas de manteles, o lo horadado y la filigrana del metal. Ciertamente original aludiendo a las iconografías coloniales y populares. Ya en Cuba, hacia 1936 comienza la ejecución de sus bodegones, con flores y frutas cubanas, y paulatinamente va introduciendo elementos típicos de la arquitectura colonial cubana con un desarrollo formal y cromático que conforma su propio estilo, el sincretismo de la vanguardia y las raíces criollas, coloniales y negras. En esos años se vincula e ilustra para la revista *Orígenes* con Lezama Lima.

Amelia se hará eco en sus portadas de los cambios visibles en su pintura y, en menor medida, en su cerámica; los gruesos trazos de líneas negras, la presencia de elementos tradicionales de nuestra arquitectura y la figura de la mujer estarán también presentes en sus portadas de *Orígenes* (De Juan, 1994).



Hacia los años 50 su producción vira hacia la cerámica experimental, mosaicos y murales.

Naturaleza muerta sobre ocre (1930) es una pintura austera, de plano rebatido ocre, tres frutas geométricas sobre ese gran plano y un fondo que es una guarda alrededor del plano, geométrico como las puertas de hierro y vidrio decorado de las casas de esa burguesía criolla de fin de siglo XIX y comienzos del siglo XX. Mínimos componentes, austeridad formal y resultante nostálgica.

Grete Stern

Nació en Wuppertal-Elberfeld, Alemania, en 1904. Entre 1923 y 1925, estudió artes gráficas en la Kunstgewerbeschule, en Stuttgart. Luego estudió fotografía con Walter Peterhans y, junto con su amiga Ellen Auerbach, instaló un estudio de diseño gráfico y fotografía en Berlín, al que llamaron *ringl+pit*. En 1932 cursó dos semestres en el taller de fotografía de la Bauhaus de Dessau, interrumpidos por el cierre de la institución al asumir el poder Adolf Hitler. En ese contexto político, decidió emigrar a Inglaterra. En 1935 contrajo matrimonio con el fotógrafo

argentino Horacio Coppola y realizó su primer viaje a Buenos Aires, donde ambos presentaron una exposición en la redacción de la revista Sur. Al año siguiente nació su hija Silvia, y luego la familia se estableció en Argentina. Grete Stern comenzó a realizar retratos de intelectuales y artistas y, desde 1940 (año en el que nació su hijo Andrés) trabajó para importantes editoriales y agencias de publicidad.

En 1943 realizó su primera exposición individual en la Galería Müller y se divorció de Coppola. En su casa de Ramos Mejía, los artistas concretos organizaron en 1945 la exposición *Movimiento de Arte Concreto Invención*. En 1946 hace el *fotomontaje Madi* (en primer plano la gran M de la palabra Madi y por detrás el obelisco y algunos edificios y elementos modernos de la ciudad de Buenos Aires más allá).

En 1956, Jorge Romero Brest la convocó para organizar y dirigir el taller de fotografía del Museo Nacional de Bellas Artes, cargo que desempeñó hasta 1970. En 1958 adoptó la nacionalidad argentina y al año siguiente enseñó fotografía en la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (Chaco), mientras documentaba los temas regionales y las ruinas jesuíticas de Misiones. Recorriendo casi todas las provincias argentinas, realizó varias series fotográficas. En 1964, obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes para trabajar sobre las costumbres y el hábitat de los aborígenes del Gran Chaco.

Entre 1948 y 1951-52, durante el gobierno peronista, Stern crea su célebre serie *Sueños*, formada por cerca de 150 fotomontajes que realiza para ilustrar una columna titulada *El psicoanálisis le ayudará* en la revista femenina *Idilio*. Dicha columna estaba a cargo del sociólogo Gino Germani y a menudo colaboraba Enrique Butelman, quienes firmaban sus notas con el seudónimo de Richard Rest, y se basaba en el análisis de los sueños que las lectoras escribían a la revista. Grete Stern propuso ilustrar los sueños con fotomontajes. La participación fue durante tres años, y se publicaron unos ciento cincuenta trabajos. Sin duda, es la serie de fotomontajes más significativa que se hizo en el país. Los textos que ilustraba la autora eran elaborados por Germani a partir de la interpretación de la escritura de las lectoras, respetando bastante el texto original. Germani y Stern se ponían de acuerdo en el aspecto a resaltar y en la síntesis que él producía a través del título. A menudo el especialista le pedía que el fotomontaje tuviera determinadas características de diagramación, o que mostrara motivos vegetales o animales, o formas inestables, o ciertas figuras concretas en acciones específicas. Entonces la autora desarrollaba una imagen que tratando de respetar los lineamientos de la ilustración para textos pudiera llevar su punto de vista. Los fotomontajes se publicaban con un título -*Los sueños de ambición, Los sueños de máscara, Los sueños de disconformidad*, etcétera. - y un comentario, escrito generalmente por Germani. El comentario se realizaba a partir de la imagen propuesta en el fotomontaje, simulando la representación verosímil del sueño, y entonces Germani enunciaba una interpretación y los consejos terapéuticos. La figura central representada en los fotomontajes tenía que condensar las características de lo femenino y en particular de la mujer clase media y baja, es decir los sectores populares, a los que iba dirigida la revista, el ascenso al espacio público y a los medios masivos durante los años del primer peronismo. Este personaje femenino- genérico,

está presente en las imágenes de un modo explícito o implícito: puede intervenir en su propio sueño, o lo contempla a través de la selección de la autora, o ve por la lente del objetivo o el ojo de la cerradura. Una ambigua posición entre verse y participar, como la dinámica de la escritura: reconocerse en un texto general o formar parte como corresponsal. Una interesante construcción discursiva que proponía tempranamente una interacción comunicacional. Los recursos de que se valió eran sencillos: los actores eran sus amigos, familiares y vecinos, y las imágenes complementarias -paisajes, fondos, objetos, personajes secundarios- fueron tomadas de su propio archivo. Las temáticas abordadas se desprendían de las cartas que a Germani le resultaban más interesantes para su análisis, las que ponían en evidencia la angustia, los conflictos sin resolver, una duplicación en cierto modo de la idiosincrasia femenina, que funcionaba dentro de un verosímil de época, de género, de función social, de ese eterno femenino orientado a las clases populares. Para la autora la ilustración de estos textos no era algo menor, en los fotomontajes producía tanto un ejercicio estético innovador en nuestro ambiente, como una mirada - con una cierta distancia irónica- sobre ese eterno femenino. La tradición del fotomontaje como modalidad del arte político, iniciado por Heartfield, tiene aquí su eco. La mujer de *Sueños* como sujeto colectivo, está atrapada en una afectividad que ciega su vinculación no traumática con el entorno. Sin duda representa un momento de tránsito de las costumbres femeninas, en la que se produce un desplazamiento social de lo privado a lo público, del ama de casa madre a la mujer que trabaja fuera del hogar, y las problemáticas y luchas que llevarán a la conquista del voto femenino con Eva Duarte (Evita, Eva Perón) en 1951.

Volviendo a la imagen, el fotomontaje se combina con el concepto de fotografía-escena, derivada de la tradición pictoralista, no tanto por su búsqueda de unicidad o aura sino por la idea de espectáculo, de escenificación de una realidad, de simulacro. La utilización de blanco y negro, y las escalas de grises unifican de alguna manera el discurso, pero depende en este caso de las restricciones técnicas de una imagen que debe someterse a la impresión de la revista. Los recursos en las yuxtaposiciones devienen de una justa comprensión de la retórica publicitaria. Frecuentemente contrasta algún elemento masculino o concreto de tamaño normal, que se ve enorme por efecto de la disminución de las figuras femeninas, como sinécdoques, comparaciones, siendo los procedimientos más usados para estas imágenes; una relación entre la metáfora y la metonimia que pareciera resumir su operatoria en forma similar al mecanismo del sueño, condensación y desplazamiento de motivos para producir un tipo de relato que ancla su supuesto descalabro lógico con el título y la escritura didáctica. La imagen se encuentra atravesada por las condiciones paradójales de la fotografía sumándose las del fotomontaje. Por lo cual se desprende una tensión entre una imagen reconocible y familiar y el extrañamiento, típico de lo onírico, o la crueldad de un estado habitual trastocado.

En *Made in England, Los Sueños del pincel* (Idilio n° 101), se presentan algunos de los recursos mencionados: en primer plano una mano masculina (sinécdoque) sostiene un pincel cuya cerda está sustituida por la cabeza de una mujer con el tamaño correspondiente a la herramienta y el cabello elevado. Una mujer-herramienta, en el repertorio de mujer objeto, una

selección paradigmática sobre cierta asimilación de imaginarios en torno a lo femenino. Este Sueño forma parte de los siete modificados, posiblemente para ser expuestos en el Foto Club Argentino en 1967.

Remedios Varo

Esta artista española llegó a México en 1942 junto a su pareja, el poeta surrealista francés Benjamin Peret, huyendo primero del franquismo y luego de la ocupación alemana nazi en Francia. Ya en 1938 había participado de la *Exposición Surrealista Internacional* en París y en 1940 en la homónima organizada en México por Bretón. Pintora de los sueños y el automatismo como sus colegas español Oscar Domínguez. En México se dedicó a la cerámica, el estudio de la creación precolombina, el diseño de vestuario (del ballet *Aleko* de Chagall, por ejemplo) y la restauración de muebles. Su pintura fue celebrada y promovida por Diego Rivera, el poeta surrealista Octavio Paz y Luis Buñel. Durante los años 30 realiza varios cadáveres exquisitos, dibujos y collages como el *Catálogo de Sombras* de 1935 o *El Mensaje*. Estos tienen el concepto de montaje, es decir lo fragmentario e inorgánico, lo metonímico y elíptico, semejante a las operaciones de Grete Stern pero acentuando aún más el azar, lo onírico o el descalabro lógico y ahondando asimismo en la condición de lo femenino, según el imaginario femenino y de acuerdo a la lupa del feminismo incipiente en las artes de la modernidad.

En la *Exposición Internacional del Surrealismo* en México, se exhibe su obra *Recuerdo de la Walkyria*, de 1938, una inquietante composición onírica de paleta reducida con elementos iconográficos fragmentarios e hiperbolizado como un corset de mujer en primer plano con unos brotes y dos cabezas de mujer en el agua en rededor de esa fortaleza que sale de la niebla o de los sueños.

Referencias

- AAVV (2012). *Matta100*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes. Recuperado en http://www.mnba.cl/617/articles-9352_archivo_01.pdf
- Ades, D. (1992). *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Turner
- Bayón, D. (comp.) (1974). *América Latina y sus artes*. México: Siglo XXI
- Constantin, M.T., Wechsler, D.B., (2005) *Los Surrealistas*. Buenos Aires: Longseller.
- Córdova Iturburu, C. (1978). *80 años de pintura en la Argentina, del preimpresionismo a la novísima figuración*, Buenos Aires: La Ciudad.
- De Juan, A. (1994). La plástica cubana en Orígenes, Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, La Habana, Recuperado de http://www.latinartmuseum.com/arte_cubano.htm

- De Rueda, M. de los Á. (comp) (2015). *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la Modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa 1830-1945*. La Plata: Edulp. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49067>
- De Rueda, M. de los A. (2005) Cuando el surrealismo llegó a los hogares, Sueños de Grete Stern, en *III Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40885>
- Del Conde, T. y Lozano M. (1996) Maria Izquierdo, 1902-1955, Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago
- Fantoni, G. (1993). Una revaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo, en *Estudios Sociales. Estudios Sociales*, 4(1), 175-185.
- Ferrero Cándenas, I. (2013). México y el surrealismo: la dimensión etnográfica. *Valenciana*, 6(12), 113-126. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382013000200006&lng=es&tlng=es.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora
- Geis, T. (2005). *Arte moderno de México. Colección Andrés Blaisten*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 260.
- Pellegrini, A. (1967). *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Paidós
- Porchini, D. C. (2015). La Exposición Internacional del Surrealismo en México (1940). Símbolo de un cambio de paradigmas, en Paula Barreiro López y Fabiola Martínez Rodríguez (coord.), *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*. (196-205) Madrid: Museo Reina Sofía. Recuperado de http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/modernidad_y_vanguardia_0.pdf
- Ramírez, J.A., (2009). *El Objeto y el aura*, Akal, Madrid
- Ramírez Abreu, M. (2011). El discurso femenino en la vanguardia plástica cubana, Universidad de Santiago de Compostela https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/10347/3675/1/Discurso_Vanguardia.pdf
- Wechsler, D, (2006) Melancolía, Presagio y Perplejidad. Los años 30 entre los realismos y lo surreal. En AAVV. *Territorios de Diálogo, entre los realismos y lo surreal, 1930-1945*, Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.
- Whitelow, G. (1998). *Raquel Forner*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

Webs de referencia

Leonora Carrington. The Metropolitan Museum of Art, New York:

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/492697?sortBy=Relevance&ft=leonora++carrington&offset=0&rpp=20&pos=1>

Raquel Forner. Fundación Forner- Bigatti:

http://www.forner-bigatti.com.ar/desarrollo/07_pinturas_rf_03.html#imagen

Remedios Varo: <http://remedios-varo.com/blog/remedios>