

RESIGNIFICACIÓN DE SABERES POPULARES EN LA OBRA PLÁSTICA DE

RICCARDA MERZBACHER DE CORDIVIOLA.

LIC. VALERIA SORCINELLI

U.B.A.

sorcinellivaleria@gmail.com

Abstract

Las mujeres accedieron a la formación artística en Buenos Aires, favorecidas por la de escuelas, academias y talleres entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, mientras se mantuvo acotado el conocimiento formal a la praxis en el arte cerámico, hasta que, a mediados del siglo XX, se institucionalizó con la creación de la primera escuela de cerámica en Buenos Aires y sucesivamente le siguieron Córdoba, Mendoza, Tucumán, Mar del Plata, La Rioja y La Plata.

Las aspirantes a profesionalizarse en el campo de las artes, se ajustaron a la jerarquización derivada de la tradicional matriz colonial. El periplo de consagración, que muy pocas lograron sortear, constó de crítica valorativa, posibilidades de exhibición, exposición pública, y sobre todo ventas que aseguraran una autonomía económica.

En cuanto a las producciones vinculadas a los saberes provenientes de tradiciones prehispánicas, producciones subalternas, coloniales o populares, se constituyeron en objeto de estudios antropológicos y etnográficos articulados, y divulgados masivas en revistas sobre temas “folklóricos”.

El caso de Riccarda Merzbacher de Cordiviola (1909-1978) perteneciente, al círculo denominado “estética nacional”, “arte nacionalista o restauración nacionalista”, aunque de manera periférica, constituye un modesto camino de apropiación y construcción creativa con arcilla, como así también en telar de pie, que fueron exhibidas esporádicamente, en galerías del selecto circuito de arte porteño como muestra de resistencia en el manejo de materiales y saberes de los pueblos.

Con el presente caso propongo, por un lado, reflexionar sobre las construcciones epistémicas dentro del campo artístico específicamente formativo, desde los estudios culturales. Resignificar las categorías desde su materialidad, dialogando entre producciones derivadas de saberes populares o de los pueblos y saberes académicos consagrados.

Por otro, desde la historiografía feminista del arte, cuestionar los conceptos de autoría y heroicidad dentro del campo de estudio, y dejar de obliterar historias de artistas mujeres que han pasado inadvertidas en referencias biográficas o con dataciones incompletas, especialmente si fueron parejas o compañeras de artistas consagrados.

Palabras claves: Saberes populares, resignificación, estudios culturales, historias feministas del arte.

I

La formación académica y profesional, para las mujeres, fue un tema central durante la primera década del siglo XX que ha quedado en registros dentro de las múltiples disertaciones del Primer Congreso Femenino de 1910 y del Primer Congreso Patriótico de Señoras de América del Sud. Se debatió, en aquellas oportunidades, la urgente necesidad de incorporar artes y oficios en instituciones educativas como herramientas para afrontar la modernidad y “bastarse por sí mismas” sin “dejar de ejercer su rol natural dentro de la sociedad, que exigía de ella modestia, laboriosidad y abnegación” (GLUZMAN, 2016, p.176).

Mientras avanzaba la década del 20, se fundaron y consolidaron instituciones, academias, escuelas formadoras y difusoras de saberes canónicos, sacralizados, en la esfera de la cultura hegemónica occidentalizada. Escuela Superior de Bellas Artes en 1923, la Academia de Bellas Artes por decreto en 1936, sin dejar de lado las artes menores, decorativas o industriales con la Escuela Industrial de la Nación y la fundación de la primera escuela Nacional de Cerámica a finales de la década del 40, donde se impartirán clases sobre artes decorativas.

En cuanto a producciones de artistas mujeres que lograron sortear obstáculos y alcanzaron autonomía económica gracias a la enseñanza, exhibición y/o venta de obra; el trabajo investigativo, pormenorizado y señero de Georgina Gluzman es insoslayable. Ella analiza el periodo entre 1890 y 1923 del arte porteño, y rescata de las obliteraciones historiográficas a mujeres artistas, biografías desvanecidas por las de sus parejas artistas si fueron consagrados, tal es el caso como Ana Weiss o Lía Correa Morales. Amplió archivos y activó nuevas investigaciones. Sin embargo, sobre el desempeño de mujeres artesanas, ceramistas, quedan espacios difusos y escasamente definidos, debido a las dificultades en la categoría de obras, el rastreo de las mismas, la ausencia de archivos familiares, obras frágiles en su materialidad, deterioradas y perdidas. Aun así, los hallazgos van iluminando nuevas búsquedas e investigaciones.

El recorrido, aunque superficial, por los saberes oficializados, como regularidad y prácticas institucionalizadas permite contrastar con otros saberes, de circulación oral, local, de los pueblos

y/o “arte indígena”¹ siguiendo el enfoque desarrollado por Ticio Escobar sobre la caracterización de lo popular en sentido amplio:

“...las diferentes formas de subordinación de las grandes mayorías y de las minorías excluidas de una participación plena y efectiva, ya sea en lo social, lo económico, lo cultural o lo político, cuyas practicas y discursos ocurren al margen o en contra de la dirección dominante. Esta caracterización remite al concepto gramsciano de hegemonía, que ha resultado especialmente fructífero para lo subalterno popular en América Latina...”

Y continúa:

“[...] ...la cultura hegemónica no opera mediante la mera imposición coercitiva o la transmisión unilateral y automática de las imágenes y valores que la legitiman, sino a través de una interacción compleja de fuerzas, un forcejeo confuso que nunca culmina en victorias y derrotas definitivas sino en una tensión permanente de equilibrios inestables” (Escobar, 2014, p. 88)

Mientras que, en una publicación de 2018, Escobar especifica lo complejo e inestable en la utilización del término “popular”:

“...tales expresiones son consideradas meros hechos de artesanía, folclor, “patrimonio intangible” o “cultura material”. No cumplen los requisitos de la autonomía formal moderna: no son inútiles, en el sentido kantiano del término; se encuentran comprometidas con ritos arcaicos y prosaicas funciones, empantanadas en la densidad de sus historias turbias y lastradas por la materialidad de sus soportes y el proceso de sus técnicas rudimentarias.” (Escobar, 2018).

Esta tensión tácita prevalece entorno a estas expresiones plásticas que basculan entre lo moderno y lo no moderno, bajo denominaciones escurridizas que partieron de la construcción universalizadora de la categoría de arte primitivo otorgada por Franz Boas, y que como bien señalara María Alba Bovisio “encubre la voluntad coleccionista de occidente”².

Bajo este encuadre, evitando la lectura unívoca de las obras, que permanecen al resguardo de la familia, abordaré el análisis de las realizadas por Riccarda Merzbacher. Los puentes analíticos y herramientas metodológicas para la lectura de obras las tomaré abordando un breve análisis

¹ ESCOBAR, Ticio, Actualiza las complejas derivaciones ante un término tan ambiguo y amplio de “popular”.

² BOVISIO, María Alba, (1999) Problematisa el texto de Franz Boas, “Arte primitivo”, señala su relativismo cultural mientras que comparte la con James Clifford la complejidad del término Arte y Cultura.

iconográfico y de los conceptos semióticos mediante el enfoque de Louis Marin³, quien si bien, se abocó al análisis y lectura de la representación pictórica, es posible una revisión en obras tridimensionales desde la “presentación” como presencia, ausencia y opacidad, dado las alusiones figurativas en por ejemplo “El rancho”(Fig.1) donde conjuga piezas cerámica y objetos transformados en objetos-artefactos de memoria y colección. De esta manera es posible habilitar un discurso propio y valorativo de lo no moderno, la tradición, la perdida y el rescate del pasado en su complejidad.

Finalmente, la pregunta central recae en “lo subalterno” como portante de saberes. ¿Quiénes lo encarnarían? ¿Por qué medios? Riccarda Merzbacher, la mujer de un artista renombrado, que se dedicó a la producción cerámica y telar, exhibió su producción en galerías centrales porteñas; su maestra tejedora María Luisa Monsalvo y sus maestros alfareros con quienes aprendió el arte de hornear piezas con guano de vaca, y que además le indicaron los yacimientos de arcilla en aquella puntual sierra cordobesa. Fueron las y los donantes de saberes y prácticas locales, textiles, si bien las producciones de aquellas y aquellos no fueron registradas, sin embargo, constituyen la trama invisible del presente estudio.

Interesa el caso de Riccarda M (RC) dado que constituye una oportunidad para ampliar y revisar las historiografías desde una perspectiva feminista del arte. Este enfoque ha permitido no dejar pasar por alto producciones, intervenciones, gestiones y redes culturales. Además, confirma por un lado la imperiosa necesidad de catalogación, de implementar la incorporación de archivos familiares ante los escasos por no decir nulos archivos institucionales, en numerosos casos ocultos, bajo la sombra de cónyuges o parejas. Hoy resultan estas investigaciones ser una de las áreas florecientes y de incesantes revelaciones en redes de relaciones y gestiones entre mujeres de la cultura y el arte.

Los objetivos del presente trabajo acompañan la acción de catalogar y describir obra de la artista entre la década del 50 y el 80, aunque en el presente trabajo mencionaré un pequeño

³ MARIN, Louis, Analiza tanto la pintura como objeto desde su materialidad, como así también, su función simbólica y discursiva. Propone una lectura de las imágenes considerándolas signos legibles e interpretables. Si bien se aboca a la pintura, en el presente trabajo propongo su análisis como herramienta metodológica aplicada a obras figurativas en arcilla.

número. Registrar la obra como tal, de manera autónoma a producción plástica de su pareja, Luis Adolfo Cordiviola. Analizar su enunciado, como dispositivo discursivo, entorno al arte nacional y colonial bajo un aspecto problemático de lo no moderno o popular. Cuestionar las categorías valorativas sobre las producciones y saberes institucionalizados y no institucionalizados. Evidenciar la interseccionalidad en la articulación de saberes, como así también el recurso de apropiación como retórica plástica. Ampliar los registros de mujeres en las artes para poder trazar vínculos y relaciones, completando dataciones ausentes y forcluidas, si fuera posible.

II

Desde finales del siglo XIX momento en que los artistas modernos, dejan establecidos los parámetros, un tanto rígidos, del campo artístico porteño, primó un gusto por la representación figurativa, bajo el eje vinculante en la construcción, búsqueda y consolidación de una identidad nacional. El paisaje fue el género ponderado “apegado al realismo”⁴, tal eran la percepción de identidad y de época, conformando una estética hegemónica que será desplazada poco a poco por la filtración de vanguardias arribadas hacia 1924.

Mientras que el campo artístico entre 1920 y 1930 estuvo signado por “tensiones y ajustes”⁵⁶, el Salón Nacional, Academia y Comisión de Bellas Artes, bajo temas y procedimientos de pintura y escultura canonizarte (pintura de historia, paisaje, retratos, desnudos animales, bodegones y escenas costumbristas) cristalizaron su jerarquía institucional. El anhelo artístico por alcanzar espacios de reconocimiento ante la emergencia de nuevas estéticas, se fue paulatinamente diversificando, en salones independientes, contra salones, muestras paralelas y galerías, filtrando año a año gestos de novedad. Sin embargo, el Salón Nacional como “arte oficial y consagratorio” y “regla de juego”(WESCHLER,1999,82), mantuvo su lugar en privilegiar el gusto y consumo burgués

⁴ BURUCUA, J. Emilio, TELESCA, Ana María. El impresionismo y el gusto por el paisaje y diversas temáticas realista, datan desde fines del siglo XIX en Argentina. El tema fue ampliado y profundizado por Malosetti Costa en *Los primeros modernos*.

por el paisaje, retratos y temas costumbristas. Ente ellos encontramos la obra de Luis Cordiviola quien desde 1914, regresó cumpliendo una beca de estudio en Paris.

El gusto, la temática y los procedimientos prevalecerán y mantendrán su plataforma legitimadora en los Salones Nacionales⁷ hasta la década del 40, momento en que se produce la evidente irrupción de vanguardias plásticas; sin embargo, los acontecimientos europeos de ambas guerras mundiales y la guerra civil española, complejizaron los desafíos en cuanto a repertorios iconográficos posibles al interior de dichos espacios oficiales⁸, mientras que durante los gobiernos peronistas se ampliaron las posibilidades y géneros para exhibiciones además que liberaron las restricciones para la participación con el Salón Nacional de Dibujo y Grabado en 1951, y en 1952 la incorporación de la sección cerámica (PENHOS,1999,p.112-152),⁹.

Pero siguiendo con el planteo de Escobar sobre “las cuestiones de lo artístico” nos advierte que aquellas fronteras alzadas entre los salones y los contra- salones no son más que meras estrategias hegemónicas con ansas de plantearse como unívocas.

“El carácter borroso y huidizo de las fronteras, así como la índole resbalosa del campo de la producción simbólica, aminora en los hechos las consecuencias de clasificaciones demasiado tajantes, y construye cierta garantía contra los excesos formalistas de conceptos que, al clausurar sus contornos e intentar delimitarlo todo, terminan por dejando afuera demasiadas cosas” (Escobar,2014, p.71-72)

III

Riccarda Merzbacher, nació en Alemania el 21 de noviembre de 1909. Al año siguiente su familia emprendió el viaje a Buenos Aires movilizados por investigaciones neurológicas en la incipiente y novel área de estudio de su padre Dr. Luis Merzbacher. Su madre, alemana de la alta burguesía, fue una exploradora intuitiva en el arte. Dominaba el dibujo y la escultura en cera

⁷ Estudios pormenorizados sobre Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989) con abundante documentación de consulta. P.41-98.

policromada. La familia recorrió el noroeste argentino, con el fin de registrar una patología neurológica que llevará su apellido. El doctor paralelamente se convirtió en aficionado a la arqueología y la cultura colonial. Ya instalados en Buenos Aires, vivirán en la casa de la calle O'Higgins 2390, actual museo casa Yrurtia. Riccarda Merzbacher residirá allí y tomará clases de dibujo y pintura con el artista consagrado en los salones del 22, Luis Adolfo Cordiviola.

La expectativa para ejercer la actividad artística de manera autónoma, dentro del campo del arte, con “dedicación sostenida, un aprendizaje sólido, un involucramiento en la vida artística a través de exposiciones y la práctica de la enseñanza” no fue condición accesible para muchas mujeres. Por otro lado, la situación de clase media, necesitada de un trabajo estable, reservaba la práctica y dedicación para los días libres, coloquialmente denominado “pintor o pintora de domingo”. Y, finalmente, aquellas aficionadas, como Riccarda “perteneciente a una clase social privilegiada [...] pudieron disponer de tiempo libre, un espacio independiente y acceder a materiales”. (Gluzman 2016:105-6).

Por lo tanto, el selecto círculo cultural de Cordiviola-Merzbacher a partir de su casamiento en 1933, tendió redes y vínculos entorno al eje del arte nacional, temas arqueológicos y etnográficos. Construyeron sus casas con elementos de demolición de lugares históricos bajo una estética heterogénea, aunque manteniendo el lineamiento mencionado, en Cabalango provincia de Córdoba y San Isidro, provincia de Buenos Aires.

Cabalango, localidad ubicada en el noroeste de la provincia de Córdoba, era un paraje aislado. Aun así, el matrimonio de artistas tomó la iniciativa de circunscribir su actividad, a la producción en la Sierras Cordobesas, y a la comercialización y difusión en exposiciones porteñas, organizando sus actividades semestralmente, eludiendo así compromisos institucionales aciagos.

Diez años más tarde Riccarda había completado su aprendizaje. En una entrevista publicada en la revista *Atlántida* (AGUILÓ, 1944, p.28), testimonió:

“Allá queda todavía [en Córdoba], aunque son muy pocas, algunas viejas criollas que saben hilar tejer y teñir a la vieja usanza, con plantas flores y raíces. También las hay que conservan el secreto de esa otra industria doméstica que, entre nosotros, como en otros pueblos de América, vienen de muy lejos, desde lo aborigen, y que se encuentra abandonada: la alfarería. Pero, al principio, no pude obtener fácilmente lo que deseaba.

[...] *Esas mujeres, se han vuelto, sin quererlo, un poco indolente para con esta su habilidad, pues desde hace muchos años, no constituye, para ellas, un medio de vida desde que tales cosas han caído en desuso y si bien es cierto que aún tejen o fabrican objetos, lo hacen en pequeña escala para satisfacer la demanda de algunos turistas, que generalmente procuran adquirirlas a muy bajo precio. Traté, pues, de imitar lo que veía y empecé por lo primero que era necesario que supiese: hilar. Más tarde, en Cabalango, Córdoba, completé mi aprendizaje. [...] tuve una buena maestra: **Doña Luisa de Montalvo**, una santiagueña de las que siguen apegadas a lo típico, tejedora de buena ley.” [...]*

En 1968 y en una nueva entrevista publicada en la Revista Clarín (CABRERA DE PADILLA,1968) reitera lo afirmado veinte años antes, Riccarda confiesa:

“...me aproximé a la gente del lugar y aprendí a tejer en telar criollo y a modelar en cerámica, [...] los alfareros me transmitieron sus conocimientos” [...] *“Cabalango fue mi escuela y mi taller. De raíces y hierbas extraigo los colores para teñir las lanas. Mire qué tonos armónicos he obtenido, la naturaleza misma es quien los ha otorgado”.*

Y prosigue:

“...he tenido la facilidad de poder sacar la greda de mi campo, pues poseo una veta en el arroyo. Es de muy buena calidad. Al principio me costaba trabajarla, tiene mica y arenillas, pero ahora mis dedos no sienten las asperezas, es como si fuese una continuación de mis manos. Una vez hecha la figura la cocino en el horno a leña. [...] En Cabalango utilizo un horno que se enciende con guano, por eso a veces traigo las figuras ya cocidas de allá.”¹⁰

Si bien produjo obra entorno al espacio doméstico realizó exhibiciones, aunque esporádicas. En 1957 la primera y luego del fallecimiento de su esposo en 1967, mantuvo constantes exposiciones organizadas con finalidad de gestionar la obra del artista y de manera secundaria expone cerámicas y telares.

La obra firmada R.C. [Riccarda Cordiviola] como “huella no catalogada” (GLUZMAN,2016), abarca una serie heterogénea de producciones en barro cocido, esmaltados, engobados, en temas de imágenes religiosas, animales en bulto, relieves y artefactos utilitarios, como así también textil en telar de pie. Desde la materialidad, funcionan como dispositivos discursivos, vinculados a representaciones figurativas que remiten al arte colonial y nacional, en su temática, y al mundo

¹⁰ SORCINELLI, Valeria, cita expuesta, aunque sin edición, en las Jornadas de Historia de Mujeres con el título “Identidades descentrados y saberes populares.” Jornadas de Historia de las Mujeres, Mar del Plata, agosto, 2019.

indígena por su técnica. Reitera poéticamente con materiales ensamblados las significaciones para garantizar una lectura clara, aunque densa.

Análisis de obras:

FIG.1- EL RANCHO terracota y engobe, 22cmx44cmx 15cm.sobre pedestal de teja muslera, sin firma. Colección privada.

Análisis pre-iconográfico:

Representación figurativa en arcilla en técnica de chorizo, en escala media, 22cm x 44cm x 15cm., sobre pedestal en teja muslera. El techo se desmonta, y permite visualizar los espacios interiores tabicados. Similar a una maqueta en arcilla cocida. Coloreada con engobe de manera realista. Toda la estructura colocada sobre una teja muslera colonial. Datación: CC. 1957.

Iconográfico el Rancho instalado sobre un pedestal de teja en la superficie cóncava, genera una percepción loma como paisaje. La textura fue resuelta con rusticidad, sin acabados ni brillo, y coloreado con engobe de manera figurativa. Remite a la representación de un dibujo similar realizado por la autora.

Iconológicamente refuerza el discurso sobre la valoración de la arquitectura local campera con rancho de adobe y rescate del modo constructivo que hacia la década del 50 había sido superado por las modernas construcciones de ladrillos y material. El recurso de la metonimia, la parte por el todo, entre la teja (objeto de arquitectura colonial) y el rancho representado, refuerza el significado a través del rescate de ese fragmento como artefacto total de memoria-colección.

En su materialidad podemos leer, además, la reiteración de barro, rancho de adobe, sobre barro cocido. Exhibe sus formas legibles y la materia evidente. Deja, mediante la escala del objeto aludido y en la que oculta y devela, la no función como objeto.

FIG.2 -VIRGEN, terracota con engobe, sobre postigo de madera, 14cm x36cm.x 15cm. Colección privada.

FIG.3- TERNERO, terracota vidriada con esmaltes, 1957, con firma, 15cm.x 11cm.x9.cm.Colección particular.

FIG.4- VAJILLA Y ELEMENTOS UTILITARIOS: modelados, esmaltados y vidriados. Simula decoración de vajilla alemana. Con firma.

FIG.5-TEXTILES: Tapices y alfombras, hoy perdidos.

Conclusiones:

El arte nacional o tradicional al que responde Riccarda Merzbacher, desde una hegemonía local, en el que inicialmente se forma con su esposo, bajo una estética realista, puede leerse en un espesor documental, al incorporar elementos extra cerámicos (piedras, tejas, cruces de madera) otorgando a la misma una lectura inadvertida y densa.

Riccarda se apropia de los saberes locales, los resignifica por medio de la manipulación estética y temática, firma las obras y las lleva a circuitos de exhibición, es decir se desplaza de la especificidad en la referencia a “lo popular”.

Los lazos entre Luisa de Monsalvo y Lucas Toranzo, como mentores de Riccarda, fueron señalados en numerosas oportunidades, aunque no se conocen obras de los mismos. Quedan así, en un espacio de subordinación subalterna con respecto a la autora en cuestión.

Estos vínculos dejan en claro que los saberes subalternos de transmisión oral quedan en espacios y obras indefinidos y sin identificación.

Se dispuso y organizó la obra con aproximada datación, fecha, firma, documentación, suficientemente ordenada y catalogada de manera autónoma con su nombre Riccarda Merzbacher.

La producción de obra vidriada y terracotas ensambladas, poseen un espesor poético con evidente resignificación de los saberes y las prácticas donadas, que permiten una lectura de capas interpretativas y crea un discurso propio, figurativo, aunque complejo sobre el que se puede abrir en múltiples lecturas no tan superficiales y lineales y mucho menos bajo el mero decorativismo.

Por todo lo expuesto, se puede dar cuenta de lo relevante que resulta el aporte de la historiografía del arte con perspectiva feminista, retomando las historias obliteradas y revisando las categorías de manera compleja y detallada.

FIG.1



FIG.1-Rancho, terracota engobada, sobre pedestal de teja muslera, 22cmx44cmx 15cm. Colección privada



Piccarda 1950

FIG.1-A-Rancho, dibujo en carbonilla y tiza, 34,50 cm x 24,50 cm.



FIG.1B-Rancho de Cabalango, Córdoba, fotografía.cca 1944

FIG.2

Figuras en terracota y ensambladas:



Virgen, terracota engobada, sobre postigo de madera, 14cm x36cm.x 15cm. Colección privada.

FIG.3

Textil en telar de pie:

- Alfombras
- Tapiz



FIG.4 Y FIG 5.

Platos y vasijas, modeladas y esmaltada



Terracota vidriada con esmaltes fechadas, 1944,Colección privada

Terracota vidriada con esmaltes, 1956,Colección privada

Bibliografía

- AGUILÓ Estrella, J.C., "De las sierras de Córdoba al salón porteño", *Atlántida*. Diciembre de 1944, 27 Nro.935, p.28.

- BARRANCOS, Dora, *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*, Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

- BIDASECA, Karina Andrea, *La revolución será feminista o no será: la piel del arte feminista descolonial*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros,2018.

- BOVISIO, María Alba, ¿Qué es esa cosa llamada arte...primitivo? Acerca del nacimiento de una categoría" en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, Buenos Aires: CAIA, Centro Argentino de Investigaciones de Arte,1999.

- BURUCUA, J. Emilio, TELESCA, Ana María, "El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica", *Boletín del Instituto de Historia del Arte Julio E. Payró*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, N3,1989.

- CABRERA DE PADILLA, A., "El arte vive entre recuerdos", *Revista Clarín*, Buenos Aires, (8199),1968 p.26-27.

- CATÁLOGO, Asociación Argentina de Cultura Inglesa, Terracota vidriada,19 de septiembre 1957.

- CATÁLOGO, Galería Velázquez, Exposición Luis A Cordiviola y Riccarda de Cordiviola, desde 6 de agosto de 1973.

-CORDERO REIMAN, Karen; SANEZ, Inda (compiladora), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007

-ESCOBAR, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo, Cuestiones del arte popular*, Buenos Aires: Ariel, 2014.

-GIUNTA, Andrea, "Nacionales y populares: los salones del peronismo", en Penhos Marta, Wechsler Diana (coord.), *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires: CAIA Ediciones del Jilguero, 1999.

-GLUZMAN, Georgina G., *Trazos invisibles, mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2016.

-MALOSETTI COSTA, Laura, *Los primeros modernos*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

-MARIN, Louis, *Estudios semiológicos (La lectura de la imagen)*, Madrid: Comunicación, 1979

-PENHOS, Marta; WECHSLER, Diana (coord.), *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires: CAIA-Ed. Del Jilguero, 1999

-PENHOS, Marta, "Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX", en Penhos, Marta, Wechsler, Diana (coord.), *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.

-POLLOCK, Griselda, *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires: Fiordo, 2005

- WECHSLER, Diana B., "Salones y contra salones", en Penhos Marta, Wechsler Diana (coord.), *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, CAIA-Ed. Del Jilguero,1999.