

Raquel Forner, moderna antes de París*

Marcelo Pacheco

En 1978, Raquel Forner hablaba de una primera etapa de su obra dedicada a pintar la tragedia del individuo: figuras de la calle, marginados sociales, vagabundos. Un organillero que posaba en el jardín de su casa y que conocía la literatura clásica rusa, que ella recién estaba descubriendo; un judío y su cotorra, y un ciego al que su hermana le leía cuentos policiales. Se trataba de obras absolutamente renovadoras en su lenguaje moderno. Esta primera parte de su trabajo fue destruida por ella misma “por falta de lugar para guardarla”.¹ Solo conservó *Barcas*, su primer óleo, de 1922.²

Las piezas habían sido realizadas entre 1924 y 1929 [1930], desde su primer envío al Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA) hasta su arribo a París. Solo sobrevivieron unas pocas que ya se encontraban en museos y colecciones privadas. Los envíos a salones, en especial al SNBA, permiten conocer una parte de aquellos trabajos –unos diez óleos– mediante las reproducciones en los catálogos. De las colecciones se conoce *Bañista* de 1928, que perteneció a Rafael Bullrich, quien la donó al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). El Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe conserva *Un judío*, visto en el SNBA de 1927, y *Figura*, un óleo expuesto en el V Salón Anual de Santa Fe, de 1928.³ En el Ministerio de Educación de la Nación se encuentra *Cabeza* de 1929 (ver Babino, 1996: 78-79). En uno de los trabajos del Centro Virtual de Arte Argentino (CVAA) se reprodujo *Paisaje* (1929), sin especificar ubicación (Babino, 2010: 118).

En 1927 había regresado al país Alfredo Guttero después de 20 años de estadía en Europa. Sus acciones en el medio fueron inmediatas como pintor y operador cultural (ver Pacheco, 2005). Desde 1928 fue asesor de la Asociación Amigos del Arte (AAA), la institución artística más influyente de la época, fundada y dirigida por un grupo de mujeres de la elite ruralista de la pampa. Entre los proyectos propuestos por Guttero estuvo la edición de una colección de postales con la reproducción de motivos de artistas argentinos de 1828 a 1930. Más de tres-

* El presente ensayo tiene como antecedente Pacheco, 1990.

¹ Entrevista del autor a la artista, 25 de noviembre de 1978. Su actitud frente a la destrucción de las obras del período era cambiante, como así también la versión de su círculo más cercano, la pérdida había sido un acto consciente por el disgusto que Forner sentía por esos trabajos.

² *Ibidem*, *Barcas* aparece en su inventario fechada en 1924. Existe otra versión en Galería Arroyo.

³ *Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. Guía General de Obras 1922-1947*, Santa Fe, Imprenta de la Provincia, 1947.

cientas obras fueron seleccionadas. De Raquel Forner se hicieron tres, *Soledad* (1928), *Bañista* (vista en el SNBA 1928) y *Día gris*.



Paisaje, 1929, óleo sobre madera, 54 x 46,8 cm.

Algunos diarios y revistas de la época agregan otras imágenes, *Fray Mocho*, *Revista América*, *La Vanguardia*, *Atlántida* y *La Prensa* que, por fuera de los salones, incorporan unas diez piezas más.⁴ El cierre del ciclo es dudoso. En 1929, cuando Forner viajó a Europa, la entrada fue por España, lo que motivó un viaje al norte

⁴ Parte del relevamiento de medios gráficos corresponde al archivo personal de la artista, realizado por el autor durante 1978, carpeta "Recortes 1924-1938", hoy propiedad de la Fundación Forner-Bigatti.

de África del que se conserva una serie de manchas de paisajes y tipos locales, que responde al modo moderno porteño en sus sintaxis espaciales, cromáticas, compositivas y de dibujo. Fechadas entre 1929 y 1930, fueron anteriores al taller de Friesz o independientes de sus enseñanzas, aunque algunas pueden haber sido hechas en París.⁵ La influencia que se afirmaba era la de Guttero, visible en los usos del arabesco y los ritmos curvos.

En la época, la recepción de su trabajo fue variada. Presentó sus obras en certámenes nacionales y provinciales y en muestras colectivas, como el Primer Salón Universitario Anual de La Plata en 1925 (itinerante: Madrid, París, Venecia, Roma), en Boliche de Arte en 1927, en el Nuevo Salón de Guttero y en la Asociación Municipal de Rosario, ambas en 1929. En el período inauguró una presentación individual en Galería Müller en 1928. Los medios más interesados fueron *La Prensa* (21/9) y *La Nación* (26/9). Se clasificaba a la artista de fauvista y se la ubicaba entre los jóvenes renovadores.

En general, las crónicas destacaban la audacia de los colores, lo constructivo de las pinceladas, la fuerza de las texturas, las distorsiones de los espacios, la luminosidad, el vigor “masculino”, las deformaciones de las figuras. Las filiaciones que proponían mencionaban el fauvismo y el expresionismo alemán. Lo que para unos eran virtudes y personalidad relacionadas con lo nuevo, para otros eran errores de juventud que la alejaban del arte verdadero. Pero Forner no pasaba desapercibida; la crítica siguió sus pasos desde 1924 con interés o con rechazo. José María Lozano Mouján, Atalaya [Alfredo Chiabra Acosta] y José León Pagano se ocuparon de su producción en libros y notas periodísticas. Las publicaciones insistían en su rol como protagonista de “lo nuevo”, dentro de los pintores de “lo moderno” e incluso con “la vanguardia” (Lozano Mouján, 1928: 30, 32, 35).

En el contexto de los años veinte, sus óleos y dibujos mostraban un grado de modernidad que la crítica puso, rápidamente, en relación con los llamados “muchachos de París” que, desde 1924, hacían sus envíos europeos al SNBA y, en 1928, presentaron su primera muestra colectiva porteña en la AAA. Eran artistas de su misma generación que estudiaban en Francia, sobre todo, formados en los talleres de André Lhote y Othon Friesz, dos representantes de las vanguardias académicas. Entre ellos estaban Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Aquiles Badi –entre Italia y Francia–, Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni y Víctor Pissarro. Parte de estos artistas fueron el núcleo de lo que la crítica, desde 1930 en adelante, identificó como la Escuela de París.⁶ Forner se incorporó al grupo al llegar

⁵ Babino propone otra versión: que fueron obras hechas bajo la influencia vanguardista de Friesz, pero sin dejar de apuntar la manera moderna que Forner traía de Buenos Aires (2010: 55).

⁶ La denominación solo debe entenderse como la identificación de la ciudad en la que estos artistas se formaron, sin ponerla en relación con el mismo término utilizado por la historiografía francesa para designar la problemática y dudosa École de Paris, que se dio entre 1904 y 1929 atravesando estilos y propuestas heterodoxas con una mayoría de artistas extranjeros. Ver *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre*, catálogo, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000-2001.

a Europa después de haber hecho, en sus años iniciales y de manera independiente, su primera contribución al arte moderno argentino.

Nunca ha sido tema de discusión la confrontación entre las gramáticas pictóricas y los contenidos de los estudiantes europeos y los aportes de la pintora en Buenos Aires. El ejercicio es interesante dentro de los respectivos envíos al SNBA. En 1925 se pueden elegir de Basaldúa, *Figura*; de Butler, *Desnudo* y de Forner, *Una mujer*, además de recordar el rechazo de *Crisálida*. Las figuras de Basaldúa y Forner establecen un punto justo de comparación: para el primero, una modelo posando de tres cuartos de perfil con un fondo ligeramente trabajado dominan el estudio del rostro convencional y la posición tradicional de manos entrecruzadas, algo de materia modela el cuerpo y los colores de la carne contrastan con el blanco luminoso de la tela con la cual apenas se viste la figura casi naturalista. Forner trabajó su modelo con evidentes signos de deformaciones en cuerpo, rostro y manos, con un vestido que estalla de colores y un diseño en cuadrícula intenso, el gigantismo de la mujer forzando los límites del soporte; el fondo resultaba violento en su abstracción de un ventanal y su función adicional de otro contraste cromático, los rasgos corporales y del rostro denotaban el malestar, casi la furia, de la mujer pintada. El *Desnudo* de Butler era clásico en su postura evidente de taller en vivo, vigoroso en su modelado, expresivo en sus volúmenes, un fondo inquieto en su dinámica del pincelado y tenues matices claros, y en los paños contrastaban los drapeados habituales.

Los tres artistas habían egresado de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1922, Butler y Basaldúa llevaban dos años en Europa. Puede insistirse sobre las filiaciones de Forner con ciertas vanguardias hojeadas en revistas, y en el perfeccionamiento del oficio al que se dedicaban Butler y Basaldúa, pero en las luchas entre conservadores y renovadores, quien marcaba la diferencia era ella con las exaltaciones plásticas y el uso pictórico de los contenidos. *Una mujer* era una pieza decididamente moderna.

Ya avanzado el proceso, en el SNBA de 1928, incluidos Berni y Spilimbergo, la situación vuelve a ser interesante. *Bañista* de Forner resultaba en sus formas más innovadora que *Figura* de Butler –con su síntesis, planimetrías y ligero espacio sesgado– y que *Retrato* de Basaldúa –con sus apariencias modernas en leves señales de color y juegos de curvas y contracurvas en el ropaje y la manta del asiento–. Spilimbergo mezclaba a los fresquistas italianos de los siglos xiv y xv con el neocubismo; *Meditando* exhibía su modernidad con los hallazgos de sus geometrías y las exaltaciones de color; Berni, con *Fraile*, buscaba en la metafísica y aún frecuentaba a Lhote. Forner seguía compitiendo con su paleta, ya menos estridente, resoluciones espaciales sobre oblicuas y fugas aceleradas, búsquedas formales en cuerpos y paisajes, composiciones con *close-up*, fragmentaciones, tensiones sobre los límites del cuadro; sus cuidadosos arabescos y ritmos curvos e indolentes, la construcción y los modulados eran novedades del retorno al orden llegadas con Guttero.

Como correspondía al arte desde el siglo XIX, en los cuadros de Forner el contenido retrocedía con respecto a lo estético o formal. A pesar del valor dado a los personajes como portadores de significados sociales, la dialéctica de la forma y el contenido se decidía en beneficio de la forma o los medios artísticos. Como señala Peter Bürger: “El predominio de la forma se ve desde el punto de vista de la estética de la producción como disposición sobre el medio artístico, y desde el punto de vista de la estética de la recepción, como orientación hacia la sensibilización de los receptores” (1987: 58-59).

Forner fue un caso singular de una pintora moderna antes de su viaje a Europa, situación que compartió con Juan Del Prete. Dos casos de estudio que las narrativas sobre los inicios de la renovación de la vanguardia porteña deben rescatar. Sus tomas de posición dentro del campo artístico marcaron disposiciones modernas en las relaciones de lucha entre los conservadores, defensores de mantener el territorio tal como estaba, y los modernos, militantes de la transformación del orden instituido. La modernidad del lenguaje pictórico utilizado por Forner en aquel contexto enfrentaba y se oponía al grupo tradicional mandante, formado por los pintores oficiales liderados por Cesáreo Bernaldo de Quirós y seguido, entre otros, por Ripamonte, Malanca, Cordiviola, Marteau, Rossi, Collivadino y Bermúdez.⁷

La presencia de lo nuevo en Forner era un singular modelo de mezcla en apariencia resultado de la reconversión de las gramáticas del fauvismo, el expresionismo y el cubismo, o el último Cézanne. El desconocimiento inicial de los artistas alemanes que ella misma declaró en varias oportunidades pone en discusión tres temas: la relación de los modelos cosmopolitas y la escena local, la reconsideración del inventario de obras de artistas docentes en el medio, y la paradoja entre los testimonios de los artistas y el ritmo de difusión del arte moderno internacional en Buenos Aires.

El primero plantea que los modelos de mezcla porteños deben considerar no solo las aparentes filiaciones con las vanguardias históricas cosmopolitas y sus derivaciones, sino también nichos particulares que se dieron en lo local y en los márgenes del centro parisino. Forner decía en una entrevista realizada en 1924 que su mayor deseo era conocer la obra de Anglada Camarasa. La mención explícita al español ponía en juego a un pintor modernista de amplia y temprana difusión en Buenos Aires, con fuerte presencia entre los coleccionistas de la elite ruralista, con contactos fluidos con la comunidad artística argentina en París y en su taller de Mallorca y de quien, en 1924, la AAA había realizado una exposición recurriendo a sus piezas locales. Las extravagancias del lenguaje pictórico de Anglada incluían los guiños necesarios para encaminar a pintores como Forner hacia lugares cercanos a los vocabularios formales europeos de varias

⁷ La exclusión de Fernando Fader es intencional. A pesar de su pertenencia temprana al grupo Nexus, su trabajo difiere del nacionalismo y la manera de Quirós y sus seguidores. Fader necesita otro marco de lectura.

vertientes de las primeras décadas del siglo xx, con su propio estilo. Todo en Anglada era excesivo: contrastes cromáticos, texturas, espacios, composiciones, arabescos, luces, brillos, pinceladas. La cita de Forner en *Atlántida* de diciembre de 1924 no era una referencia más ligada a la “españolada porteña”, sino su curiosidad por las audacias plásticas de un artista excéntrico de la bohemia de los bares y espectáculos callejeros de Barcelona, que había construido un modo personal mezclando el modernismo catalán con modos parisinos rumiados y transformados.⁸ Era un modelo generoso en posibilidades renovadoras.

El segundo tema es la circulación e influencias que tuvieron determinados pintores que se movían en espacios alternativos de formación, como la Academia Perugino o los talleres de la Unión de La Boca, donde, por ejemplo, se cruzaron Forner y Del Prete, y figuró como docente Alfredo Lazzari.⁹ *Parque Lezama* (1911) y *Rincón del jardín zoológico* (c. 1915) son algunos ejemplos de la actualidad plástica que este inmigrante italiano transmitía en sus cursos y talleres. Lazzari tenía un lenguaje pictórico vigente que explica la modernidad que se derramó en el medio local a través de varios de sus discípulos y de los jóvenes que lo frecuentaron o que conocieron su trabajo. Las libertades de sus planteos deben subrayarse. Por ejemplo, en *Glorieta* construyó la imagen con pinceladas cargadas de óleo, la superficie cubierta de empastes, unos pocos trazos para sugerir el motivo pictórico, amarillos, rojos, verdes, rosados, sepias y naranjas que se extienden luminosos y plenos. Todo ese universo dispuesto en una pequeña mancha enseñaba aspectos renovadores. Modos locales que surgían sin contactos con lo europeo, pero que podían pensarse cercanos al fauvismo y el expresionismo de la segunda década del siglo, o al Pissarro de 1900.¹⁰ Este punto de debate tiene otro ángulo para considerar: la tendencia de la historiografía a dejar de lado las experiencias modernas que cruzaron el campo artístico con rapidez y de las cuales los artistas jóvenes deben haber sido espectadores. Forner debió ser testigo del escándalo de la muestra de Ramón Gómez Cornet en Chandler en 1921, con sus piezas cubo-futuristas. Aun con la poca visibilidad de este tipo de exposiciones, los jóvenes que visitaban las muestras en la calle Florida o atraídos por los debates que llegaban a los medios son hechos posibles. Lo mismo ocurre con el impacto que en 1921 debe haber tenido Norah Borges con su expresionismo, su ultraísmo y primitivismo en la ilustración de varias de las publicaciones de vanguardia lideradas o acompañadas por su hermano Jorge Luis Borges. En 1924, con el nuevo regreso al país de los hermanos Borges,

⁸ Ver *Anglada Camarasa*, Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1955.

⁹ De Lazzari no hay que olvidar que fue el maestro de Quinquela Martín, el otro moderno antes de Europa, pero que solo sostuvo su producción entre 1918 y 1923. Desde su estadía en España se impuso el “quiquelismo” que fijó Alberto Collazo, una pintura adocenada y fallida, que es la que le dio su popularidad y el reconocimiento de ciertos sectores culturales y sociales hasta la actualidad.

¹⁰ *Alfredo Lazzari 1871-1949, exposición retrospectiva*, catálogo, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, mayo-junio de 1993.

otra vez Norah ocupó un lugar central con sus ilustraciones y cuadros ligada ya con el retorno al orden. Otro caso: las muestras de Pedro Figari, el uruguayo que, desde 1921, vivía en Buenos Aires. Su primera presentación en Müller pasó casi desapercibida, pero las muestras de 1923 y 1924 fueron un éxito de crítica y ventas. Los cartones modernos de Figari son otro factor que pudo haber impulsado modos como el que investigaba Forner.

El tercer tema es, en realidad, una paradoja que deriva de la confrontación entre los testimonios de los artistas sobre su desconocimiento de las vanguardias y lo moderno internacional y las fuentes que demuestran el ritmo de circulación de la información, imágenes y obras de los cambios iniciados desde el siglo XIX, que Buenos Aires ponía a disposición de sus actores culturales.

El debate sobre la obra de Klimt instalado en la Universidad de Viena llegaba en detalle a *La Nación* en agosto de 1900; el manifiesto futurista publicado en París en pocos meses estaba en *La Nación*, y el periodista catalán, radicado en Buenos Aires, Juan Mas y Pi publicaba los once puntos principales del manifiesto y su contexto en *Renacimiento* y en *El Diario Español*. El *Desnudo bajando la escalera* de Marcel Duchamp fue reproducido y comentado en *La Semana Universal* al mismo tiempo que en Nueva York; las noticias sobre el “dadismo” que recorría Europa eran citadas por *Augusta* en 1919; *Los Raros. Revista de Orientación Futurista* se editaba en la ciudad en 1920; la circulación local del número de *L'Eventail* de 1919 con noticias sobre Modigliani; todos son casos de aquella visión de lo mundial. Viau expuso un Van Gogh en Witcomb en 1921, adquirido por Antonio Santamarina, y una nota sobre el artista aparecida en la revista *Apolo* en 1920. Alfredo Bigatti comentó en sus memorias de 1965 lo que había significado la sorpresa de la obra del artista holandés durante su primer viaje a Europa en 1923, y la rápida compra de postales color para enviar a San Juan y compartir su descubrimiento con Spilimbergo, es otro ejemplo, simple y directo, del mismo interrogante. Las fuentes son confiables en su valor documental, los testimonios de los artistas se multiplican mayoritarios.

Quizás la paradoja fue descifrada, en los mismos años cuarenta, en el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal: “Buenos Aires es un archipiélago de hombres islas comunicados entre sí”. Aunque sea difícil imaginar la respuesta a la paradoja, esta parece estar en la falta de una trama de relaciones entre los actores de la escena: artistas, espacios de estudio y debate, galerías, coleccionistas, críticos, movimiento de imágenes y textos, vivencias europeas no compartidas, un MNBA no visitado para ver sus Daumier, Courbet, Monet, Manet, Degas, Pissarro, Rodin, Renoir, Sisley y opciones como Anglada y Monticelli.



San Gimignano, 1929, acuarela sobre papel, 38 x 31 cm.

Desde los años cuarenta, la bibliografía sobre Forner tomó dos direcciones con respecto a sus obras de 1924 a 1929: al principio, José León Pagano (1940), Geo Dorival (1942) y Joan Merli (1952) criticaron con dureza aquella etapa; a partir de 1958, con Cayetano Córdova Iturburu, los autores siguientes optaron por ignorar el período o hacer referencias breves. El comienzo del trabajo de Forner se fue estableciendo a partir de 1931, o sea después de su regreso de Europa, con *Presagio* (1931), *Ritmo* (1934) y *La mujer de Lot* (1935), preámbulos para su primera serie significativa dedicada a la Guerra Civil española, entre 1936 y 1939, con óleos como *Para qué* y *Victoria*. Forner, como protagonista de lo moderno en la década del veinte y como herramienta de una toma de posición identificada con lo nuevo, se fue perdiendo. Su valor como integrante de la Escuela de París y alumna de Othon Friesz tachó sus primeros años y creó la ficción de una pintora relacionada con las vanguardias académicas y cierta forma tardía del retorno al orden que, en la escena porteña de los años treinta, se transformó junto con los demás integrantes del grupo en el modelo oficial de lo moderno. Basaldúa, Butler, Badi, Bigatti, Domínguez Neira y Forner, o sea, la Escuela de París ya depurada, fueron el emblema de lo renovador para la historiografía del arte argentino. A ellos se agregaron figuras como Jorge Larco, formado en España, y Raúl Soldi, discípulo de maestros italianos. En un espacio intermedio se ubicaban los que eran, y siguen siendo, seudomodernos, Gigli, Travascio, Scotti, Amicarelli, La Rosa y otros.

La posición negativa de Pagano no sorprende; para el crítico conservador del diario *La Nación*, los cuadros de Forner de los veinte con sus exabruptos no podían nunca coincidir con su idea de la pintura. Dorival y Merli llaman la atención por lo contradictorio de sus planteos. Ambos coincidían en lo artificial del estilo de la artista porque no respondía a una versión estética de origen rioplatense ni a una línea del arte argentino todavía difícil de identificar. Sin embargo, celebraban la producción después del regreso de París, domesticada por Friesz.

Salvo algunas contaminaciones del surrealismo que se vieron en piezas como *Redes* (1937), la imposición del Friesz de la Academia Escandinava sobre Forner fue evidente: claroscuro, modelado, dibujo, colores quebrados, texturas planas, espacios limpios, composiciones tradicionales; contenidos contemporáneos y medios artísticos de taller.¹¹ El proceso de Forner, de todos modos, se movió rápido y para los años cuarenta sus series *La Farsa*, *Las Rocas*, *Los Estandartes* y *Banderías*, con antecedentes en *Liberación*, fueron descartando la plantilla europea y recuperando sus libertades, ya personales y fortalecidas, para llegar en los cincuenta a las series espaciales, rodeada por los despliegues del informalismo.

Los recorridos inaugurales de la pintora adquieren una dimensión singular al participar de un campo artístico tensado por las relaciones de lucha entre con-

¹¹ De acuerdo con la bibliografía francesa, Friesz se retiró de la Academia Escandinava en 1929, lo que plantea un problema de cronologías que espera revisión.

servadores y renovadores. La posterior tachadura de su participación en dichas batallas la alojó directamente en un grupo de pertenencia como la Escuela de París. Este gesto alejó su producción de los impulsos de independencia que tuvo en los años veinte al inventar modelos de mezcla que, sin saberlo, acompañaron el discurso sobre el neocriollismo propuesto por Xul Solar, en textos de 1923 y 1924, con la idea de lo nacional y lo regional rumiando lo ajeno, lo propio y las herencias precolombinas, como posibilidad para crear un arte americano.

La narrativa mandante tomó otros rumbos más confortables: pertenecer al mundo occidental y su axiomática, aun renunciando a las identidades locales. Como señaló Aldo Pellegrini, la primera mitad del siglo xx y, en especial, la Escuela de París respondieron a una manera modernoide acorde con el supuesto buen gusto y la preferencia por lo bonito, características de la clase alta argentina (1965). Un “arte pituco” que, sin sobresaltos, fue atildado y elegante.

Una artista mujer y con ímpetus de rebelión y fuerzas de batalla debía ser controlada por un relato que la exaltara, pero protegiera el campo artístico de sus disposiciones por cambiar el orden establecido. Las experiencias renovadoras de los veinte fueron desmanteladas con cuidado hasta reducirlas a un anecdotario que gira alrededor del escándalo de Emilio Pettoruti en 1924, con sus obras cubistas expuestas en Witcomb.

Así se fue anulando el proceso de luchas que dieron ciertos artistas por un modelo renovador propio y se optó por la mesurada distinción de la Escuela de París, cuando la producción de sus integrantes se transformó, en poco tiempo, en pintura adocenada, tímida y anecdótica. El compromiso pictórico se convirtió en preocupación por temas cotidianos y una representación adecuada y ornamental, más constructiva o más orgánica según los casos.

Referencias bibliográficas

- BABINO, María Elena (1996). *Catálogo artístico del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación*. Buenos Aires: Gaglianone.
- (2010). *El grupo de París*. Colección Los papeles del CVAA, Centro Virtual de Arte Argentino, Subsecretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- LOZANO MOUJÁN, José María (1928). *Figuras del arte argentino*. Buenos Aires: García Santos.
- PACHECO, Marcelo E. (1990). “Raquel Forner: una renovación olvidada”. En *Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica. Siglos XIX y XX*. Buenos Aires: CAIA-Contrapunto.

--- (curador y ed. publicación) (2005). *Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción*, exposición y catálogo, Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires, ensayos de Patricia Artundo y María Teresa Constantín.

PELLEGRINI, Aldo (1965). "Evolución del arte moderno en la Argentina". *Humboldt*, año 6, nº 24, Suiza-Alemania, p. 52.