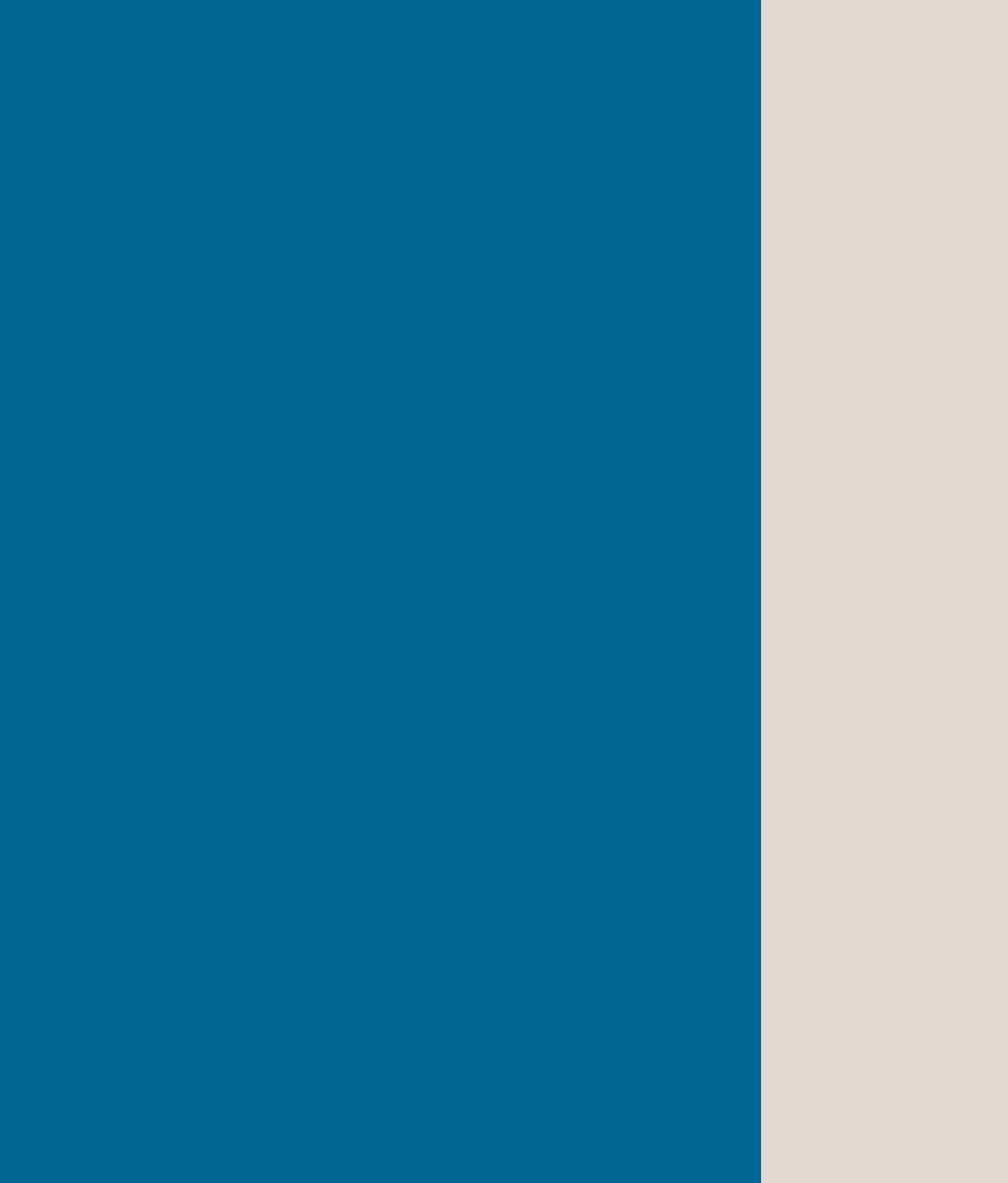


YENTE PRATI



malba  Fundación Costantini

Buenos Aires, Argentina
2009

Malba – Fundación Costantini

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Presidente **Eduardo F. Costantini**

Vicepresidente **Mauro Herlitzka**

STAFF

Curador en Jefe **Marcelo E. Pacheco**

Gerente General **Emilio Xarrier**

Coordinadora General **Ana Goldman**

Asistente **María Costantini**

Museografía y Diseño de Exposiciones **Gustavo Vásquez**

Ocampo Asistentes **Alejandro Vautier – Jorge Cícero**

Montaje **Fernando Brizuela – Mariano Dal Verme –**

José Luis Rial – Andrés Toro

Coordinación de Exposiciones

Maraní González del Solar – Socorro Giménez Cubillos

Producción de Exposiciones

Victoria Giraudó, Mercedes Elgarte

Registro y Documentación **Cintia Mezza**

Coord. Programas Educativos **Florencia González de Langarica**

Asistente **Laura Scotti** Asesora Pedagógica **Judith Meresman**

Educadores **Solana Finkelstein – Alejandro Rozenholc – María**

Eva Llamazares – María José Kahn Silva – Diego Murphy – Da-

niela Seco – Cecilia Iida

Cine **Fernando Martín Peña** Asistentes **Lucas Álvarez**

Kovacic – Maximiliano Basso Gold Ayudantes de Sala **Alejandro**

Intrieri – Manuel Pose – Rafael Mediavilla

Literatura **María Soledad Costantini de Muniz Barreto**

Asistentes **Carla Scarpatti – Magdalena Arrupe**

Administración **Cinthia Moreno**

Asistente Contable **Anabella Bachur**

Recursos Humanos **Paula Cantariño**

Comunicación **Guadalupe Requena**

Diseño Gráfico **Fabián Muggeri**

Asistente de Marketing **Romina Pérez**

Tiendamalba **Facundo De Falco** Asistentes **Juliana**

Eguía – Clara María España – Horacio Cornejo – Mauricio

Sosa – Ana Braconi Quinteiro – María Agustina Perretta

Asistente de Diseño **Alejandra Dasso**

Sistemas **Javier Séré**

Intendencia **Claudio Paz**

Asistente **Rodrigo Martín Darricades**

Jefe de Mantenimiento **Rodrigo Julián López**

Técnicos de Mantenimiento Edificio

Arnaldo Coronel Veira – Francisco Martínez – Omar

Ricaldez – Héctor Rodríguez – Heriberto Rodríguez

Guardianes de Sala **Gabriela Albormoz – Bárbara**

Monserate Gutiérrez – Juan Valenzuela Cruzat – Patricia

Busoni – Licia Capizzi – Mariano Laurora – Juan Pablo

Scott – Gonzalo Belvedere – Leonardo Belvedere

Auditorio **Andrés Smith**

Proyectoristas **Evangelina Loguercio – Georgina Tosi**

Informes y Cajas **María Laura Paredes – Mónica**

Lizzi – Carlos Orlando – Mariana D. Muñoz – María Marta

Mongelli – Gerardo Barreto – Fiorella Tálamo

Maestranza **Laly Largo Torres – José Insaurrede –**

Julio César Calgaro

Asociación Amigos de Malba

COMISIÓN DIRECTIVA

Presidenta **Florencia Valls**

Vicepresidente **Horacio Areco**

Tesorera **Sofía Gancedo**

Secretaria **Delfina Helguera**

Prosecretario **David Weseley**

Vocales titulares

Elena Nofal – Sofía Weil – Clara Laferrere –

Miguel Menegazzo Cané

Vocales Suplentes

Damiana Fernández Criado – Regina del Carril

COMISIÓN REVISORA DE CUENTAS

Miembros Titulares

Silvia Braun – Margot Carlés – Francesca Amelotti –

Gabriel Wieggers – Catalina Grether

Miembros Suplentes **Julieta Martin – Ximena Zemborain**

YENITE PRATTI

malba  Fundación Costantini

Buenos Aires, Argentina
2009

YENTE / PRATI

Del 21 de agosto al 5 de octubre de 2009

Exposición

Curadora invitada - Yente: Adriana Lauria

Investigadora invitada - Prati: María Amalia García

Producción: Victoria Giraudó

Diseño de exposición: Gustavo Vásquez Ocampo

Catalogación: Cintia Mezza y Socorro Giménez Cubillos

Catálogo

Diseño gráfico: Fabián Muggeri

Corrección: Silvia Pazos y Mariana Casajús

Traducción al inglés: Jane Brodie

Digitalización de fotografías de época y documentos: Enrique Llambías

Créditos fotográficos:

Oscar Balducci: pp. 8, 11 (abajo), 12, 13, 36, 41, 45 (abajo), 47, 52 (arriba), 53, 54 (arriba), 57, 59, 60, 61, 66 (arriba), 68 a 79, 103 a 106 y 108 a 149.

Gustavo Lowry: p. 107.

Enrique Llambías: pp. 43, 49 a 51, 62, 63, 66 (abajo) y 67.

Gustavo Sosa Pinilla: pp. 35, 37 a 40, 42, 44 (arriba), 45, 46, 48, 52 (abajo), 54 (abajo), 55, 56, 58, 64 y 65.

© Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar: pp. 11 (abajo) y 12.

© Derechos reservados Fundación Pettoruti: p. 11 (arriba).

Agradecimientos

Malba-Fundación Costantini agradece a las siguientes personas e instituciones, sin cuya participación esta exposición y su catálogo no hubieran sido posibles / Malba wishes to thank the following individuals and institutions, without whose collaboration these exhibition and catalogue would have been imposible:

Embajadora Gloria Bender, Dirección General de Asuntos Culturales, Cancillería Argentina; Jorge F. Cordonet, Dirección General de Asuntos Culturales, Cancillería Argentina; María Elena Montero Lacasa de Povarché, Fundación Pan-Klub/ Museo Xul Solar; Patricia Artundo; Carlos Pedro Blaquier; Fabio Miniotti; David Weseley.

Muy especialmente a Liliana Crenovich; Nora E. Muller Schurman y Fernando Martínez.

Lauria, Adriana
Yente - Prati / Adriana Lauria ; María Analia García ; David Weseley. - 1a ed. - Buenos Aires : Fund. Eduardo F. Costantini, 2009.
202 p. ; 23x27 cm.

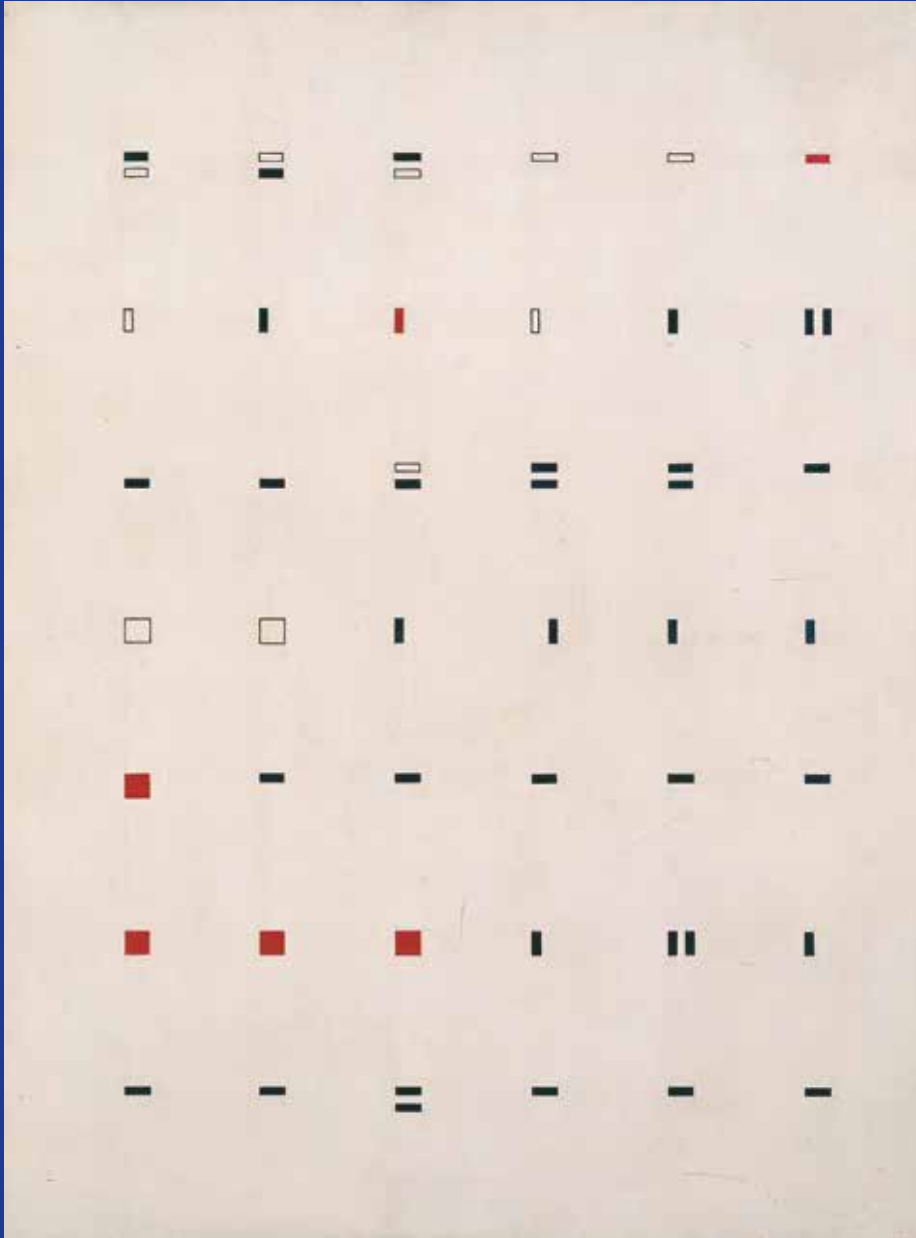
ISBN 978-987-1271-22-1

1. Catálogo de Arte. I. García, María Analia II. Weseley, David III. Título CDD 708

© de la edición, Fundación Eduardo F. Costantini
Malba - Fundación Costantini
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina | agosto de 2009

Fecha de catalogación: 03/08/2009

9	Presentación Eduardo F. Costantini
15	YENTE
17	<i>Yente. Una pionera en los márgenes</i> Adriana Lauria
33	Obras
81	Biografía de Yente Adriana Lauria
85	PRATI
87	<i>Lidy Prati y su diferencial en la unidad del arte concreto</i> María Amalia García
101	Obras
151	Biografía y cronología de Prati David Weseley
163	Lista de obras
173	Textos en inglés



Lidy Prati
Composición serial, 1948 [1946]
Malba - Fundación Costantini

YENTE/PRATI

En esta oportunidad, presentamos en Malba una exposición sobre la producción de dos artistas, reunidas aquí por su desarrollo dentro de la no figuración de mediados del siglo xx en la Argentina. Se trata de Eugenia Crenovich, conocida como Yente (1905-1990) y Lidy Prati (1921-2008) quienes, al haber estado casadas con artistas de gran renombre –Juan del Prete y Tomás Maldonado– estuvieron muchas veces relegadas en el relato masculino y no han sido consideradas en su verdadera dimensión y originalidad. El tiempo hoy ha demostrado que sus metodológicas experimentaciones pictóricas en relación con el mundo de la geometría, han dado trabajos únicos que las instalaron como auténticas referentes del período.

Se han realizado en nuestro país numerosas e importantes muestras en torno al arte abstracto y concreto en particular, el que ha sido profusamente estudiado por Nelly Perazzo, con sus exposiciones de 1976, 1980 y su libro fundamental sobre el arte concreto de 1983. Y, si bien el arte concreto tuvo una recepción poco comprendida por el público general inicial y contó con el aval de unos pocos críticos y amigos entusiastas como el doctor Enrique Pichon Rivière, fue apadrinado y coleccionado por Ignacio Pirovano –conjunto que fue donado al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires a pocos meses de su fallecimiento, en 1980–, llegó a tener gran aceptación, incluso de mercado, y fue avalado por coleccionistas internacionales focalizados específicamente en el arte concreto, como los von Bartha de Suiza y luego los Cisneros en Caracas y Nueva York. Se organizaron nuevas investigaciones y trabajos curatoriales como *Arte Abstracto Argentino* en la GAMeC de Bérgamo, Italia 2002, y en la Fundación Proa de Buenos Aires 2003 o la presentación de la Colección Cisneros en Malba 2003, entre otras.

Es por esto que Marcelo E. Pacheco, a quien agradezco la excelencia de esta muestra, articuló esta exposición centrándose en dos núcleos independientes entre sí, que funcionan como proyectos separados, dedicados en especial a cada una de estas artistas que son presentadas a través de una ajustada selección de antecedentes del arte abstracto. Se exhiben las primeras obras no figurativas realizadas por un argentino: dibujos en lápiz de Emilio Pettoruti de 1914 y 1915 (*Dinamica Spaziale*, *Forze centrifughe* y *Espanzione-violenza*), en las que están presentes ciertas características del futurismo italiano en su inquietud por la dinámica de las formas, expresada en esbozos vectoriales, líneas oblicuas y fuerzas centrífugas que dan sensación de vértigo; y su preocupación lumínica en los haces de luz, presentes también en *Vallombrosa*, su óleo abstracto de inspiración paisajística de 1916. Con una aproximación cercana al arte decorativo, Xul Solar elaboró en 1918 sus diseños para tapices, donde la tradición avaló su empleo de lo geométrico y puramente formal y colorístico. A su vez, la técnica empleada –acuarela sobre papel montada sobre cartulina– nos remite a sus exploraciones en el campo pictórico, rela-

cionadas con las de Paul Klee. En otro camino, Juan del Prete integró en Europa el grupo *Création Abstraction non figurativ* en 1932 y al año siguiente presentó en Amigos del Arte en Buenos Aires la primera muestra sobre arte abstracto en la Argentina, con sus óleos y collages no figurativos. Acto seguido, vendrían sus esculturas abstractas y lineales en hierro o alambres y volumétricas en bloque de yeso.

El umbral de los años 40 presentaba un mundo fragmentado por la Segunda Guerra, un país polarizado entre radicales y peronistas; y el arte, entre surrealismo versus arte abstracto, que a su vez se dividía entre los más puros concretos y los abstractos más libres. Es en ese ambiente hostil de polémicos debates en cafetines porteños, querellas y tomas de posiciones encontradas, donde desarrollaron su obra y se abrieron el paso estas dos artistas mujeres.

Consideramos importante conocer exhaustivamente a Yente y a Lidy Prati en su calidad de artistas individuales. Que esta muestra nos ayude a comprender un poco la historia, cómo se deja de lado la representación, cómo se discute la abstracción, cómo se llega al arte concreto, al marco recortado; cómo son las relaciones con el universalismo constructivo o las innovaciones del madismo. Además, nos interesa unir y reforzar el relato revisitando la colección de Malba, con las diferentes abstracciones latinoamericanas, el grupo de artistas concretos, los neoconcretos del Brasil y entrar al arte contemporáneo con artistas como Lucio Fontana.

Agradezco el trabajo profesional y dedicación de Adriana Lauria, curadora de la sección de Yente; a Marita García, por permitirnos entrever en su ensayo su investigación de doctorado sobre el arte concreto en Lidy Prati; y a David Weseley por su ajustada cronología biográfica. También a las familias de las dos artistas, por permitirnos acceder a este valioso patrimonio que hoy exhibimos en Malba.

Eduardo F. Costantini

PIONEROS DE LA NO FIGURACIÓN 1914 - 1934



Emilio Pettoruti
Forze centrifughe, 1914
CAT. 2



Emilio Pettoruti
Espansione-violenza, 1915
CAT. 3



Emilio Pettoruti
Dinámica Spaziale, 1914
CAT. 1



Xul Solar
Tapiz, 1918.
CAT. 6



Xul Solar
Tapiz, 1918.
CAT. 5



Emilio Pettoruti
Vallombrosa, 1916
CAT. 4



Juan del Prete
Abstracción, 1932
CAT. 9



Juan del Prete
Abstracción, 1933
CAT. 10



Xul Solar
Sin título [Tapiz], ca. 1919.
CAT. 8



Juan del Prete
Arlequín abstracto o Relieve, 1934
12 CAT. 16



Juan del Prete
Torso, 1933-43
CAT. 15



Juan del Prete
Ángel, 1933-41
CAT. 14



Juan del Prete
Sin título, 1933
CAT. 13

Juan del Prete
Estructura en hierro, 1933
CAT. 12



Juan del Prete
Estructura en alambre, 1933
CAT. 11



YENTE

Adriana Lauria

Curadora y crítica de arte. Docente e investigadora de Historia del Arte Argentino moderno y contemporáneo de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Profesora titular de la Universidad del Museo Social Argentino y del Instituto del Servicio Exterior de la Nación. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte; co-curadora del Centro Virtual de Arte Argentino (CVAA).

Ha pronunciado conferencias, participado en congresos, jurados y mesas redondas. Son numerosas sus publicaciones en libros y catálogos de arte. Entre sus últimos trabajos cabe destacar *Liliana Maresca. Transmutaciones* (Museo Castagnino+Macro/Malba/Centro Cultural Recoleta, 2008), catálogo-libro de la exposición que la tuvo como curadora y *Una mirada al arte argentino del siglo xx*, en colaboración con Enrique Llambías, primera publicación aparecida en 2009 de la colección "Los papeles del CVAA". Ha ejercido la crítica de arte en Radio Nacional y colaborado con los diarios *La Nación*, *Página 12*, *Perfil* y con la revista *ADN*, además de haber publicado artículos en *Arte al día* y *Art Nexus*. Desde hace tres años es columnista de artes visuales del programa radial *El refugio de la cultura* (Radio Ciudad AM 1110).

YENTE. UNA PIONERA EN LOS MÁRGENES. POR ADRIANA LAURIA

Es importante tener bien presente que el conocimiento de los cristales era esencial, ya que sobre él se había alzado, como una superestructura, todo un concepto de belleza. Para decirlo con brevedad, el ideal era hacer cristales que, aun conservando la estructura propia de cada clase, se apartaran del orden estricto natural de modo muy sutil. El placer estético consistía en percibir el grado de transgresión entre la forma artificial y su prototipo natural, y la emoción estética más intensa la suscitaban los cristales que más transgredían, dentro de los límites de lo probable.

Herbert Read, *La niña verde*, Buenos Aires, Ed. Minotauro, 1979 [ed. orig. 1935], p. 164.

“En el amplio y descuidado salón de pisos en deplorable estado y paredes despintadas de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, esa valiosa artista que es Yente expone un nutrido conjunto de obras –pinturas y algunas estructuras– realizadas desde 1937 hasta nuestros días”.¹

Así comienza el comentario de Córdoba Iturburu sobre la retrospectiva que la artista presentó en una institución de prestigio histórico para nuestro arte, pero que a la sazón –el estado de abandono señalado lo confirmaba– estaba lejos de ser consagratoria o, mejor dicho, no estaba en posición de otorgar un acabado reconocimiento a la obra de una pionera del arte abstracto, luego de más de veinte años de trayectoria y profuso e incesante trabajo. Después de resaltar su “originalidad”, “vastedad de recursos”, “fértil fantasía” y “sensibilidad”, el crítico se preguntó “[...] dónde pueden residir las causas de que su nombre no goce de una mayor difusión, de un prestigio más dilatado en nuestros medios artísticos”.²

Pareciera que el inconveniente con que tropieza su valoración se encuentra en las dificultades que se plantean al tratar de abarcar su derrotero creativo, sus variaciones; de hacer manifiestos y comprensibles sus períodos y heterodoxias. A ello hay que sumarle el vínculo conyugal que –en parte– es responsable del eclipse de su figura. En forma deliberada, Yente escogió un papel secundario respecto de la carrera de Del Prete, porque consideraba de menor importancia la visibilidad y repercusión de su trabajo.

Hacia fines de los 60, Hugo Parpagnoli, director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, incorporó pinturas de Yente de 1937 y 1938 a la colección, además de una veintena de témperas realizadas entre 1947 y 1949, ya que deseaba contar con ejemplos de los comienzos de la abstracción anteriores a 1944.³ Trabajando en los depósitos de esa institución,⁴ conocí su obra y pude advertir que me encontraba ante uno de los secretos mejor guardados de nuestro medio artístico. El asombro frente a este descubrimiento no hizo otra cosa que resaltar mi supina ignorancia. Así di con la pista de una artista que, recordada por unos cuantos, seguía siendo no muy bien conocida.

Esta parece ser una buena ocasión para pensar su trayectoria, evaluar su ubicación en el entramado del desarrollo de los movimientos modernos argentinos y hacer el intento de que su producción no tenga que revalidar

¹ Córdoba Iturburu, “Retrospectiva de Yente”, en revista *El Hogar*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1958.

² *Ibidem*.

³ Yente, carta manuscrita de la artista a Nelly Perazzo, Buenos Aires, 1979, Archivo Del Prete-Yente. Escrita a la entonces directora del Museo Sívori en ocasión de recibir el catálogo de la muestra *100 años de pintura y escultura en la Argentina 1878-1978*, editado por el Banco de la Ciudad de Buenos Aires en 1978, y del que Perazzo fue organizadora y autora junto a Adolfo Ribera y a Guillermo Whitelow. En la publicación Yente encuentra que, como en otras ocasiones, no se da correctamente cuenta del papel desempeñado tanto por Del Prete como por ella misma en los inicios del arte abstracto argentino. En este tipo de cartas –la mayor parte de ellas no enviadas a sus destinatarios–, Yente asume el rol de historiadora, de testigo privilegiado y protagonista a un tiempo, poniendo siempre por delante el rol preponderante de Del Prete. En la parte de la carta en que se refiere a sí misma, señala que su aparición en el catálogo se limita a un collage de 1963, cuando en el Museo de Arte Moderno hay obras que atestiguan su trabajo en la tendencia abstracta desde la década del 30. Recuerda que la intención de Parpagnoli, al elegir las piezas que ingresarían al museo –las pinturas de los 30 fueron adquiridas y las témperas de los 40 donadas por su autora–, era que hubiera ejemplos del arte no figurativo producido antes de la aparición de la revista *Arturo*, que ya entonces se reconocía, según Yente, como un momento clave.

⁴ Ingresé al Museo de Arte Moderno como investigadora en 1983, llegando a ser curadora de la colección, puesto en el que permanecí hasta el año 2000.

títulos ante la frágil memoria cultural argentina.⁵ Tal vez sea posible dejarse influir por las obras reunidas para esta exposición y ahondar en las sugerencias que puedan depararnos los textos visuales. Aquí se tratará solamente la producción abstracta de Yente comprendida entre 1937 y 1960, pero se plantearán algunas hipótesis para una investigación que seguramente continuará desarrollándose.

INICIOS

Yente –nombre idish con el que la llamaban en su casa– mostró inclinaciones artísticas desde pequeña. Fue la menor de cinco hijos de una familia judía llegada a la Argentina desde Rusia durante el siglo XIX. Sus preferencias e inclinaciones siempre tuvieron la atención familiar. Pronto recibió lecciones de dibujo domiciliarias y uno de sus tíos paternos la suscribió a varias revistas europeas de arte. En algunas de ellas tuvo oportunidad de ver las reproducciones en blanco y negro de los maestros clásicos del Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo: declaró en varias ocasiones que Leonardo, Miguel Ángel, Holbein e Ingres estaban entre sus preferidos. Pero también pudo ver ejemplos, particularmente a partir de los años 20, de artistas modernos como Vlaminck, Dufy o Dunoyer de Segonzac, quienes vinculados al fauvismo y al cubismo, por entonces atravesaban la etapa de atemperamiento de las búsquedas vanguardistas que eclosionaron durante la primera década del siglo xx. Las revoluciones formales, luego de la Primera Guerra Mundial, se alineaban en el retorno al orden, para recuperar la inteligibilidad de las apariencias y la armonía de la composición. Hacia 1925 las publicaciones a las que Yente accedía –*L'Art Vivant*, *L'Amour de l'Art*, ambas editadas en París– también incluían secciones importantes dedicadas a la arquitectura, al diseño de mobiliario, de objetos y de moda, marcado por el Art Decó y sus líneas geometrizarantes.

En esa época, cuando cursaba la carrera de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires –de la que egresaría en 1932–, ya asistía al taller del pintor Vicente Puig. Ilustró poemas y otros textos para *Verbum*, la revista del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, dirigida por su compañero Ángel Battistessa. Fue el momento de las caricaturas de sus profesores, de algunas actrices de cine como Greta Garbo o Lillian Gish –que aparecieron en revistas de arte y espectáculos, *Máscaras*, por ejemplo–⁶ o de personajes de la cultura, como la del crítico de arte Atalaya,⁷ todas firmadas como Eugenia Crenovich.⁸ No solo estaba involucrada con los claustros académicos, sino también con la actividad artística. La cercanía de la Facultad –entonces en Viamonte– con el epicentro de galerías e instituciones culturales en la calle Florida le facilitaba la frecuentación de exposiciones, en las cuales conoció la obra de jóvenes artistas argentinos represen-

⁵ Vale la pena mencionar aquí algunos esfuerzos de estos últimos años para restituir a Yente al discurso de la historia de la abstracción en la Argentina: la inclusión que de su obra hizo Marcelo Pacheco como curador de la exposición *Arte Astratta Argentina*, presentada en la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (GAMeC) de Bérgamo, Italia, en 2002, organizada por la Fundación Proa de Buenos Aires y presentada en esta institución en 2003. También podemos considerar la mención que se hace en el catálogo *Abstract Art from the Río de La Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, muestra curada por Mario Gradowczyc y Nelly Perazzo, realizada en The Americas Society de New York en 2001 (pp. 29-30), aunque resulte curioso que no se exhibiera ninguno de sus trabajos. En cuanto a los aportes propios, señalo su presencia en los capítulos correspondientes a los inicios de la abstracción: Lauria, Adriana, dossier *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino (CVAA), disponible en línea desde el año 2003. <http://www.arteargentino.buenosaires.gov.ar>. También de mi autoría es el prólogo escrito para el catálogo de la exposición *Centenario de Yente (1905-2005). Homenaje a la primera pintora abstracta argentina*, Buenos Aires, AMIA, del 12 de diciembre de 2005 al 5 de enero de 2006. Un par de años antes existió el proyecto de dedicarle una muestra importante, de la que hubiera sido la curadora, en las nuevas salas de exposiciones que tendría el Centro Cultural Rojas, idea que se originó en una entusiasta conversación que mantuve con Jorge Gumier Maier, quien ejercía en ese momento su segundo período como curador de la galería de arte; pero al retirarse de ese cargo, la exposición bajó de la programación.

De todas maneras podemos convenir que estas iniciativas pueden resultar efímeras si no tienen como consecuencia que su obra sea visible en forma más constante por medio de su inclusión en un guión museológico.

⁶ “De Eugenia Crenovich”, en revista *Máscaras* N° 3, año 1, Buenos Aires, marzo-abril de 1931, s.p.

⁷ Originales, Archivo Del Prete-Yente.

⁸ Nombre civil que mantendría en estos primeros años de producción hasta que, por sugerencia de Del Prete, adoptó el de Yente, más breve y sencillo, que contribuiría a delinear su identidad artística. A pesar de que su obra aparece firmada como Yente desde 1937, en catálogos y reseñas periodísticas aún figura como Eugenia Crenovich, y con frecuencia la aclaración “Yente” entre paréntesis, hasta 1949.

tantes de “lo nuevo”, como Spilimbergo, Bigatti, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Raquel Forner o Víctor Pissarro.⁹

Al terminar Filosofía, decidió pasar un tiempo en Santiago de Chile, donde vivía su hermana Dora, casada y ya con varios niños. Yente, que la adoraba, prolongó su estadía. Dora le sugirió continuar sus estudios en la recién reformada Escuela de Bellas Artes –devenida en Facultad de la Universidad de Chile–, a la que habían ingresado un grupo de jóvenes profesores que venían de hacer su experiencia en los talleres parisinos. Con uno de ellos, Hernán Gazmuri, tomó clases de pintura y composición de 1933 a 1935. Hasta ese momento se había formado principalmente en un tipo de dibujo de rigurosa inspiración clásica: línea precisa y límpida para resolver en forma sintética una representación naturalista. Gazmuri la introdujo, como a todos sus alumnos –Roberto Matta, entre ellos– en las enseñanzas post-cubistas de André Lhote, a cuya academia el pintor chileno había asistido. Allí Yente aprendió a estructurar lo representado con formas contundentes, monumentales y sólidas. Tal fue la manera en que, retorno al orden mediante, los lenguajes modernos ingresaron en América, contrabandeados como figuraciones de tono clásico.¹⁰

Yente siguió estos postulados, y con trabajos que realizó bajo esta modalidad concretó su primera muestra individual en Buenos Aires. Elena Sansinena de Elizalde, presidenta de la Asociación Amigos del Arte, ya había apreciado ejemplos de su trabajo en la revista *Verbum* en 1932,¹¹ así que no resultó extraño que le ofreciera una sala de la institución para que expusiera dieciséis tintas y ocho dibujos a lápiz realizados entre 1932 y 1935, que se presentaron en noviembre de ese último año.

A pesar de haber conquistado con ellos algunos primeros premios en Chile –Salones de Viña del Mar de 1934, 1935 y del Centenario de Valparaíso en 1937–, no se conservan ejemplares de este conjunto, al menos en Buenos Aires; solo una fotografía blanco y negro de una de aquellas tintas. Años después de la exhibición, bajo la influencia de Del Prete, la artista los destruiría para que, como ella misma señaló, fuera “abriéndose un nuevo camino”.¹²

UN ENCUENTRO DECISIVO

De regreso a la Argentina, en el invierno de 1935, Ignacio Pirovano, que en ese momento era miembro de la joven generación de pintores que seguían las huellas modernizadoras de la Escuela de París, la instó a ver la muestra que Del Prete hacía en Amigos del Arte. “Entre, me dijo, es algo que encoge el pecho por lo grande”.¹³ A pesar de que era día de inauguración, ocasiones que Yente rehuía, concurrió y se encontró con un conjunto de tintas de gran formato que representaban figuras de mujeres con un estilo cercano a cierto expresionismo picassiano. La impresión fue de rechazo: “[...] sus figuras desproporcionadas y deformadas (para mi concepto de entonces), hechas sobre papel común y clavados con cuatro chinchas sobre madera terciada, chocaron mi ordenado y mesurado sentido del dibujo que trastabilló un poco”.¹⁴

Luego de su propia muestra de Amigos del Arte, el pintor Arancibia la invitó a visitar otra exposición de Del Prete, esta vez en la pequeña sala de la revista *Sur*. En el trayecto fue consultada sobre la obra del artista que iban a ver: “No es que me disguste, le dije, pero creo que no lo entiendo. A mí, me contestó, a veces me choca y otras me parece genial”. El resultado esta vez fue positivo, aunque la originalidad de las pequeñas témperas la conmocionó:

⁹ Cfr. Yente, manuscrito inédito *Mi primer contacto...*, Roma, 28 de junio de 1971, Archivo Del Prete-Yente.

¹⁰ Con respecto a la actuación de Gazmuri en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, su posterior exclusión y la influencia sobre sus discípulos, cfr. Muñoz, Ernesto, *La modernidad extraviada*, Santiago de Chile, Asociación Internacional de Críticos de Arte, s.d. [2009?], pp. 142-167. También Mellado, Justo Pastor, *Hernán Gazmuri: primera víctima (moderna) de la universalización (conservadora) de la enseñanza de arte en Chile*, mayo de 2003. <<http://www.latinartmuseum.net/gazmuri.htm>>. Y además, consultar el sitio web de Hernán Gazmuri en <<http://www.hernan-gazmuri.com>>.

¹¹ Esquela firmada por Elena Sansinena de Elizalde, dirigida a Eugenia Crenovich, en la que le expresa su admiración por una acuarela que, ilustrando poemas de Francis Jammes, aparece reproducida en la revista *Verbum* N° 81, Año XXV, Buenos Aires, 20 de junio de 1932, Archivo Del Prete-Yente.

¹² Cfr. Yente, op. cit. supra, nota 9.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

“[...] algo entre surrealista y abstracto, con unos colores espléndidos. Del Prete estaba en la sala y yo estaba con Pizarro (sic) y Arancibia y él se presentó. Allí nació mi vinculación con él. Esto sucedió en diciembre de 1935. Para mí fue un acontecimiento fundamental: era la primera vez que entraba en contacto con la obra de un creador. Y sobre todo con una gran libertad de creación, una libertad que constituyó una revelación para mí.

[...] Mi encuentro con Del Prete y su obra significó un cambio radical, fue como si se abriera una gran puerta y se me señalara el camino a seguir... Su obra fue una lección para mí, aunque él nunca fue mi maestro. Su enseñanza fue su obra [...]”.

Así recordó Yente este decisivo encuentro en un reportaje que le hizo Raúl Vera Ocampo en 1979.¹⁵

Luego, se sucedieron otros, alguno casual, hasta que Del Prete la invitó al taller a ver su obra, esa inusitada producción vanguardista que había comenzado en París y que lo había llevado –en contacto con Torres García, Magnelli y Hans Arp, entre otros– a adoptar la abstracción como lenguaje para desarrollar la máxima sensibilidad con la mayor libertad posible. En 1932 integró el grupo Abstraction-Création: Art non-figuratif, en el que militaban veteranos del arte abstracto como Kupka, Mondrian, Sophie Taeuber-Arp, Sonia Delaunay, Van Doesburg, Vantongerloo, Herbin o Schwitters, y representantes de la nueva generación como Max Bill, Calder, Barbara Hepworth o Nicholson. Expuso con ellos, publicó su trabajo en el 2º número de la revista de la agrupación y enseguida tuvo que volverse, porque el dinero se había acabado. Un destino de profeta –y como tal, de soledad y resistencia, cuando no de escarnio– lo esperaba en Buenos Aires tras realizar la primera exposición integral de pinturas y collages abstractos en nuestro país, presentada en 1933 en las salas de Amigos del Arte, y al año siguiente y en el mismo lugar, de esculturas no figurativas con yesos tallados y alambres ensamblados.¹⁶

En el taller de la calle Arenales, Yente pudo contemplar todo aquello que, produciéndole un shock, al mismo tiempo le aportaba una visión distinta de cómo hacer arte. Del Prete a su vez, interesado en estrechar la relación con la joven, se ofreció a ver sus trabajos. Yente insistió en que fuera completamente franco y luego de algunas dudas, frente al conjunto de dibujos que habían formado su primera exposición individual, el artista sentenció: “Son amanerados [...] y a pesar de las muchas rayas, vacíos”. El despiadado dictamen salvó, sin embargo, una serie a lápiz que constituía un álbum familiar, en la que Del Prete encontraba “gracia y espiritualidad”.¹⁷ Aquel juicio demoledor, lejos de ofenderla despertó su agradecimiento, y sobre este acto de sinceridad la relación entre ambos tomó el rumbo de la consolidación. Algún tiempo después, entre los dos destruyeron aquellos trabajos, decisión que alivió a su autora. Seguramente porque –como afirmaba– debía hacer lugar a una nueva etapa de su producción plástica.

Treinta y seis años después de estos sucesos, Yente evaluaba:

“Mi encuentro con la obra de Del Prete y su posición frente al arte fue para mí como emprender un viaje. A través suyo conocí los nuevos y consolidados valores europeos y la revelación del arte no figurativo. Poco después, sin presión alguna de su parte, pues siempre respetó mi libertad artística, hacía mis primeras tentativas abstractas, sin esfuerzo alguno ni llevarme por la novedad. Por aquel entonces, año 37, era un camino poco o nada transitado en Buenos Aires y mal acogido en general. Pero ya estaba junto a un artista que conocía las luchas hacía años y cuya fuerza me daba coraje y una libertad que no había conocido hasta entonces”.¹⁸

¹⁵ Vera Ocampo, Raúl, “Óleos, relieves, collages, témperas de la pintora Yente. La obra libre”, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, domingo 19 de agosto de 1979, p. VIII.

¹⁶ Cfr. Yente, “Lo realizado y lo destruido en la obra de Del Prete”, en *Obra destruida de Del Prete*, Buenos Aires, Ed. Del artista, 1971, pp. 8-9. También Lauria, Adriana, op. cit. supra, nota 5.

¹⁷ Cfr. Yente, op. cit. supra, nota 9.

¹⁸ Cfr. Yente, op. cit. supra, nota 9.

DE 1937 A 1945: OBRAS PARA UNA MUESTRA INAUGURAL

A partir de aquel momento, Yente abandonó las concepciones de Lhote y comenzó a incluir planos que rompían el dibujo de sus pinturas.¹⁹ En algunas de 1937 y 1938, la línea que describe detalles fisonómicos de la figura corre paralela pero desplazada de ellos. En otras, las líneas se vuelven independientes de los planos de color que compartimentan la superficie del cuadro. Estos últimos adoptan rasgos curvados y sugieren siluetas más o menos evocadoras de cuerpos humanos o naturalezas muertas. Finalmente, al liberarse de toda anécdota, las formas flotan entrelazadas en el campo antigravitacional de un fondo uniforme. Se trata de refinados temples y óleos en los que utiliza de manera frecuente figuras lobuladas que se interceptan o imbrican en delicadas combinaciones cromáticas. Son elementos de herencia cubista y de las geometrías orgánicas de Hans Arp que aparecen en estas composiciones en arreglos inéditos.

Así, tras prescindir de aquellos trazos que aún la ligaban a la figuración, se sumergió de lleno en la abstracción. Pero sabemos que su derrotero nunca sería tan lineal. Como Del Prete, cuando sintió la necesidad de recurrir al mundo de las apariencias, ya sea de un modo límpido y sintético o cargado de una materialidad expresiva, no dudó en abordarla, para adaptar sus recursos plásticos al tema, la época, las pulsiones internas o, simplemente, al encuentro fortuito con un elemento motivador, sobre todo en sus collages.

Sin embargo, estos planteos ponían la geometría al borde del colapso, porque las formas en su disposición ingravida tendían a disgregarse, o porque eran atravesadas por grafismos que se oponían a la disciplina de un polígono o porque su misma irregularidad las volvía sospechosas de residuos figurativos, aun cuando fueran firmemente controladas por un cerco negro.

En las tintas de 1938, la masa de grafismos —aquellas muchas rayas criticadas por Del Prete en 1935— se combina de manera que provoca gradaciones y pasajes que dan sensación de volumen, impresión que refuerzan algunas zonas iluminadas con ténpera blanca. Estas y la pequeña pintura de 1944, titulada significativamente *Construcción*, resuelta también en tonos pardos, pero con una más clara alusión espacial, anunciaban los relieves realizados a partir de 1945.

Recién mostró esta producción ese año en la Galería Müller y junto a ella exhibió su obra figurativa, a la que sumó otros trabajos abstractos de conformación más libre. También presentó relieves en los que empleó un material aglomerado, liviano y blando, fácil de tallar, llamado celotex, el cual al no ser obstáculo para su escasa fuerza manual, le permitió encarar piezas cercanas a la escultura, disciplina que siempre le había atraído. En estos trabajos independizó las formas de los fondos y multiplicó los niveles de planos y figuras, ahuecando y superponiendo. Con este sistema también fabricó objetos exentos que, como estos relieves, fueron adquiriendo cada vez mayor rigor constructivo, sobre todo los que integraron la muestra que, en la misma galería, realizó al año siguiente.

Ambas exposiciones fueron valoradas por algunos jóvenes artistas que se habían acercado a Del Prete, reconociéndole su papel de introductor de la abstracción en la Argentina. Con este gesto trataban de legitimar, con una genealogía nacional, sus propias búsquedas en un arte que rechazaba toda mimesis. Tomás Maldonado, que entonces organizaba la Asociación Arte Concreto-Invencción, le hizo conocer a la pareja la revista *Arturo* —publicada en 1944 junto a Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Edgard Bayley y Lidy Prati—. Este gesto provocó el apoyo inmediato de Del Prete, que fue retribuido por el grupo —del que también formaron parte Alfredo Hlito, Enio Iommi, Manuel Espinosa, los hermanos Lozza, y Alberto Molenberg, entre otros—, el cual respaldó la estética del maestro y de su compañera. Desde 1937, año en que Del Prete hizo su última muestra abstracta en Amigos del Arte, ambos no solo lidiaban con la indiferencia, sino también con la casi imposibilidad de exponer. Quizás esta fue la razón por la que Yente tardó tanto en mostrar su nueva producción. La relación con los artistas concretos fue estimulante. Yente así lo recuerda:

¹⁹ Vera Ocampo, Raúl, op. cit. supra, nota 15.

“El grupo que se denominó ‘Concreto-Invención’, dinámico, batallador, daba conferencias, lanzaba folletos y manifiestos. Con su entusiasmo y actitud polémica removía el acomodado conformismo y rompía, en parte, el aislamiento de Del Prete. Se hacían presentes en nuestras exposiciones (Yente en Galería Müller en el 45 y 46) en especial en la de Del Prete, en el 49, en la Galería Cavalotti, viniendo a diario y hasta ofreciendo una comida dedicada, al decir de uno de ellos, al ‘único sobreviviente de una generación naufragada’. Con la colaboración de Del Prete se organizaron muestras de conjunto, en que se reunían los distintos grupos no figurativos: Concreto-Invención, Madí, Perceptismo y nosotros que nos denominamos independientes. La primera en el 47 en Galería Kraft, de tres días de duración, en el 48 ‘Nuevas realidades’ ocupando las cuatro salas de Galería Van Riel y otra al año siguiente en la misma galería”.²⁰

EL APOORTE DE LOS RELIEVES

Con los relieves y los objetos tridimensionales tallados en celotex, que también exhibió en aquellas muestras de conjunto, Yente intervino en el debate sobre el destino del marco recortado y de la disposición coplanar de las formas, independientes del fondo. La suya fue una solución empírica bastante simple: separó las figuras geométricas de la superficie del soporte, y las resaltó con el relieve. De esta manera, evitó la ilusión de espacio que pueden generar los planos yuxtapuestos a un mismo nivel por interacción cromática, al reemplazarla por su franca presentación. Las figuras avanzaban hacia la percepción y adquirían relevancia visual, que quedaba afirmada por su presencia mayoritaria. Con esta operación no necesitaba deshacerse del fondo, ya que quedaba sensiblemente desjerarquizado.

Una serie de relieves del año 1946 tuvieron determinada particularidad. Tanto por su tratamiento cromático como por ciertas formas dentadas y otras dispuestas en bandas que se traban entre sí, estas obras recuerdan los diseños de guardas de textiles y cerámicas precolombinas. Dichos motivos aparecieron en composiciones abstractas talladas en celotex y en las pequeñas témperas preparatorias –aunque alguna es de 1943, la mayoría pertenece a 1946–; tuvieron su explícita contrapartida en un conjunto de obras coetáneas, tituladas *Relieve con motivo totémico*, que presentan detalles en los que es posible reconocer a un indeterminado personaje mítico. El *Objeto N° 1*, por completo abstracto, parece inspirarse también en esta iconografía. El tema, que fue retomado por la artista en obras posteriores –un óleo de 1947, tapices de 1958 y relieves de comienzos de los años 60–, quizás encontrara su origen en los artículos que pudo leer en los años 30, relacionados con la cerámica y el arte de los pueblos originarios de la región andina, y que fueron publicados en la revista de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.²¹

En 1947 Juan Jacobo Bajarlía –seguidor de los concretos también desde las páginas de *Cabalgata*– destacó en el diario *Clarín*²² la intervención de Yente en la muestra *Arte Nuevo*, organizada entre el 30 de octubre y el 1 de noviembre en el Salón Kraft (Florida 681). La mencionó como Eugenia Crenovich, especialmente entre cincuenta y cinco artistas abstractos y figurativos que representaban el arte joven del momento, luego de nombrar a Del Prete como artista consagrado, a Arden Quin y Martín Blaszkó como máximos representantes del grupo Madí y a Tomás Maldonado como cabeza visible de la Asociación Arte Concreto-Invención. Yente expuso allí uno de sus relieves constructivos, que fue colgado al lado de una muy interesante composición de Lidy Prati donde círculos de vivos colores flotan sobre un fondo negro. Llama la atención la coincidencia dinámica de ambas obras: lo que Prati consi-

²⁰ Yente, manuscrito inédito Anotaciones para una semblanza, Buenos Aires, agosto de 1978, s.p., Archivo Del Prete-Yente.

²¹ En el Archivo Del Prete-Yente se conserva un ejemplar de esta publicación en la que aparece un artículo ilustrado de Mazzini, José, “Las cerámicas de los aborígenes de Chile”, en *Revista de Arte* N° 13, Año III, Santiago de Chile, 1937, pp. 8-17. Publicación bimestral de divulgación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

²² Bajarlía, Juan Jacobo, “Abstractos y figurativos”, *Clarín*, Buenos Aires, domingo 2 de noviembre de 1947, p. 3.

guió con recursos cromáticos, provocando un efecto de inestabilidad visual en una composición que se organizaba sobre una curva irregular, Yente lo planteó con el despegue real de los planos en relieve y por un desviarse levemente de la regularidad ortogonal, a través de suaves pendientes y diagonales poco enfáticas, dadas por el conjunto de figuras, ninguna de ellas regular, pero todas reminiscentes de cuadrados y rectángulos.

EXPANSIÓN, AFIANZAMIENTO Y RUPTURA

En las exposiciones subsiguientes –*Nuevas realidades* de 1948 y 2° *Salón Argentino de arte no figurativo* de 1949, que ocuparon todas las salas de la Galería Van Riel y cada expositor tuvo lugar como para organizar “casi” una muestra individual–, Yente desplegó toda su versatilidad empleando un lenguaje más ajustado a la geometría. Siguió trabajando con relieves, pinturas, objetos y dibujos. Las composiciones observaban mayor rigurosidad y era mucho más frecuente su organización a partir de la grilla ortogonal. Aparecieron los cuadros con incisiones, donde el celotex era tallado para que las líneas que contorneaban las figuras se presentaran en huecorrelieve, enfatizadas por algún color contrastante. En este conjunto fueron pocos los casos de disposición perpendicular, por lo que predominaron las más dinámicas diagonales.

Pero Yente siempre parecía querer escapar de los rigores de las formas controladas, introduciendo perturbaciones plásticas que dieran variedad a la obra. En este sentido, esfumados, mezclas cromáticas de diferentes tintes en un mismo plano, huellas de trazos y tramas de líneas entrecruzadas sin terminar de diluir pueden verse en trabajos ejecutados con lápices acuarelables. O, en otras ocasiones, la textura propia del celotex era enriquecida con óleo aplicado con espátula, con la que además conseguía gradientes entre distintos tonos provocando superficies tornasoladas. A estos recursos aplicados en composiciones geométricas, donde prevalecen las rectas, aunque no siempre las figuras regulares, sumó una serie de etéreos dibujos realizados con líneas moduladas de diseño libre en el que predominan las curvas, que en su variedad cromática flotan ingravidas sobre el blanco del papel.

Estas libertades, más la insistencia tanto de Yente como de Del Prete de seguir incursionando en la figuración, motivaron el disenso y la ruptura con los concretos. La artista escribe al respecto:

“Las discusiones entre los distintos grupos puso fin a estas muestras [conjuntas]. La vinculación con nosotros tampoco fue de larga duración. Encerrados en una no figuración rigurosa, su exclusivismo no admitía un Del Prete abierto a otras manifestaciones. Después de la muestra de Cavalotti, Del Prete comenzó una serie de ciclos retrospectivos en Galería Antú. Uno de los componentes del grupo al divisar desde la entrada obras figurativas volvió a sus compañeros con un dramático ‘nos traicionó’”.²³

UN TRABAJO INÉDITO: LIBROS ILUSTRADOS

Gran parte de los esfuerzos plásticos –y podría decirse también literarios–, que Yente continuó hasta por lo menos 1980, estuvieron volcados a la producción de libros ilustrados que comprenden más de una veintena de títulos. El primero de estos trabajos fue realizado en 1938 y se tituló *El libro de Navidad*, en el que empleó recortes de cuero charolado. Esta obra, en un intento de publicación y luego de recorrer varias manos, volvió deteriorada a su autora, para ser rehecha en 1944, esta vez en témpera.

Al principio Yente insistió en que se editaran, algunos de ellos, como publicaciones infantiles –muchas

²³ Yente, op. cit. supra, nota 20.

narraciones tenían como destinatarios a sus sobrinos–, pero pasados los años y habiéndolo intentado sin éxito no solo en la Argentina, sino también en los Estados Unidos y en Europa, la artista se resignó a seguir creándolos sin esta pretensión, pero sí con la consigna de que las láminas de cada uno no se disgregaran.²⁴

Varios libros fueron realizados partiendo de historias preexistentes –*Petrushka*, *Antiguo Testamento*, *La comedia italiana*–. En otros, los relatos son de su propia autoría. Sus textos breves, realizados con amorosas letras dibujadas, acompañan las narraciones que se desarrollan por lo general en imágenes, por medio de témperas, acuarelas o collages. Algunos de estos trabajos se presentaron en diversas exposiciones.²⁵ Ciertas historias son autobiográficas, sobre todo el ciclo titulado *Vida venturosa de Onofrio Terra d'Ombra*, nombre con el que personificó a Del Prete, y adoptó para sí el de Fragilina. Allí expresó con mucho humor algunos de los episodios de su vida compartida.²⁶

En algunos de estos libros, la abstracción se hizo sentir, fuera porque conducía a una síntesis extrema en la que hechos y personajes eran más sugeridos que descriptos, como en el caso de *El Circo* y *Septem Dies* –inspirado en el Génesis– ambos de 1941, o porque formaban parte de la estructura central en la concepción de cada lámina. Este fue el planteo desarrollado en *La batuta mágica*, una carpeta de 1949, ejecutada con lápices acuarelables, donde los contextos escenográficos en que la historia tiene lugar se relacionan íntimamente con las pinturas geométricas realizadas en la misma época, replicando los planteos diagonales y el uso de figuras romboidales y triangulares. Si bien introdujo rasgos figurativos para definir a los personajes –principalmente al niño–, no dejó de geometrizar fuertemente arquitecturas, atuendos y elementos, sobre todo en las escenas de encantamiento. La historia es una respuesta al *Aprendiz de brujo* de Dukas –en *La batuta* el discípulo sale airoso, ya que derrota al maestro e incluso lo maravilla– y fue realizada bajo la impresión que le causó a Yente la actuación en Buenos Aires de Pierino Gamba, un niño prodigio que a corta edad dirigía orquestas sinfónicas.²⁷

En esta línea de trabajo en serie cabe destacar una carpeta de 1951 que, bajo el título de *Viaje nocturno*, reúne seis dibujos realizados en lápices, acuarela y témpera, en los que desarrolló una abstracción lírica, de trazos y pinceladas muy libres. En una secuencia que va desde los azules, negros y violetas profundos de las primeras láminas, recorre distintas gamas y motivos, hasta la claridad casi acromática de las últimas. Es así como sugiere un trayecto desde la oscuridad, bellamente coloreada, hacia la luz. No tenemos certeza de que integraran uno de sus libros ilustrados, pero sí de que, como en otras ocasiones, estos dibujos fueron la fuente de obras independientes, cuyos motivos se desarrollaron en un formato mayor.

DE LA ABSTRACCIÓN LIBRE A LA GESTUALIDAD CROMÁTICA

Desde comienzos de los años 50 Yente aflojó, movió, subvirtió los planteos constructivos, en un grado progresivo, en la medida en que la década avanzaba. Ya en 1950 los planos de composiciones estructuralmente geométricas fueron interferidos por toques de pinceladas sistemáticas pero evidentes, se multiplicaron los ritmos envolventes que formaban vórtices, aumentaron los contrastes cromáticos y se enriquecieron las texturas.

Fue la época de las retrospectivas –1952 en Galería Müller, 1954 y 1956 en Galería Van Riel, 1958 en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes– en las que Yente mostró sus abstracciones desde 1937 hasta aquel presente, como si al precisar orígenes y evaluar períodos, sopesar similitudes y diferencias, se demostrara la necesidad de una nueva etapa. Es también la época de los largos viajes a Europa –1953, 1954 y 1955, siempre a Italia; a veces a Francia– en los que Del Prete trató de reconstruir su carrera internacional, abandonada en forma prematura en 1933. Las energías de ambos estaban

²⁴ Yente, manuscrito inédito Textos breves para acompañar las ilustraciones de los libros, Buenos Aires, 1982, s.p., Archivo Del Prete-Yente.

²⁵ *Libros inéditos de Yente*, Galería Viau, 1952; *Libros ilustrados*, Galería Alcora, 1957; o integrando algunas de sus muestras retrospectivas como la de la Asociación Estímulo de Bellas Artes de 1958 (Abstracciones 1937-1958).

²⁶ Constituyen seis carpetas realizadas entre 1949 y 1980. *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem* y testimonios de Liliana Crenovich, sobrina de la artista, en entrevistas realizadas con la autora, Buenos Aires, mayo-junio de 2009.

concentradas en ello y la producción de Yente pareció resentirlo. De todas maneras, los viajes significaron ver museos y exposiciones de arte contemporáneo que les reafirmaron la validez del camino emprendido hacía tanto tiempo. En 1954 vieron en París una muestra de Serge Poliakoff y Yente señaló en su diario de viaje cuánto se parecían sus pinturas a las de Del Prete de 1932 y 1933, muchas destruidas por su autor al faltarle buena recepción en Buenos Aires y por la necesidad de hacer espacio en el taller, siempre al borde del colapso por la desmesura de su producción.²⁸

Algunas de las características enunciadas, que se irían profundizando con el correr de la década, fueron seguramente ratificadas por lo visto en Europa. En estos años se fue imponiendo una abstracción que, desde la posguerra, realizaba planteos más libres y expresivos, donde jugaba tanto la riqueza cromática como la espontaneidad y evidencia de la pincelada.²⁹ Las obras que Yente acometió en esta época transitan esa geometría relajada por un dibujo que no oculta tanto los accidentes del pulso como los propios de una pasta pictórica aplicada con generosidad y, muchas veces, con insistencia. También se atrevió a gamas de color “femeninas”, con una proliferación de tonos rosados.

En 1957 comenzó el ciclo que denominó “impresionismo abstracto”. Esta serie nació con una obra en la que el óleo fue aplicado con pincel ancho y cargado, o con espátula, de manera tal que cada toque pudiera ser leído como una forma cuyo conjunto organiza un tejido sobre un fondo de diversos y diáfanos colores. La serie continuó en 1959 con trabajos donde, al igual que en el primero, predominan los azules, los celestes, los verdes, en atmosféricas evocaciones del paisaje. En estos últimos, las pinceladas forman una pantalla única, sin registros superpuestos, matizada por las variaciones de tono y los accidentes de las texturas. La producción de 1960 es más variada por la elección de tintes e hizo más evidente la presencia de la mancha como motivo, en consonancia con las corrientes informalistas que Yente asumió y reelaboró a su muy particular manera.³⁰

A fines de 1958 exhibió un conjunto de tapices elaborados desde 1956.³¹ Estas obras presentan la particularidad de que no se limitan a simples bordados con hilos o lanas sobre telas de trama abierta, sino que además están trabajadas con pintura, a veces también aplicada sobre los mismos bordados. Algunas piezas de 1956 reiteran la trama de bandas trabadas entre sí de los relieves y temples de 1946; sus planteos más o menos geométricos vuelven a aparecer en los tapices de 1957. En uno de ellos, a los planos de colores superpuso diagonales negras bordadas, mientras que en otro de 1958 los sectores elaborados en tonos lisos conforman figuras relativamente cuadrangulares que se yuxtaponen o superponen entre sí.

Ese año produjo también dos ejemplares en los que, contradiciendo toda la lógica del informalismo, Yente bordó manchas y chorreaduras. En un juego de simulaciones y con colores vivos sobre fondos blancos trabajados con pinceladas evidentes, rompió con toda la carga dramática y existencial de la ortodoxia informal, para brindar esta versión gozosa y declaradamente subversiva de la pintura gestual, que para colmo de males ejecutaba con una técnica muy vinculada a las labores domésticas.

Su desenfado no se detuvo allí. Del mismo año y con el mismo énfasis cromático realizó unas pinturas sobre papel, al parecer inéditas, que también se organizan en torno a la mancha que se abre, a la línea sin control, a la salpicadura al acaso. Una general apariencia azarosa se devela premeditada en lavados transparentes de amarillos, rosados, verdes, magentas, naranjas, violetas, azules, atravesados por garabatos de líneas negras –en el mejor de los casos– o de chorreados plateados. Un informalismo hecho con gradaciones, colores pastel o *fluo*, que haría las delicias de los pintores de los años 90, pero que decididamente no fue así en los 50, cuando los artistas comenzaban a mostrar la tendencia en Buenos Aires.

Además, 1958 fue el año de la primera muestra de la Agrupación de Arte No figurativo (ANFA), que se presentó como alternativa a la Asociación Arte Nuevo cuya tendencia se inclinaba –por lo menos hasta ese momen-

²⁸ Yente, op. cit. supra, nota 20.

²⁹ Nos referimos a artistas como Nicolas de Staël, Roger Bissière, Bram van Velde, Jean Bazaine, Alfred Manessier, María Elena Viera da Silva, Corneille, Pierre Alechinsky, Achille Perilli, Emilio Vedova, entre otros.

³⁰ Bajo el título de Impresionismo abstracto, este conjunto de obras va a ser exhibido en Galería Yumar, Buenos Aires, del 1 al 15 de agosto de 1960.

³¹ Tapices, Galería Heroica, Buenos Aires, del 17 al 26 de noviembre de 1958.

to— más a la abstracción constructiva. Por el contrario, ANFA se proponía mostrar todas las variantes, sin importar si eran geométricas, libres o informales. Del Prete fue gran animador de esta agrupación; la presidió en los primeros años y prestó su nombre para impulsar la carrera de los jóvenes artistas.³² Yente participó en sus muestras hasta 1964, sosteniendo en los hechos lo alguna vez escrito:

“[...] la pintura no-figurativa es un campo nuevo, amplísimo, con sendas diversas que deben profundizarse. Como es un lenguaje nuevo que expresa nuevas concepciones plásticas va pasando por experiencias distintas. Creo que es un error querer encauzarla dentro de una línea única y encerrarla en unas pocas reglas rígidas [...] en mis experiencias abstractas abarco diversas modalidades, a veces me ajusto a una composición geométrica un tanto rigurosa, otras a una composición en que las formas y el color juegan más libremente, pero siempre confiéndome a mi saber pictórico [adquirido] a través de años de labor continua.

Para mí la pintura es una búsqueda constante, no trazo límites a mis experiencias tanto abstractas como figurativas, alerta siempre a lo desconocido y sé que por ello desconcierto a muchos”.³³

Si bien Yente realizó su última muestra personal en 1980 y siguió produciendo obras hasta por lo menos 1985, sus principales y más significativas investigaciones plásticas se desplegaron en el período comprendido entre 1937 y 1960. Aún habrá algunas pinturas sorprendentes, darán cuenta de su visión de los tiempos algunos de sus collages, incursionará en la transformación de alguna técnica o explorará un nuevo material. Pero la batalla por imponer un nuevo lenguaje artístico, por la tolerancia frente a los dogmatismos de cualquier índole, por la defensa de la libertad expresiva, ya estaba planteada. Solo quedaba seguir tallando cristales para —como escribió Herbert Read— al transgredir los modelos, provocar “la emoción estética más intensa”.

³² En la primera muestra realizada en Galería H en octubre de 1958, participaron, entre otros, constructivos como Eugenio Abal, Martín Blazsko, Martha Boto, Magda Frank o Gregorio Vardánega; abstractos libres como Paulina Berlatzky, Dora de la Torre, Domingo Di Stefano, Pedro Gaeta, Aldo Massa, Elena Tarasido y Yente; e informalistas como Del Prete, Kenneth Kemble, Abel Laurens, Aldo Paparella, Mario Pucciarelli, Testa y Towas. En salones posteriores participaron también Juan Bay, Jaime Davidovich, Mané Bernardo, Luis Gowland Moreno, Noemí Di Benedetto, Osvaldo Svanascini, María Martorell, Julio Geró, Ferruccio Polacco, por mencionar algunos. Los salones se sucedieron con continuidad hasta 1964, lapso en el que también hicieron presentaciones en el interior del país y en el exterior, y llegaron a exhibir en La Paz, Bolivia (1960); en Caracas, Venezuela; y en The Riverside Museum, Nueva York (1962). Además del material consultado en el Archivo Del Prete-Yente, debo esta información a la gentil colaboración de Natalia March que la obtuvo del archivo y de las declaraciones del artista Pedro Gaeta.

³³ Yente, manuscrito inédito ¿Qué es la pintura abstracta?, Buenos Aires, s.d., Archivo Del Prete-Yente.



Yente en 1937, en el taller de Del Prete en la calle Arenales. Archivo Del Prete-Yente



Exposición retrospectiva Yente. Abstracciones 1937-58, Asociación Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires, 22/7 al 9/8/1958. Vista general de la sala. Archivo Del Prete-Yente



Yente. Afiche *Abstracciones 1937-1958*, 1958, témpera y tinta s/cartulina, 50,7 x 32,7 cm. Afiche pintado a mano para la retrospectiva en Sociedad Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires, del 22/7 al 9/8/1958. Firmado: "Y.58" abajo centro. Archivo Del Prete-Yente



Yente. *Chiabra*, 1928, lápiz s/papel, 14,7 x 11,8 cm. Caricatura de Atalaya [Alfredo Chiabra Acosta]. Archivo Del Prete-Yente



Yente. *Caricatura de Greta Garbo*, en el film "Anna Christie". Publicada en *Máscaras*. Revista mensual de arte y teatro, año I, N° 3, Buenos Aires, marzo-abril de 1931. Lleva el siguiente epígrafe: "Por lo singular merece señalarse el caso de una mujer que logra destacarse con rasgos relevantes en la caricatura. La señorita Eugenia Crenovich marca esa excepción y una muestra de su talento artístico nos la dan los trabajos que aquí reproducimos".



Yente. *Figuras*, 1935, tinta. Seguramente expuesta en Amigos del Arte, 1935. Es una fotografía byn de una obra firmada como "E. Crenovich XXXV". Archivo Del Prete-Yente



Exposición *Pinturas de Yente*, Galería Müller, Buenos Aires, 22/9 al 4/10/1952.
En la foto pueden verse composiciones abstractas de 1937. Archivo Del Prete-Yente



Tapa del catálogo de la exposición Eugenia Crenovich (Yente), Galería Müller, Buenos Aires, 1 al 13/10/1945.
Archivo Del Prete-Yente



Felicidad a Juan, 1941
CAT. 26



Sin título, 1943
CAT. 27



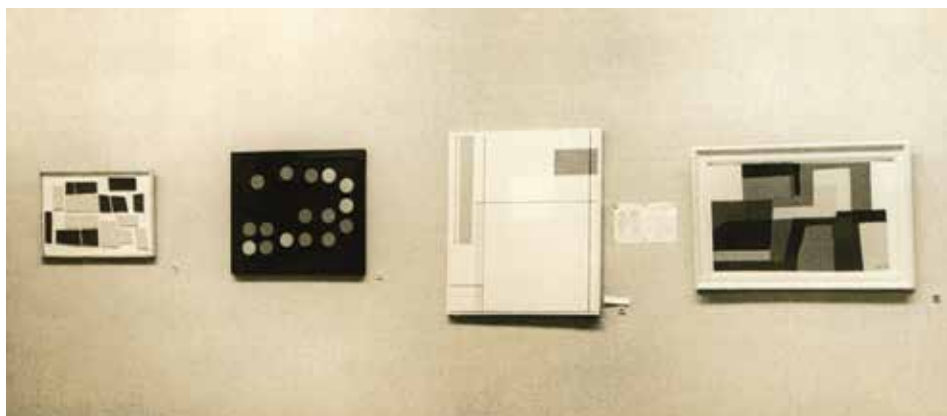
Salón *Arte Nuevo*, Galería Kraft,
 Buenos Aires, 30/10 al 1/11/1947. Panfleto.
 Archivo Del Prete-Yente



Salón *Arte Nuevo*, Galería Kraft,
 Buenos Aires, 30/10 al 1/11/1947. Panfleto.
 Archivo Del Prete-Yente



Salón *Arte Nuevo*, Galería Kraft,
 Buenos Aires, 30/10 al 1/11/1947. Panfleto.
 Archivo Del Prete-Yente



Salón *Arte Nuevo*, Galería Kraft, Buenos Aires, 30/10 al 1/11/1947.
 De izquierda a derecha obras de Yente, Prati, Maldonado y Del Prete. Archivo Del Prete-Yente



Juan del Prete y Yente en Plaza
 San Marcos, Venecia, década del 50.
 Archivo Del Prete-Yente



Exposición *Nuevas realidades*, Galería Van Riel, Buenos Aires, 12 al 25/9/1948.
 Vista del sector dedicado a Yente. Archivo Del Prete-Yente

Exposición 2° Salón Argentino de Arte No-Figurativo, Galería Van Riel, Buenos Aires, 23 al 31/10/1949. Vista del sector dedicado a Yente. Archivo Del Prete-Yente



Exposición retrospectiva Yente. *Abstracciones 1937-58*, Asociación Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires, 22/7 al 9/8/1958. Vista general de la sala. Archivo Del Prete-Yente



Exposición retrospectiva Yente. *Abstracciones 1937-58*, Asociación Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires, 22/7 al 9/8/1958. Tarjeta de invitación. Archivo Del Prete-Yente



Yente. Afiche *Yumar*, 1960, témpera s/cartulina negra y papel blanco, 46 x 31,5 cm. Afiche realizado a mano por Yente para su muestra *Pinturas 1959-60*. Impresionismo abstracto, realizada en Galería Yumar, Buenos Aires, del 1 al 15/8/1960. Archivo Del Prete-Yente



OBRAS



Composición curvilínea N°3, 1937
CAT. 18



Composición, 1937
CAT. 17



Composición, 1938
CAT. 19



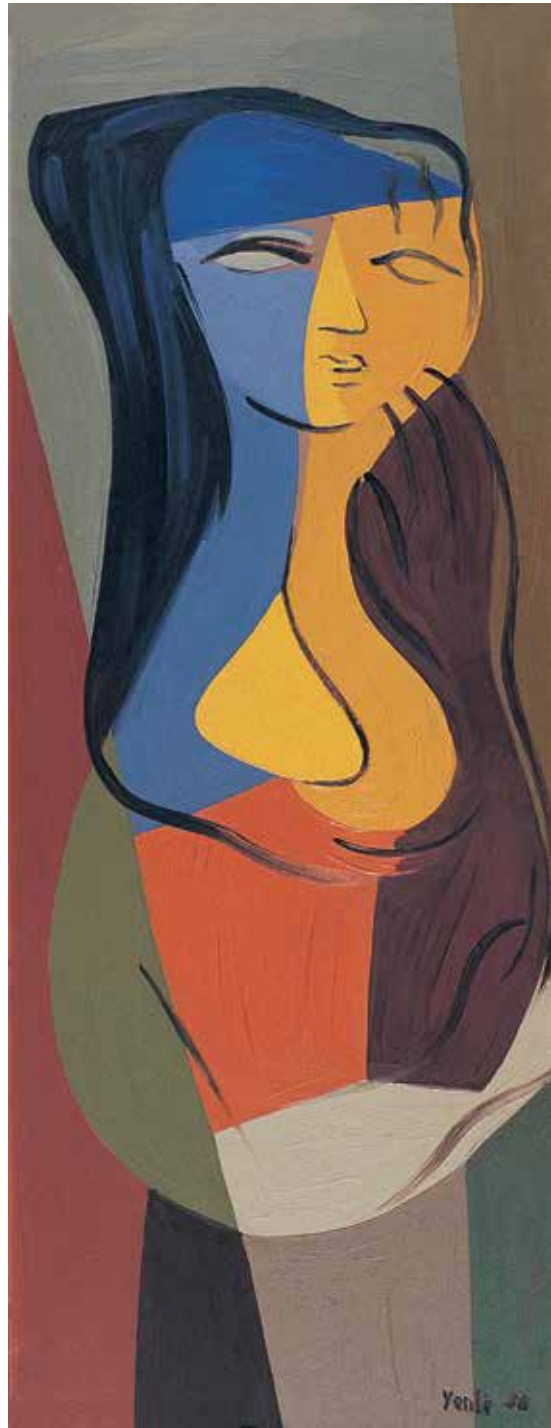
Composición abstracta, 1938
CAT. 22



Composición curvilínea, 1938
CAT. 23



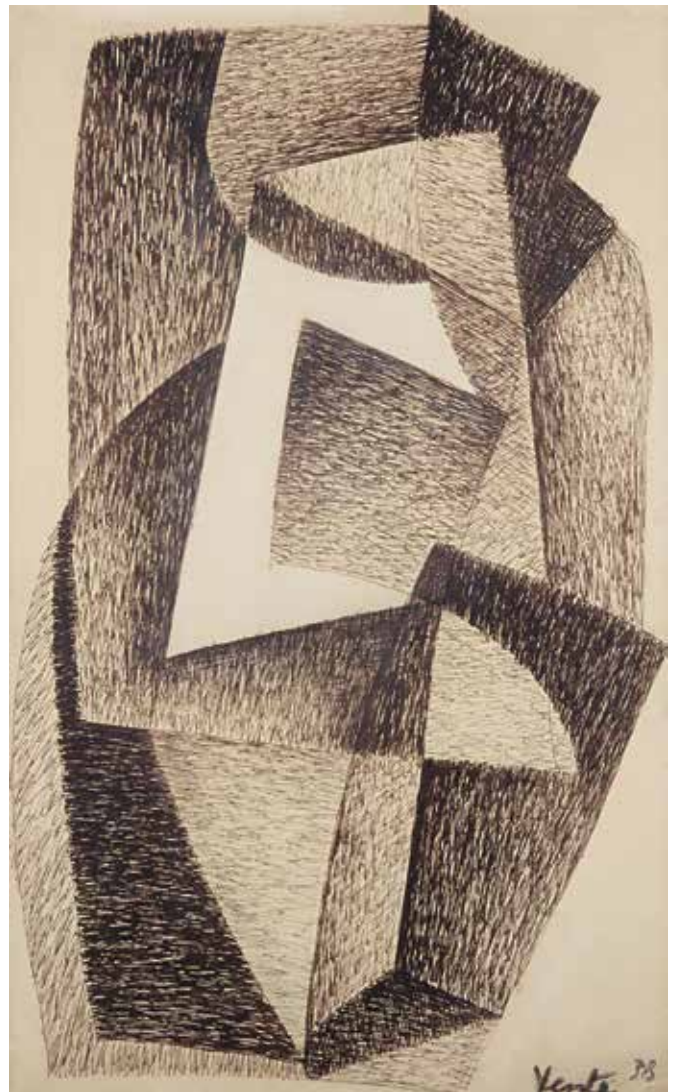
Composición N°4, 1938
CAT. 24



Figura, 1938
CAT. 25



Composición, 1938
CAT. 20



Composición, 1938
CAT. 21



Construcción, 1944
CAT. 28



Composición en relieve, 1945
CAT. 29



Relieve N°1 o Plástica N°1, 1945
CAT. 30



Objeto, 1946
CAT. 31



Objeto N°1, 1946
CAT. 33



Objeto, ca. 1946
CAT. 32



Relieve, 1946
CAT. 34



Relieve N°3, 1946
CAT. 36



Sin título, 1947
CAT. 42



Sin título, 1946
CAT. 38



Sin título, 1946
CAT. 39



Sin título, 1946
CAT. 40



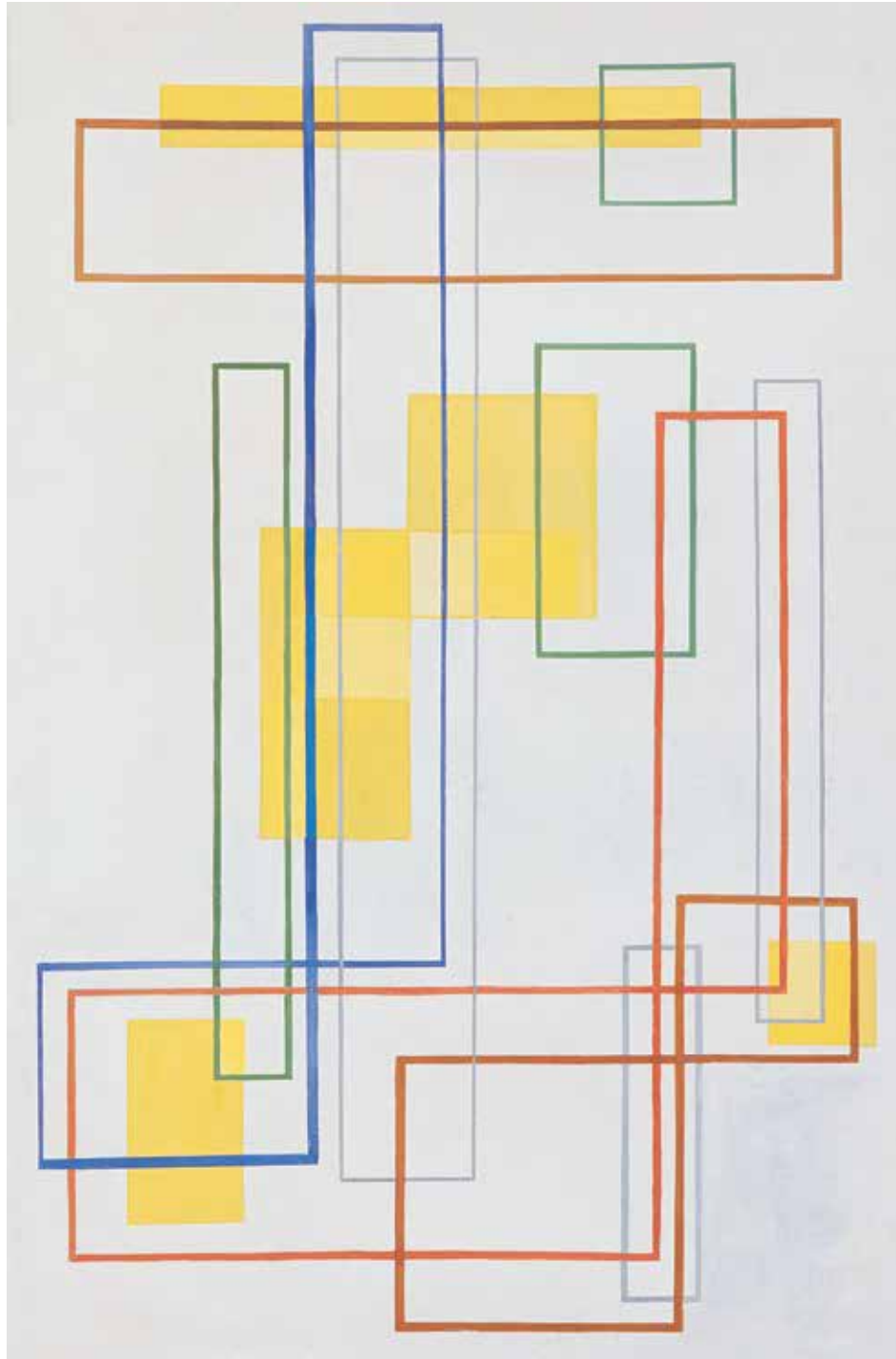
Sin título, ca.1946
CAT. 41



Relieve, 1946
CAT. 35



Relieve N°4, 1946
CAT. 37



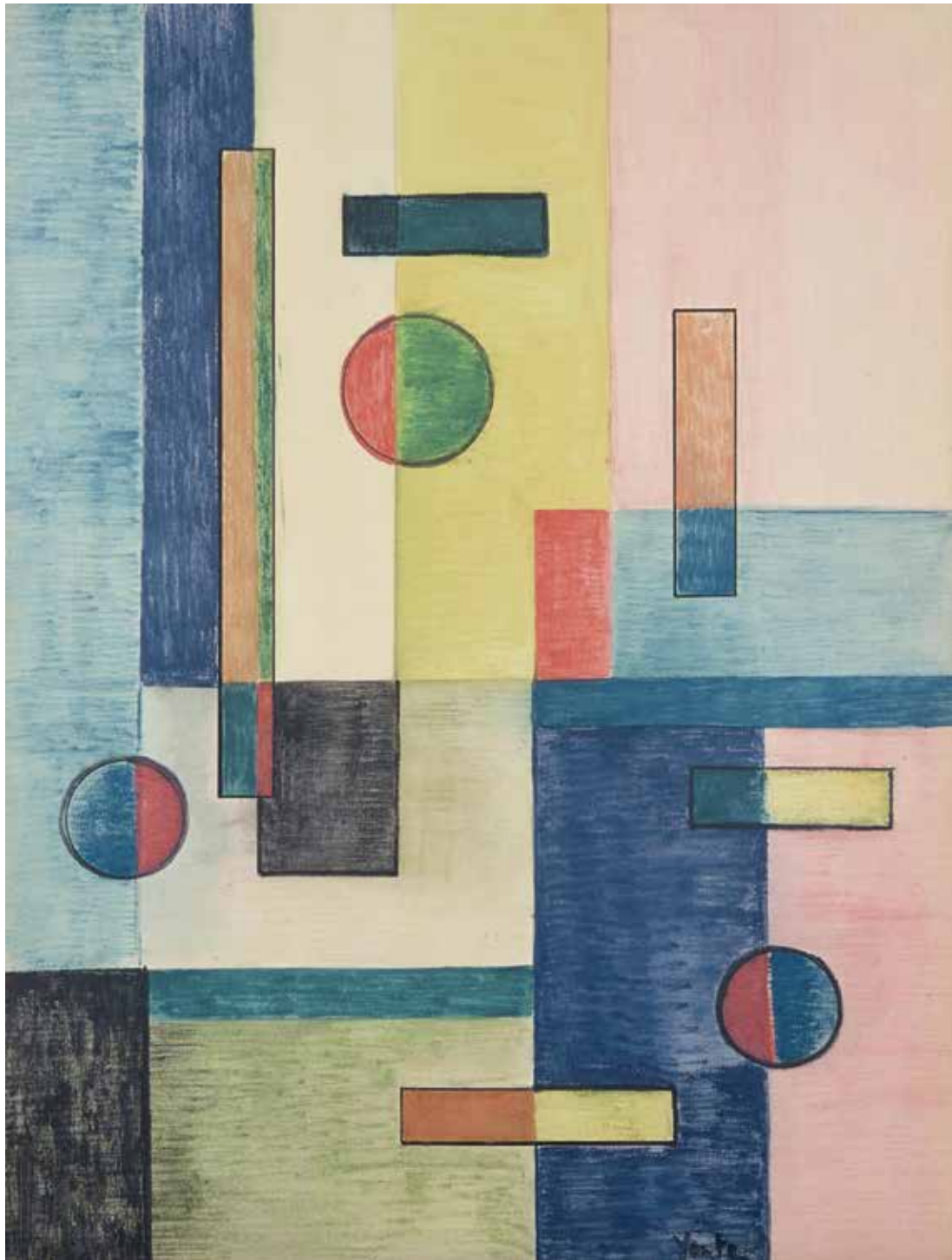
Composición lineal, 1947
CAT. 43



Sin título, 1947
CAT. 44



Sin título, 1947
CAT. 45



Composición. Planos y círculos, 1948
CAT. 46



Composición en plano, 1948
CAT. 47



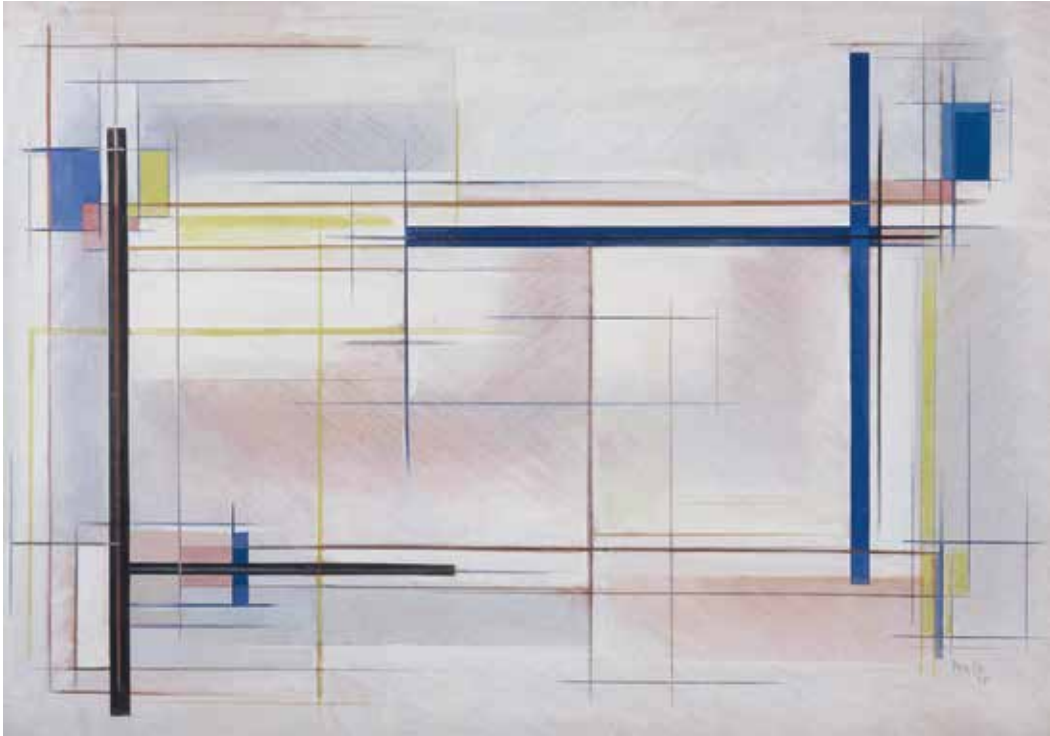
Composición en rojo o composición con incisión N°1, 1948
CAT. 48



Objeto, 1948
CAT. 49



Objeto N°4, 1948
CAT. 50



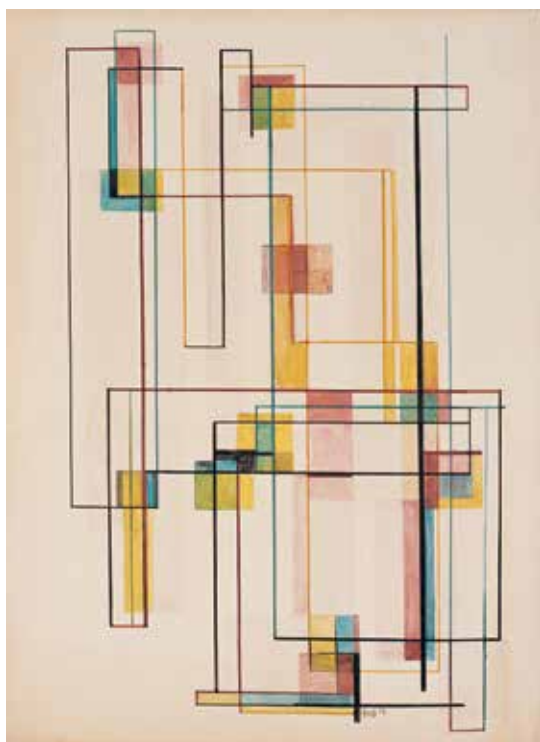
Sin título, 1948
CAT. 51



Sin título, 1948
CAT. 55



Sin título, 1948
CAT. 54



Sin título, 1948.
CAT. 52



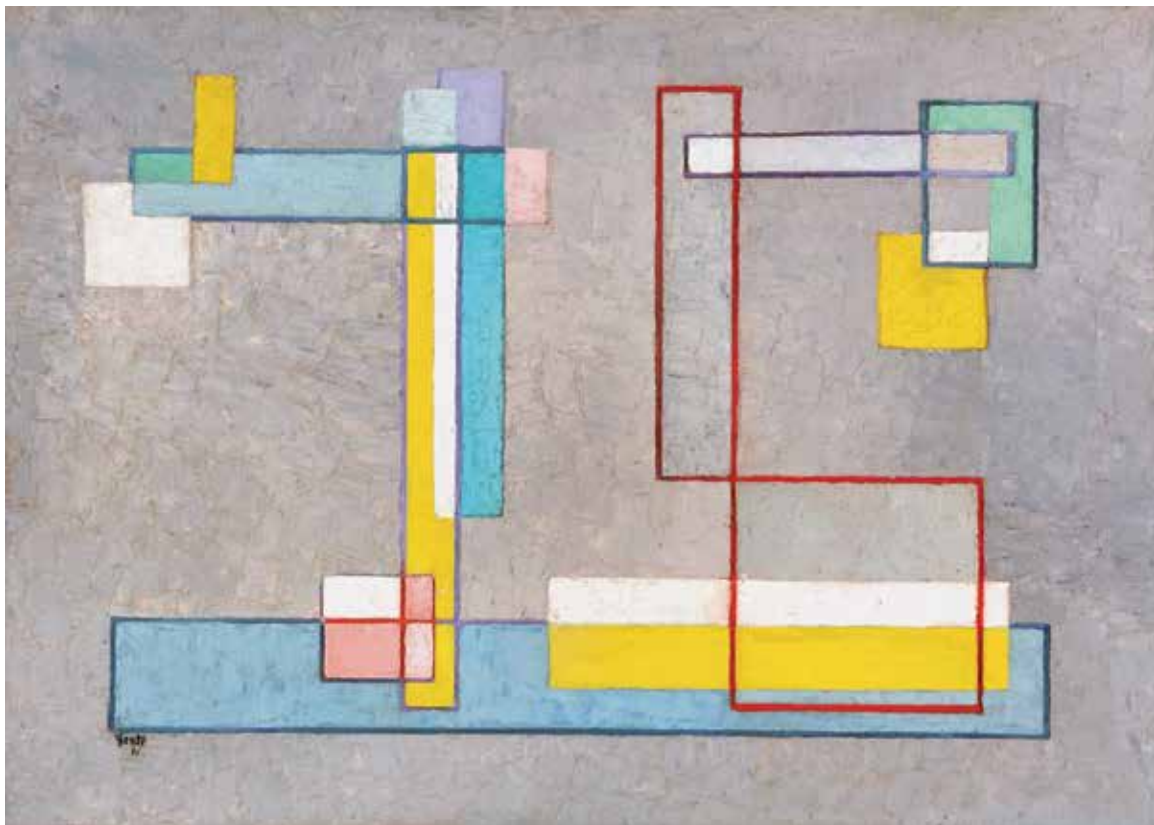
Sin título, 1948.
CAT. 53



*Composición con incisión blanca o
Composición con incisión N°3, 1949*
CAT. 56



Composición con incisión blanca, 1949
CAT. 57



Composición con incisión N° 2, 1949
CAT. 58



La batuta mágica, 1949 [Libro de artista. Réplica al "Aprendiz de brujo". Portada.] CAT. 59

La batuta mágica, 1949 [Libro de artista. Lámina I: "En el castillo del viejo mago"] CAT. 60

La batuta mágica, 1949 [Libro de artista. Lámina III: "El bastoncillo encantado silencia sus poderes"] CAT. 61

La batuta mágica, 1949 [Libro de artista. Lámina VIII: "Y comienza el encantamiento"] CAT. 62

La batuta mágica, 1949 [Libro de artista. Lámina X: "Sonidos y colores alternan en vertiginoso juego"] CAT. 63





Sin título, 1949
CAT. 64



Sin título, 1949
CAT. 65



Sin título, 1949
CAT. 66



Sin título, serie "Viaje nocturno", 1952
CAT. 73



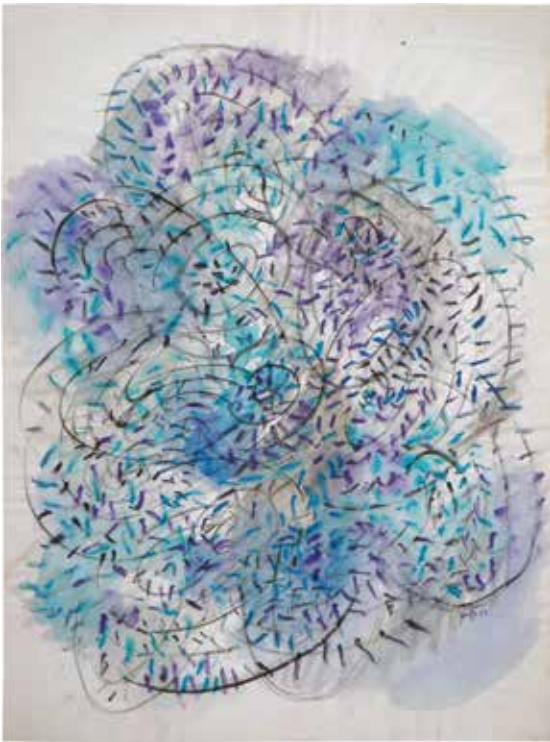
Viaje nocturno, 1951 [Libro de artista. Lámina III]
CAT. 69



Viaje nocturno, 1951 [Libro de artista. Lámina II]
CAT. 68



Viaje nocturno, 1951 [Libro de artista. Lámina IV]
CAT. 70



Viaje nocturno, 1951 [Libro de artista. Lámina V]
CAT. 71



Viaje nocturno, 1951 [Libro de artista. Lámina VI]
CAT. 72



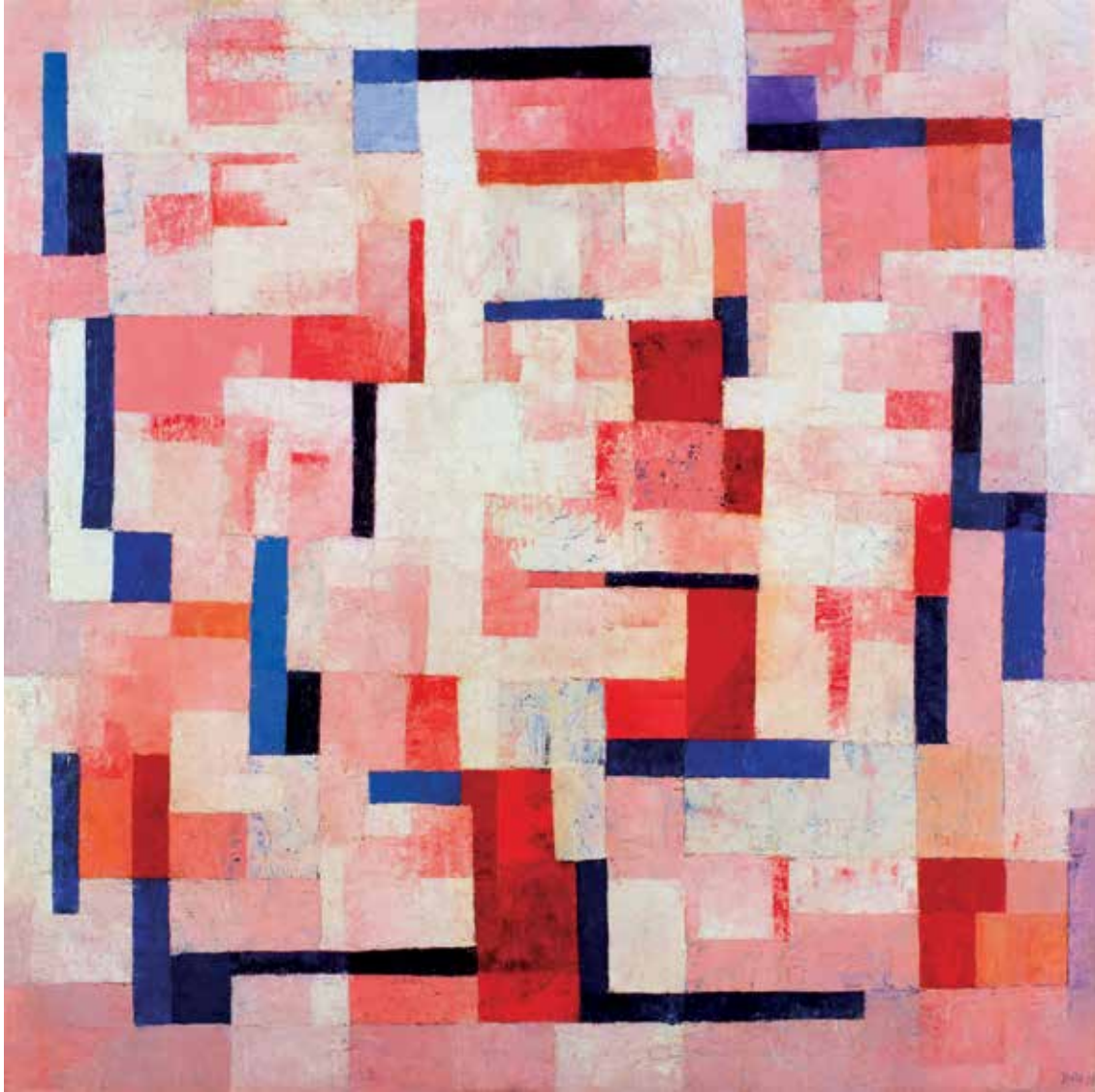
Composición en rosa, 1957
CAT. 75



Impresionismo abstracto, 1957
CAT. 77



Composición, 1957
CAT. 74



Composición en rosa, 1957
CAT. 76



Tapiz N° 2, 1957
CAT. 78



Tapiz N°4, 1957
CAT. 79



Tapiz N° 5, 1958
CAT. 80



Tapiz N° 6, 1958
CAT. 81



Sin título, 1958
CAT. 82



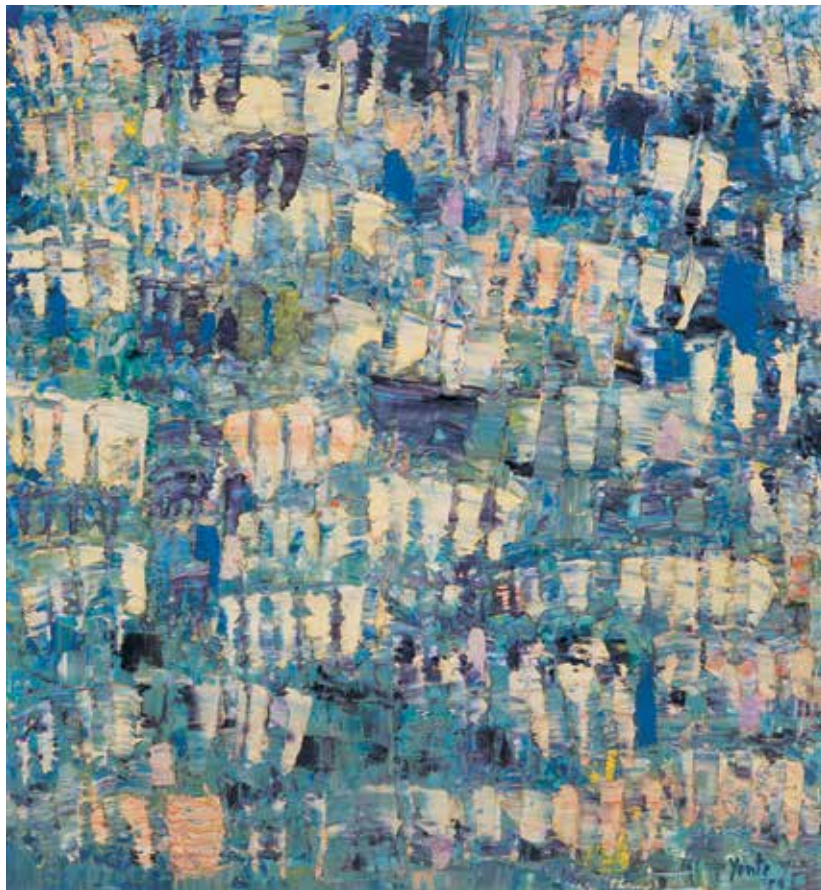
Sin título, 1958
CAT. 83



Sin título, 1958
CAT. 84



Sin título, 1959
CAT. 85



Impresionismo abstracto, 1959
CAT. 86



Sin título, 1960
CAT. 87



Sin título, 1960
CAT. 88



Yente con el pájaro Del Pretiano, noviembre de 1939.
Archivo Del Prete-Yente

YENTE. BIOGRAFÍA POR ADRIANA LAURIA

Yente es el seudónimo artístico de Eugenia Crenovich, quien nace en Buenos Aires el 6 de noviembre de 1905 y fallece en la misma ciudad el 28 de noviembre de 1990. Es la menor de cinco hijos de una familia judía originaria de Rusia –actual territorio ucraniano– que llega a la Argentina en el siglo XIX para integrarse a las colonias fundadas por el barón Hirsch.

Pintora, ilustradora y ensayista, estudia Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, de donde egresa en 1932. Realiza prácticas artísticas en el taller de Vicente Puig en Buenos Aires y en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Santiago de Chile. Allí asiste, entre 1932 y 1934, al taller de pintura y composición de Hernán Gazmuri, estudios que continúa en el taller libre, abierto por el pintor chileno, luego de su forzada desvinculación de la enseñanza oficial.

En 1935 se relaciona con Juan Del Prete, y desde 1937 –sin desdeñar la figuración que, en forma paralela, cultiva a lo largo de toda su vida– participa en los inicios de la abstracción en la Argentina, y se constituye así en la primera artista mujer de nuestro país que adhiere a esta corriente.

Con esta modalidad, en 1945 comienza a hacer relieves y objetos constructivos en celotex, un material blando que le permite tallar sin dificultad. De 1956 a 1959 realiza tapices abstractos con lanas e hilos de colores combinados con pintura. A partir de 1957 se vuelca hacia lo que denomina "impresionismo abstracto", una pintura no figurativa de conformación libre, resuelta con breves pinceladas empastadas que hacen vibrar la superficie del cuadro.

Habiendo recurrido al collage desde los años 40, con el propósito de introducir acentos texturales a su pintura –sobre todo en sus libros ilustrados–, a partir de los años 60 lo utiliza en forma decidida, aprovechando las calidades expresivas y connotativas de los más diversos materiales encontrados, muy particularmente, en su entorno familiar. Entre 1938 y 1980 confecciona más de veinte libros ilustrados –todos inéditos–, desarrollados sobre narraciones preexistentes o propias, algunas autobiográficas. En estos trabajos, de manera ocasional, frases breves a modo de índice, o títulos, estructuran historias que se despliegan básicamente por medio de imágenes.

Realiza su primera muestra individual en Amigos del Arte en 1935, donde presenta veinticuatro dibujos figurativos ejecutados a partir de 1932. En 1945 y 1946 expone pinturas y relieves abstractos en Galería Müller. En 1950 exhibe originales para libros ilustrados en Galería Viau. Y nuevamente en Müller presenta, en 1952, una retrospectiva de obras abstractas y figurativas, realizadas desde 1937. En Galería Van Riel expone su obra no figurativa en 1954, 1956 y 1957 y, en este último año, libros ilustrados en Galería Alcora. En 1958 realiza una retrospectiva de obras abstractas en la Asociación Estímulo de Bellas Artes, que comprende ochenta piezas, entre pinturas, objetos y relieves. También en 1958 exhibe sus tapices en Galería Heroica. En 1960 muestra sus obras del "impresionismo abstracto" en Galería Yumar y, durante 1964, collages con fósforos quemados y papeles de envases –que realizó en Italia– en Galería Witcomb. Al año siguiente presenta *Ciudades de Italia*, un conjunto de collages en Galería Van Riel, donde también exhibe, en 1966, la serie del *Antiguo Testamento*, realizada con la misma técnica. En 1967, otra vez en Van Riel, presenta *El jardín del Edén*, obras resueltas con papeles alquitranados; en 1968 sus fotomontajes *Turistas en Italia*; y en 1969 óleos figurativos. Ocupa de nuevo ese espacio en 1971, con una retrospectiva de setenta obras no figurativas, producidas entre 1937 y 1963. Dos años después hace una muestra personal de collages en Galleria Schneider de Roma. Vuelve a exponer en la Galería Van Riel en 1976, lugar en el que exhibe las series *Con corona de martirio* y *Sin promesa de Paraíso*, pinturas y collages que aluden a la violencia, en consonancia con la convulsa época que la Argentina transita durante la dictadura militar. En 1979, en Galería Sarmiento, organiza una muestra antológica con obras no figurativas de 1937 a 1962 y, allí mismo, expone su serie de pinturas y collages *Tiempos sombríos*, en 1980.

Realiza importantes muestras colectivas dentro y fuera del país; entre las que se destacan: Arte Nuevo, Salón Kraft, 1947; Nuevas realidades, Galería Van Riel, 1948; el 2° Salón argentino de arte no figurativo, Galería Van

Riel, 1949; 50 Años de pintura argentina, Museo Nacional de Bellas Artes, 1950; Salones de Arte Sacro Mediator Dei de 1954 a 1957 y en 1959; La figura en la pintura argentina contemporánea, Museo Eduardo Sívori y Arte Abstracto. Del Prete, Yente, Paparella, Testa, Galería Lerner, ambas en 1957.

Representa al país en la IV Bienal Internacional de São Paulo, Brasil, 1957, y en L'Art Visuel en Argentine, Exposition Internationale et Universelle de Bruxelles, Bélgica, 1958. Con la Agrupación de Arte No Figurativo –a.n.f., luego conocida como ANFA, de la que es miembro fundador– expone en Buenos Aires, Paraná (Entre Ríos), Rosario (Santa Fe), La Paz (Bolivia) desde 1958 hasta 1964, y en The Riverside Museum de Nueva York en 1962.

En 1960 participa en 150 Años de arte argentino, Museo Nacional de Bellas Artes y en la Primera Exposición Internacional de Arte Moderno, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; en 1961 lo hace en Pintura argentina, Lima y Río de Janeiro y en Arte sagrado de la Argentina, Palazzo Ruspoli, Roma. En 1980 interviene en 50 Años de pintura argentina 1930/1980, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, y en 1984 en Maestros argentinos. Homenaje al libro *22 pintores* de Julio Payró, realizada en el Museo Sívori.

Recibe primeros premios en los Salones de Viña del Mar en 1934, 1935 y 1936, y en el Centenario de Valparaíso en 1937, en Chile; y en el Salón de Acuarelistas de Buenos Aires en los años 1940 y 1950. Asimismo obtiene el Primer Premio Ilustración del Salón de La Plata en 1942, y con su obra *Abstracción*, el Premio Adquisición en el Primer Salón Anual de Pintura del ACA (Automóvil Club Argentino) en 1958. Ese mismo año logra la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Bruselas.

Complementando la praxis artística, desarrolla una labor teórica en torno a la figura de Del Prete, sobre quien publica textos aún hoy fundamentales como “Cronología en la trayectoria artística de Del Prete” en *Pintura montada; Primicia* (catálogo exposición), Buenos Aires, Galería Van Riel, junio de 1962; y “Lo realizado y lo destruido en la obra de Juan Del Prete” en *Obras destruidas de Del Prete*, Buenos Aires, edición del artista, 1971.

En 1979 una de sus obras –*Composición con relieve*, 1945– es elegida como imagen de tapa del libro *Arte de América. 25 años de crítica* de Rafael Squirru, publicado por Editorial Gaglianone, donde, a la vez, el crítico analiza el trabajo de la artista, de quien también se ocupa en *Arte argentino hoy*, de la misma casa editora pero de 1983.

En las últimas décadas, su producción ha sido incluida en exposiciones como: Del constructivismo a la geometría sensible, Harrod's en el Arte, 1992; I Exposición de Artes Visuales DAIA, Casa de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, 1996; La tradición constructiva en el MAMBA, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1998; Muestra de arte y subasta por la reconstrucción de AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina), Alvear Palace Hotel, 1999; Siglo xx argentino. Arte y Cultura, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1999/2000; Judaica Argentina, Centro Cultural Borges, 2001; Arte Astratta Argentina, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (GAMEC) de Bérgamo, Italia, 2002; y en la presentación de dicha muestra en la Fundación Proa en 2003. También ha estado representada en Artistas argentinos con temática judía, exposición organizada por la AMIA en el Centro Cultural Victoria Ocampo, Mar del Plata, 2006; en la Primera Bienal de Arte Geométrico, en el Museo de Arte Construido, Buenos Aires, 2007; en la muestra histórica Aquellos años 40, realizada en Expotrastiendas 2007; y en la feria internacional Arte BA 2009.

En 1995 la Galería Vermeer organiza la muestra Yente y Juan, dedicada a su producción y a la de Del Prete, y en 2005, en homenaje al centenario de su nacimiento, la AMIA presenta un conjunto de veintinueve obras –casi todas abstractas– realizadas entre 1937 y 1971.

Un conjunto significativo de sus trabajos forma parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, así como integra los acervos del Museo Eduardo Sívori, del Fondo Nacional de las Artes, del Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe, Rosa Galisteo de Rodríguez, del Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario Juan B. Castagnino, del Museo de Bellas Artes de Jerusalén, de la Casa Argentina en dicha ciudad y de la AMIA, además de formar parte de colecciones particulares de la Argentina, Chile, Italia, Alemania, Israel y los Estados Unidos.

Su obra, plena de sugerencias, atraviesa diversas fases que la vinculan tanto al post-cubismo y al constructivismo geométrico como a la abstracción libre. Más tarde practica una gestualidad propia del informalismo, en la que emplea los gruesos empastes de una materia densamente expresiva, matizada con tonalidades sutiles y finas transparencias. La figuración está en el origen de su producción y la mantiene a lo largo del tiempo, y así conserva siempre una inclinación por el dibujo de trazo preciso y acabado delicado. Exhibe los recursos de un lenguaje elaborado y probado en técnicas como el dibujo, la pintura, los relieves y objetos, el collage y el tapiz.



PRATTI

María Amalia García

(Buenos Aires, 1975). Doctora de la Universidad de Buenos Aires en el área Historia y Teoría del Arte, licenciada en Artes por la misma casa de estudios y Profesora Nacional de Pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón; becaria posdoctoral por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Su investigación sobre arte abstracto en Argentina y Brasil se encuentra radicada en el Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde también participa en proyectos grupales sobre arte latinoamericano. Sus investigaciones han sido difundidas en congresos y coloquios especializados nacionales e internacionales. Se desempeña como docente en la cátedra Introducción al Lenguaje de las Artes Plásticas, en la carrera de Artes.

LIDY PRATI Y SU INSTANCIA DIFERENCIAL EN LA UNIDAD DEL ARTE CONCRETO. POR MARÍA AMALIA GARCÍA

intuyo el universo porque lo contiene mi naturaleza
nací con mis vértebras y mis pupilas.
cuando logro saturar el agua comprendo que estoy dentro.
mi retina, en la atmósfera.
atomizo el sonido
mis intenciones
el círculo
mis sentidos
la brisa y el violeta
realizan lo que cambia los pliegues y el curso de los ríos

Lidy Prati, 1953.

En 1982, después de más de treinta años de actividad en la vanguardia invencionista argentina, Lidy Prati (Lidia Elena Prati, 1921-2008) volvía a estudiar a través del dibujo los problemas centrales de ese debate artístico. Estos dibujos en birome resucitaban aquellas preguntas sobre las características del soporte bidimensional y los modos perceptivos. Con pequeños círculos azules –en tensión entre la repetición inconsciente del garabato telefónico y la obsesión de una diestra mano que borda– Lidy indagaba en torno a los esquemas del conocimiento visual y al problema de la representación.

En primera instancia, percibimos estos dibujos como un *continuum* de pequeños círculos; repentinamente, en esa superficie en apariencia uniforme visualizamos figuras. Estos dibujos operan sobre nuestra capacidad perceptiva de construir –aun en difíciles circunstancias– visiones representativas; en términos más generales, estos trabajos indagan acerca de nuestra capacidad de leer forma dentro de un campo visual. En suma, los dibujos reflexionan sobre las acciones perceptivas de la organización de elementos gráficos en una superficie. Este episodio de los 80 se conectaba directamente con los debates acontecidos durante los años 40. De hecho, podría pensarse este conjunto como un diálogo desfasado; una propuesta en diferido con las acciones de otrora. Un pensamiento visual tardío, cruzado por los avatares de la pintura y de la vida.

Las preguntas por la percepción espacial y la autorreferencialidad de la pintura en tanto superficie bidimensional habían sido centrales en la investigación plástica desarrollada por los invencionistas. Desde la aparición de la revista *Arturo*, el debate en torno al quiebre con el modelo figurativo y la inscripción de la imagen abstracta fue un punto clave en la agenda de los grupos invencionistas y, fundamentalmente, de la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI), agrupación en la que Prati participaba junto a artistas y poetas como Edgar Bayley, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Raúl Lozza y Manuel Espinosa, entre otros. Siguiendo las propuestas del constructivismo ruso, este grupo entendió que “la exaltación objetiva del plano”¹ era el eje del cuestionamiento de la estructura plástica tradicional. Esta investigación se dio en primera instancia a través del marco recortado –estructuras irregulares que combinan formas geométricas simples– para después centrarse en la superficie ortogonal y en la experimentación de problemas perceptivos y de organización de la superficie. La trayectoria artística de Lidy Prati siguió este derrotero, al igual que sus compañeros de la AACI.

1. Maldonado, Tomás, “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, en *Arte Concreto-Invención* N° 1, Buenos Aires, agosto 1946, pp. 5-7.

Luego de las experiencias mencionadas, Lidy Prati se llamó a un silencio pictórico. O, por lo menos, eso exteriorizó al no volver a exhibir nuevas producciones durante su vida. Evidentemente, los cuestionamientos a los que se llevó a la pintura durante aquellos prolíficos años derivaron en un momento de clausura que no todos los artistas tuvieron intenciones de abordar. Este fenómeno silente puede verse no solo en Prati, sino también otros miembros de la AACI como Alberto Molenberg, Antonio Caraduje y Tomás Maldonado, el esposo de Lidy Prati por esos años. Tal vez, luego de la separación –durante los primeros años de la década del 50– algo de la pintura quedó adormecido entre ambos.

I.

Lidy Prati participó en la 1ª Exposición de la Asociación Arte Concreto-Invencción, en el Salón Peuser, en marzo de 1946. Era la única mujer en un grupo de muchachos artistas y poetas; posteriormente, se integraron la artista plástica Nélide Fedullo y la música Matilde Werbin. Prati tenía 25 años, Tomás Maldonado, 24; Raúl Lozza y Edgar Bayley eran varios años mayores. La AACI sobrevino al fraccionamiento del grupo de *Arturo* provocado por diferencias teórico-estéticas y disputas personalistas. Dicha fragmentación impuso la urgencia por definir cuál era esa nueva realidad inventiva y por constituir un aparato que sostuviera y extendiera la propuesta. Proliferaron nombres, grupos y asociaciones, manifiestos y panfletos, boletines y revistas. Durante el transcurso de 1946, la AACI realizó muestras donde exhibieron sus marcos recortados y lanzaron dos números de la revista *Arte Concreto-Invencción*, con fotografías de las obras y textos sobre los fundamentos de esa postura artística.²

Tomás Maldonado fue el artista teórico del grupo. Si bien tanto él como su hermano, Edgar Bayley, tuvieron –en ese momento– mayor capacidad de conceptualización de las búsquedas, los debates y las investigaciones plásticas en diálogo con dichas teorías, fueron producto de la interrelación grupal. En el primer número de *Arte Concreto-Invencción*, Maldonado expuso su propuesta en función del derrotero del arte moderno. Siguiendo la línea ya planteada en textos propios y de Bayley, Maldonado articulaba interpretaciones sobre el discurso modernista y la teoría y el vocabulario marxista, con el objetivo de analizar los desarrollos artísticos iniciados con el cubismo. Allí explicitaba el objetivo: “La batalla fundamental librada por el arte auténticamente revolucionario de nuestros días ha estado enderezada a concretar el espacio y las formas, a promover una nueva práctica estética eximida en absoluto de toda sujeción a lo abstracto e ilusorio”.³

El desarrollo artístico iniciado a finales del siglo XIX encontraba en el cubismo un punto clave, ya que ponía al desnudo el mecanismo abstracto de toda representación en la exaltación de la bidimensionalidad del soporte. La AACI comprendía al cubismo en la misma línea en la que fue considerado por los artistas y teóricos involucrados con el movimiento: “El primer paso en la época contemporánea por objetivar la pintura, por exaltar en ella sus elementos objetivos (colores, formas, materiales, etc.) y no las ficciones figurativas”.⁴ Precisamente en esta conceptualización radicaba la distinción entre abstracto y concreto: mientras la noción de arte abstracto indicaba un proceso de síntesis (de abstracción) de lo real, arte concreto implicaba a la creación que se concentraba en la investigación sobre los propios medios anulando el correlato con los fenómenos exteriores. Si el objetivo era concretar (materializar/objetivar) el espacio y las formas, el problema a resolver fue planteado por Maldonado en función de las investigaciones de los artistas rusos; para él fueron los constructivistas quienes establecieron el punto desde donde volver a replantear una cadena de búsquedas irresuelta por casi treinta años:

2. Sobre estudios detallados de la vanguardia invencionista, cfr.: García, María Amalia, “Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008; Pérez-Barreiro, Gabriel (cur.), *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Austin, The Blanton Museum-University of Texas at Austin, 2007; Rossi, María Cristina, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones. VII Premio Fundación Telefónica a la investigación en la historia de las artes plásticas*, Buenos Aires, Fondo para la investigación del arte argentino (FIAAR) - Fundación Espigas, 2004, pp. 85-125; Lauria, Adriana, “Arte abstracto en la Argentina. Intermitencia e instauración”, en Pacheco, Marcelo (cur.), *Arte Abstracto Argentino*, Buenos Aires, Proa, 2003, pp. 23-47; Grawdowczyk, Mario H. y Perazzo, Nelly (cur.), *Abstract Art from the Río de la Plata 1933-1953*, Nueva York, Americas Society, 2001; Perazzo, Nelly, *El Arte Concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Gaglianone, 1983.

3. Maldonado, Tomás, op. cit. supra, nota 1.

4. *Ibidem*, p. 5.

“Malevich y Rodchenko, en 1913, se esfuerzan por tornar más sutil la lucha por la objetivación de la pintura [...]. Malevich y Rodchenko reparan que, si bien se trabaja con elementos geométricos, el espacio y el tiempo siguen representados sobre sus telas y, por ende, también las cosas, cosas menos cotidianas, de naturaleza geométrica, pero cosas al fin. Es precisamente aquí cuando comienza a plantearse el problema [...]: MIENTRAS HAYA UNA FIGURA SOBRE UN FONDO, ILUSORIAMENTE EXHIBIDA, HABRÁ REPRESENTACIÓN”.⁵

Los artistas concretos que entendían haber incorporado críticamente la teoría marxista y las modalidades vanguardistas iban a ubicar su propuesta en tanto superación de las búsquedas artísticas del siglo XX. Maldonado, luego del minucioso análisis realizado en “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, había logrado desenmarañar esta sucesión de problemas sin solución: la pregunta había estado mal formulada. Hacer valer la superficie como tal y lograr una estructura no representativa es parte de la misma economía de problemas: “El problema de la exaltación objetiva del plano y el de la estructura plástica son inseparables”.⁶ El cuadro, el *tableaux*⁷ es en sí un signo representativo; no relativizar y cuestionar el soporte, no poner en duda su tradicional función de “organismo continente” había sido el principal error de las investigaciones anteriores y el hallazgo de la AACI.

En primera instancia, la solución se planteó en función de las posibilidades del marco recortado. Este concepto que había sido expuesto en *Arturo* desde un punto de vista discursivo mostró sus expresiones plásticas en las agrupaciones surgidas luego de su fraccionamiento: además de la AACI, Arte Madí, integrada por Gyula Kosice, Arden Quin; y Rhod Rothfuss, autor del texto: “El marco: un problema de la plástica actual”, para quien la regularidad del soporte fragmentaba la forma de modo que la obra –aunque abstracta– seguía el concepto de ventana de los cuadros naturalistas.⁸ A través de esta indagación, estructuras irregulares que combinan formas geométricas simples se convirtieron en el soporte utilizado por estos grupos.

Investigaciones posteriores de la AACI llevaron a la puesta en cuestión del marco recortado para hacer énfasis en la investigación espacial. Para la AACI, en el coplanar –estructura de elementos interrelacionados– el espacio circundante se interrelacionaba con la forma, adquiriendo relevancia plástica. Maldonado lo entendía como: “El descubrimiento máximo de nuestro movimiento: la separación en el espacio de los elementos constitutivos del cuadro sin abandonar su disposición coplanaria (Molenberg, Raúl Lozza). De este modo, el cuadro, como ‘organismo continente’ quedaba abolido”.⁹

En la revista *Arte Concreto-Invencción* se reproducían varios marcos recortados y dos coplanares de Molenberg y Lozza que representaban este proceso de investigación que explicaba Maldonado. Si bien en este texto Maldonado solamente rescataba la realización del coplanar en los artistas mencionados, también es posible pensar en esta línea la pieza de Prati: *Concreto*, 1945 [CAT. 95]. Precisamente, la investigación “coplanaria” fue desarrollada por varios miembros de la AACI. Siguiendo esta dirección, Raúl Lozza dio forma a su propuesta, el Perceptismo. En los cuadernos y apuntes de estudio de Prati están documentadas sus indagaciones sobre el tema.

La actividad de la AACI se fue desintegrando hacia 1947; nuevas investigaciones y contactos signaron las búsquedas de varios de los miembros del grupo. En este sentido, la separación de Raúl Lozza implicó un quiebre fuerte en la asociación. A partir de estos momentos registramos una nueva formación dentro de la AACI integrada por Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Maldonado y Prati. Esta fue la agrupación de arte concreto que decantó de las sucesivas búsquedas y asociaciones acontecidas desde 1944. Este quinteto de artistas inició hacia

5. *Ibidem*, mayúsculas en el original.

6. *Ibidem*, p. 7.

7. Menna, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

8. Rothfuss, Rhod, “El marco: un problema de la plástica actual”, en *Arturo*, Buenos Aires, 1944, s.p.

9. Maldonado, Tomás, op. cit. supra, nota 1.

1948 un replanteo de las pesquisas realizadas hasta el momento, abrevando en cambios de distinto tipo. Desde el punto de vista estético, el abandono del marco recortado y la vuelta al formato rectangular en pintura fue una de las transformaciones más significativas. Las investigaciones realizadas sobre líneas heterogéneas del arte moderno se homogeneizaron a partir de la concentración en la propuesta del arte concreto.¹⁰ En estos años se cerró la escena del grupo de vanguardia con panfletos y manifiestos. Tanto el alejamiento del PC como el establecimiento de distintas asociaciones con espacios diferentes del circuito cultural dieron cuenta de este nuevo momento.

El viaje que Maldonado realizó a Europa en el primer semestre de 1948 fue por demás significativo. Si estos artistas –que no habían viajado a Europa en su etapa de formación– propusieron un aparato teórico-visual que desafiaba las conquistas de las vanguardias, el viaje abría un momento de confrontación con dichas manifestaciones. El desplazamiento de Maldonado involucró una interrelación directa con la tradición del arte moderno que, hasta ese momento, se había recuperado y discutido a través de publicaciones, algunas exposiciones y relatos de los exiliados en Buenos Aires. Italia, Francia y Suiza fue su recorrido. En París visitó a Georges Vantongerloo. En Zürich, se encontró con Max Bill y con el grupo *Allianz*, integrado por los artistas concretos Richard Lohse, Camille Graeser y Verena Loewensberg. En Italia estableció vinculaciones con Max Huber, Bruno Munari, Gillo Dorfles y Gianni Dova. Allí también fue testigo de los debates acontecidos en el seno del PC italiano.¹¹

De estos nuevos contactos, el vínculo con Bill resultó el más significativo; tuvieron una intensa relación creativa que perduró hasta mediados de los 50. Bill ya era mencionado en 1946 en el primer número de *Arte Concreto-Invencción*, pero fue a partir del viaje de Maldonado y del conocimiento directo cuando establecieron un profundo entendimiento. Ambos tenían un fuerte compromiso con la causa concretista y sus búsquedas se concatenaban desde varios puntos. Luego del primer contacto con Maldonado, otros argentinos establecieron fructíferos vínculos con el suizo: Jorge Romero Brest lo conoció a fines de 1948; Ignacio Pirovano proyectó la compra de una obra y Hlito, Prati y Girola entablaron también una valorada relación.¹²

Bill consideraba que la producción plástica del grupo argentino era de los escasos ejemplos de “verdadero” arte concreto en el panorama internacional.¹³ A través de fotografías de obras que Maldonado le enviaba, Bill confirmaba la potencia que adquirirían las búsquedas concretistas del otro lado del Atlántico: “las fotos me dieron mucho gusto. sobre todo las obras de su mujer, suyas y las de Hlito, pero también la construcción de iommi. creo que todos ustedes tuvieron un buen progreso. y yo estoy feliz de saber que existe un movimiento tan claro allí”.¹⁴

Ahora bien, si no se sabe exactamente a qué obras se estaba refiriendo Bill, sí resulta claro que no eran los marcos recortados que circularon en Buenos Aires en 1946, sino producciones como *Ritmos cromáticos III* (1949) de Alfredo Hlito, o *Concret A4* (1948) y *Composición serial* (1948) de Lidy Prati. En este momento de tantos replanteos, la resolución que aportaba el marco recortado y los coplanares –en tanto concretización del espacio y las formas– también era sometida a prueba. El marco recortado llevaba a una exaltación del muro arquitectónico que provocaba la lectura perceptiva en tanto fondo; se reincidía de este modo en el meollo de la cuestión. Por ende, Hlito, Maldonado y Prati volvieron al estudio de la problemática de figura versus fondo sobre una superficie.¹⁵

Era evidente que las expectativas de los jóvenes artistas vanguardistas y las posibilidades y limitaciones de pintura en tanto *medium* se encontraban en extrema tensión. Años más tarde, Alfredo Hlito con lucidez reflexio-

10. García, María Amalia, “Abstracción entre Argentina...”, op. cit. supra, nota 2.

11. Longoni, Ana y Daniela Lucena, “De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista 1945-1948”, en *Políticas de la Memoria* N° 4, Buenos Aires, CEDINCI, 2004, pp. 118-128.

12. García, María Amalia, “Abstracción entre...”, op. cit. supra, nota 2.

13. Cfr. lista por países “Konkrete/ Abstrakte/ Surrealisten/ Andere”; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich.

14. Bill Max, Carta a Tomás Maldonado, Zürich, 25 de enero de 1949; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich. Agradezco a Verónica Tell las traducciones del francés. Minúsculas en el original.

15. Maldonado, Tomás, “El arte concreto y el problema de lo ilimitado. Notas para un estudio teórico. Zürich, 1948”, Buenos Aires, *Ramona*, 2003. Edición facsimilar del texto manuscrito.

naría: “El requisito planista no podía ser llevado más allá de ciertos límites sin colocar a la pintura en una situación sin salida”.¹⁶ La vuelta al formato ortogonal implicaba un retorno al estudio y a la reflexión acerca de las diversas propuestas realizadas en las últimas décadas. En un texto que escribía desde Zürich, Maldonado analizaba –acompañado de bocetos de obras vistas en colecciones privadas y talleres de artistas en los márgenes del papel– los intentos suprematistas de “concentración temática” y los proyectos neoplasticistas de exaltación del soporte por medio de estructuras lineales.

“Había que traer el fondo al mismo nivel óptico de la figura pero no por medio de una valorización lineal (neo-plasticismo) sino tensional en las figuras. Prácticamente se trataba de una síntesis de los dos aspectos más positivos del neo-plasticismo y del suprematismo. Sin embargo, los resultados en general son objetables. El problema queda en pie. Es por esto que últimamente dos grandes artistas concretistas Vantongerloo y Bill han sugerido que quizás la ruta sea superar las figuras limitadas. Liquidar las figuras, en una palabra, y hacer (por medio de sutiles elementos no figurables) vibrar al máximo el fondo, sería uno de los modos. El otro consistiría en diluir el perímetro de las figuras. Esfumar ya sea cromática o tonalmente el contorno de las figuras”.¹⁷

Es interesante observar que la segunda opción, representada en el texto por una obra de Vantongerloo, resultó para Maldonado una elección poco satisfactoria, ya que la consideraba un regreso al *sfumatto* representativo. *Unbegrenzt und begrenzt* [Ilimitado y limitado, 1947] de Bill es una obra precisamente inscrita dentro de estas características. También sigue esta línea *Referencia sensible de un espacio definido* (1953) de Prati, en la cual se plantea la dicotomía entre la concentración y el esfumado cromático. Refiriéndose a esta pieza y a *Vibración al infinito* (1953), Prati reflexionaba en carta a Georges Vantongerloo: “He enviado a São Paulo dos trabajos (pinturas) que realicé a principio de año (1953). No están contenidos dentro de los límites del marco; yo trato de atomizar el color para luego concentrarlo en algunos puntos fundamentales”.¹⁸

La primera opción, hacer vibrar el fondo por medio de sutiles elementos no figurables, según parece contó con mayor adhesión. De hecho, si se observa *Concret A4* (1948), *Composición serial* (1948), *Sin título* (ca.1948) [CAT. 102] y *Vibración al infinito* (1953) de Prati se ve precisamente que la atención está puesta en exaltar la superficie a partir de la tensión generada entre los distintos elementos inscriptos en dicho soporte. Pequeñas unidades geométricas del mismo tipo (rectángulos, cuadrados, círculos) organizan la superficie pero esta regularidad compositiva es desestabilizada, fundamentalmente, por el factor cromático.

Un conjunto importante de las obras de Prati trabaja a partir de la organización de elementos de una misma cualidad formal y diversidad cromática: el eje de su planteo parece ser la puesta en tensión de nuestras modalidades perceptivas. La reflexión opera sobre el juego visual entre el “sobresalir” de las configuraciones visuales y la búsqueda por la exaltación de la superficie. En este sentido, las investigaciones en torno a la Teoría de la Gestalt fueron fuertes improntas en la búsqueda creadora del arte concreto. Richard Lhose, artista del grupo suizo *Allianz* y fundamentalmente los artistas concretos paulistas, como Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto y Waldemar Cordeiro fueron algunos de los que más trabajaron esta fructífera línea. En el Brasil, la introducción de dichas teorías se dio a través del crítico Mário Pedrosa, quien había entrado en contacto con algunos psicólogos gestálticos durante su estadía en Berlín en la década del 20.¹⁹ En el archivo Prati se conserva *Forma e personalidade*, el libro de Pedrosa obsequiado al matrimonio Maldonado-Prati cuando, en enero de 1951, viajaron a Brasil para participar en los cur-

16. Hlito, Alfredo, “El tema del espacio en la pintura actual”, *Nueva Visión* N° 8, Buenos Aires, 1955, pp. 10-13.

17. *Ibidem*, subrayado en el original.

18. Prati, Lidy, Carta a Georges Vantongerloo, Buenos Aires, 2 de octubre de 1954, Archivo Lidy Prati.

19. Arantes, Otilia (org.), *Mário Pedrosa: forma e percepção estética*, São Paulo, EDUSP, 1996.

tos internacionales de enseñanza musical y artística organizados por Hans-Joachim Koellreutter en Teresópolis. En esta oportunidad, la pareja de artistas argentinos estableció contacto con los actores centrales del concretismo brasileño.²⁰

Respecto de la circulación de estas teorías de la percepción en el ámbito porteño, es preciso recordar que Pellegrini publicó *Psicología de la forma* de W. Köhler, en su editorial Argonauta, en 1949. Esto es resaltable ya que en el archivo de Prati se encuentra abundante material de estudio, tanto sobre la Teoría de la Gestalt como sobre las teorías del color. El trabajo de Prati, que se concentra en tensionar nuestros esquemas de percepción visual, se orienta en dos direcciones. Por un lado, sobre la búsqueda de perturbar la lectura figura-fondo exaltando el soporte. Eso ocurre en *Vibración al infinito* donde la sucesión de cuadrados –que se proyecta por fuera del soporte– se interrumpe casi en el centro del cuadro, obligándonos a reparar en la acción de la superficie. Por otro lado, Prati busca desestabilizar cromáticamente la regularidad propuesta desde lo formal. La indagación por la desestabilización perceptiva se da a través del color.

Visualícese *Concret A4* (1948), *Sin título* (ca.1948) [CAT. 102] y *Vibración al infinito* (1953) de Prati. ¿Qué hace de ellas obras tan parecidas y, a la vez, tan diferentes? Dado que los tres cuadros trabajan a partir de la similitud formal (rectángulos, círculos y cuadrados, respectivamente) inclinan nuestra percepción a la agrupación de elementos: esta tendencia es desvirtuada a través del uso del color. En estos cuadros la artista trabaja la superficie desde tres colores diferentes: negro, “blanco” y gris azulado. En los tres utiliza casi la misma paleta de colores: naranja o amarillo-naranja; rojo y azul. En dos, utiliza verdes muy distintos; y en otro, violeta. Aunque la paleta resulte similar a nivel cromático, la pesquisa a través del valor del color se impone como elemento de ajuste. En *Vibración al infinito*, la búsqueda que señalaba Prati en torno a “atomizar el color” aparece a través de las divisiones del valor y sus relaciones. Siguiendo el sólido de color de la Teoría de Ostwald, el trabajo a partir del valor del color -la mezcla del color con grises- implicó para Prati una fructífera investigación.²¹

En estas obras, nuestro modo perceptivo de agrupación –fuertemente provocado por la similitud y la direccionalidad de los elementos– es conmovido por el color que acciona de manera opuesta. Si, por ejemplo, en la esquina inferior izquierda de *Sin título* (ca.1948) [CAT. 102] estamos compelidos a formar una configuración a partir de los cuatro círculos, esto es frenado a nivel cromático por el círculo naranja.

Otro conjunto de la obra de Prati está en línea con la investigación sostenida por los otros pintores de esta *Allianz* porteña. El desarrollo del proceso generativo de la forma fue una investigación central en la obra de Maldonado, interés que también compartieron Hlito y Prati. Si pensamos en *Estructura vibracional desde un círculo* (1951) de Prati y en *Desarrollo de un triángulo* de Maldonado el objetivo parece estar centrado en la concepción y desarrollo de “problemas plásticos”; en tensionar y agotar las posibilidades generativas de la forma. En este sentido, es importante marcar la vinculación con la propuesta billina; Bill había establecido un mojón sobre esta cuestión con sus *15 variations sur un même thème*.

Además, por ejemplo, *Serie c + d N° 10* (1955) de Prati está muy próxima de la propuesta de Vantongerloo, artista con el cual Lidy sostuvo un importante vínculo. Conoció personalmente a Vantongerloo en el viaje a Europa que realizó en 1952 y continuó el contacto durante los difíciles años de 1952-1953, momento en el cual devino su separación de Maldonado. El vínculo epistolar entre ambos resultó profundo, ya que tanto ella utilizó la correspondencia como una manera de canalizar sus vivencias como él buscó acercarse y ayudarla en ese tránsito, además de valorar e incentivar su producción.²² En una carta dirigida a Vantongerloo, Lidy expresaba:

20. García, María Amalia, “Abstracción entre Argentina...”, op. cit. supra, nota 2.

21. Caivano, José Luis, “Armonías del color”, *Revista GAC* N° 19, Buenos Aires, abril 2004, pp. 2-21. Agradezco a Graciela Schuster las conversaciones sobre el tema.

22. Cfr. correspondencia Prati-Vantongerloo, Archivo Prati.

“Me sentí muy tocada por el recuerdo de su expresión ‘en el fondo uno nunca debe manifestarse de manera espectacular’. Lo recordaré toda mi vida, y cuando me encuentro delante de mi mesa de trabajo esto toma un carácter fuerte y se transforma hasta en símbolo. Siento la necesidad de decirle que la *mise en scène* nunca me hizo feliz, encuentro cada día la responsabilidad de pertenecer al tipo de artista que solamente usted elevó a lo mejor, que usted ha inyectado en eso que llamamos genéricamente hoy arte concreto”.²³

Vantongerloo fue, a nivel plástico y espiritual, un valor de orientación para nuestra artista. Sin embargo, es necesario leer el afianzamiento de la relación con el artista belga en paralelo con su propio alejamiento de Bill. Es importante señalar que ella entendió que la fuerte vinculación entre Maldonado y Bill, en ese momento la dejaba afuera de los contactos artísticos con el suizo: recuérdese que Maldonado en 1954 se radicó en Ulm (Alemania) para participar -invitado por Bill- en la experiencia de la Hochschule für Gestaltung (HfG). Sin duda, quedar fuera del proyecto ulmiano, que se perfilaba como la experiencia más renovadora del constructivismo de posguerra debió afectarla profundamente. Indignada con Bill en una carta, Prati le comentaba: “En la actualidad, vivo en Buenos Aires, ‘extraña’ en un medio que también yo y por muchos años he sustanciado; en consecuencia alejada de todo lo que fue mi vida artística general y de relación”.²⁴

Evidentemente, los términos de la separación con Maldonado fueron un factor clave en la discontinuidad del desarrollo hasta ese momento desplegado, pero también, es necesario marcar que tal vez ese extrañamiento, alejamiento y exclusión al cual Prati refería, mucho se debía a su condición de artista mujer.

Antes de este intrincado momento conclusivo, existió un mítico comienzo.

II.

A una cubierta de carácter expresionista le seguía en el interior-tapa y en letras verdes, la máxima: “INVENCION contra AUTOMATISMO”: *Arturo. Revista de Artes Abstractas* despuntaba con gestos vanguardistas en el campo artístico porteño en el verano de 1944. La revista renunciaba a cualquier intento de traducir en representación realidades ajenas al propio universo estético. Este posicionamiento, que se entendía como *avanzado*, implicaba una actuación protagónica en una lectura revolucionaria de la historia.²⁵ Estos jóvenes artistas se veían, se entendían... eran, un núcleo (pequeño) aislado y anticipado que inscribía sus valores en un espacio cultural ampliado. La revista inventaba la forma de lo nuevo.

Arturo se transformó en una leyenda: la generativa imprecisión de sus planteos reafirma este carácter mítico. La revista representa un momento embrionario y aglutinador de ideas en ebullición. Si bien el concepto primero que guió la publicación fue el imaginario abstracto, en sus páginas recuperó un recorrido de *lo nuevo* desde las primeras décadas del siglo XX.

Efectivamente, marcar las contradicciones presentes en *Arturo* ha sido un punto común de la crítica académica: la confrontación de la máxima “INVENCION contra AUTOMATISMO” con la cubierta de carácter expresionista de Maldonado es un tópico recurrente en dichos análisis.²⁶ Además, es necesario anotar que en la *Revista*

23. Prati, Lidy, Carta a Georges Vantongerloo, Buenos Aires, 28 de octubre de 1953, Archivo Prati.

24. Prati, Lidy, Carta a Max Bill, Buenos Aires, s.d., 1953, Archivo Prati.

25. Sobre posicionamientos respecto de la vanguardia, cfr. Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001; Raymond Williams, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997; Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987; Hadjinicolaou, Nicos, “Sobre la ideología del vanguardismo”, en *Arte, sociedad e ideología* N° 7, s.d., pp. 39-57.

26. Pérez-Barreiro, Gabriel, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*, Department of Art History and Theory, University of Essex, 1996, Tesis Doctoral, mimeo; Harris, Derek, “*Arturo* and the Literary Avant-garde”, *The Place of Arturo in the Argentinian Avant-garde*, Aberdeen, University of Aberdeen. Centre for the Study of the Hispanic Avant-garde, 1994, pp. 1-7; Maistre, Agnès de, “Les groupes Arte Concreto-Invención et Mad”, en *Art d’Amérique Latine 1911-1968*, Paris, Musée National d’Art Moderne. Centre Georges Pompidou, 1992, pp. 336-348; Perazzo, Nelly, *El Arte Concreto...*, op. cit. supra, nota 2.

de *Artes Abstractas*, varias de las obras reproducidas remiten a propuestas que, incorporando las lecciones vanguardistas, operan con repertorios figurativos. Asumiendo cierto eclecticismo en la propuesta,²⁷ el invencionismo se formulaba como un nuevo modo conceptual de abordar el hecho estético. Se privilegiaba la autonomía, los valores inventivos y las capacidades intelectivas prescindiendo de cualidades descriptivas.

El comité editorial del único número de *Arturo* estuvo integrado por Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley. Además de sus noveles impulsores, la publicación reunió a “vanguardistas consagrados” activos en la renovación estética desde las primeras décadas del XX: participaron Joaquín Torres-García, Vicente Huidobro, Murilo Mendes y Maria Helena Vieira da Silva. También se reproducían obras de Vasily Kandinsky y Piet Mondrian. La cubierta roja fue realizada por Tomás Maldonado. La autoría de las viñetas estaba a cargo de Lidy Maldonado.

De las imágenes aparecidas en la publicación, estas viñetas son las que adquieren más claramente un posicionamiento no figurativo: la utilización de la línea, a veces más orgánica y en otros momentos más geometrizada, está en función de una reflexión autorreferencial. Además, es posible pensar que las viñetas están operando a partir del concepto del marco recortado. Libres de una organización ortogonal, estas imágenes están compuestas por pequeñas estructuras geométricas lineales interconectadas. Triángulos, círculos y otras figuras menos regulares se ordenan en las páginas en función de un recorrido dibujístico que se recorta de manera autónoma. En función del carácter organizativo y cognoscitivo de la línea es posible entender estas viñetas como proposiciones “descriptivas”, como prototipos del proyecto del marco recortado.

Esto resulta sumamente interesante ya que, si bien en *Arturo* aparece el texto de Rothfuss en el cual teoriza sobre el marco, no aparecen en la revista obras con este procedimiento.²⁸ Precisamente, esto lleva a pensar que en 1944 primaban las reflexiones teórico-poéticas por sobre las propuestas plásticas. En esta línea es preciso considerar *Trabajo en estudio* de Rhod Rothfuss e *Invencción N° 2* de Maldonado reproducidas en el anverso del índice. Si bien estas obras tienen un formato irregular es difícil entender estas dos producciones como obras de marco recortado, ya que aparentan ser imágenes concebidas con formato rectangular y posteriormente cortadas. Por lo tanto, estas obras como algunas de las viñetas de Prati nos permiten pensar en la simultaneidad y coexistencia con la que se estaban produciendo las reflexiones. En las mismas páginas donde Rothfuss publicaba “El marco: un problema de la plástica actual”, las viñetas –como las otras dos obras mencionadas– ejecutando los lineamientos básicos de esta teoría, adoptaban de modo experimental y embrionario un formato irregular.

Respecto de la actuación de Lidy Prati en *Arturo*, existe otro hecho que resulta relevante. De modo recurrente, ella señalaba haber encontrado la imagen de la obra de Piet Mondrian (reproducida en *Arturo*) en la revista *Art News* y haber propuesto la reproducción de *Composition en blanc, noir et rouge*.²⁹ A su vez, Prati ha señalado en varias oportunidades que, dado los costos de reproducción en color, ella había pintado a mano la línea roja del margen inferior de la obra en cada uno de los ejemplares de la revista. Este recuerdo fue uno de los tantos relatos que contribuyeron a reforzar el carácter mítico de la publicación. Sin embargo, a partir del trabajo con el archivo Prati se confirma dicho recuerdo: están, entre los documentos guardados por esta artista, las imágenes sueltas en papel ilustración que fueron pagadas en la revista. En esta reproducción sin pintar, *Composition en blanc, noir et rouge* es

27. Cfr. Arden Quin, Carmelo, Carta a Maria Helena Vieira da Silva y Arpad Szenes, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1943. Centro de Documentação, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, Lisboa, Portugal. García, María Amalia, “Abstracción entre...”, op. cit. supra, nota 2.

28. Rothfuss, Rhod, “El marco: un problema de la plástica actual”, op. cit. supra, nota 8.

29. Intervención en la mesa redonda con Manuel Espinosa, Enio Iommi y Lidy Prati coordinada por Jorge López Anaya en ocasión de la exposición *Utopía de la Forma*, Galería Del Infinito, Buenos Aires, abril-mayo 2004. Cfr. además Bertone, Carla, “Muchachas de vanguardia”, *Ramona* N° 62, Buenos Aires, julio de 2006, pp. 49-77. Se consultó la revista *Art News* entre los años 1942-1944, pero no se ha ubicado dicha reproducción. También es probable que se haya extraído esta reproducción de publicaciones del Museum of Modern Art, MoMA, New York, ya que dicha institución adquirió *Composition en blanc, noir et rouge* en 1937.

una grilla negra sobre blanco donde el rojo está ausente. También en relación al material sito en este archivo, es importante señalar la aparición de pequeños marcos recortados en cartón, sin firma y fechados 1944.

Ahora bien, esta primera inscripción artística de Lidy bajo el apellido de su esposo habilita a un abordaje desde la teoría crítica feminista. Esto no solo es necesario para comprender la acción artística de esta mujer en las filas masculinas, sino también para repensar al concretismo desde esta perspectiva. No me interesa reflexionar en torno a la producción de Lidy Prati como representativa de su género, ni tampoco buscar elementos en su obra que remitan a las “caracterizaciones de lo femenino”.³⁰ Realizar una reconstrucción sexualizada del discurso concretista y de la inscripción de Prati en las acciones de esta vanguardia resultará una fructífera línea investigativa. A continuación, solo algunas reflexiones sobre este hecho que está a la espera de ser revisado y que esta exposición habilita, a partir de la reubicación de la producción de esta artista.

En primera instancia, la inscripción de la mujer con el apellido de su marido responde, sin duda, a los modelos sociales de una estructura patriarcal y falocéntrica. Implica una necesaria construcción de lo femenino en relación a la normatividad masculina, que tanto en la familia, la educación y en los marcos sociales de comportamiento es la instancia dominante. En este sentido, Griselda Pollock ha reflexionado acerca de que, si la sociedad se encuentra estructurada en base a relaciones de inequidad en el aspecto de la producción material, también se halla estructurada sobre divisiones y desigualdades sexuales: “La naturaleza de las sociedades en las que se produce arte no ha sido solamente, por ejemplo, feudal o capitalista, sino patriarcal y sexista”.³¹ El hecho de que Lidy haya utilizado el apellido de su marido en la primera acción de la vanguardia invencionista da cuenta de que el grupo aceptaba —o por lo menos, no cuestionaba— las estructuraciones sociales sexistas. Sin embargo, a partir de 1946 Lidy retomó la utilización de su apellido paterno —solo vuelve a aparecer con el apellido Maldonado como autora de *Objeto Estético*, aparecido en la tapa del *Cuaderno Invención* N° 2 de Edgar Bayley. Por parte de ella, esto da cuenta de una reubicación respecto de su identidad artística.

En segunda instancia, resulta interesante abordar la formación artística de Lidy Prati. En 1938 terminó el curso de magisterio y es probable que luego de la finalización de estos estudios haya decidido dedicarse a las artes plásticas. El ingreso de Prati al aprendizaje artístico no se dio por la vía convencional, ya que no asistió a la Academia. Este es un hecho relevante para analizar su derrotero artístico. La Academia de Bellas Artes estuvo abierta a la concurrencia femenina desde finales del siglo XIX, y en la primera década del siglo XX era transitada por numerosas mujeres de distintas clases sociales.³² Además, otras mujeres artistas que la precedían en la escena vanguardista —como Raquel Forner— habían pasado por dicha casa de estudios. Sin embargo, este no es el caso de Prati. ¿Por qué no asistió a la Academia? Me inclino a pensar que la decisión de nuestra artista de no concurrir a la academia radicó en un desinterés por la enseñanza impartida en ese ámbito y en una búsqueda abierta a las posibilidades de un “arte nuevo”. Además, esta elección de una búsqueda visual diferente se confirma en la elección docente: no eligió ser discípula de un artista consagrado en el medio durante los años 40, sino que priorizó el panorama moderno que le presentó el joven Maldonado.

En tercera instancia, es necesario repensar la apuesta concretista a partir de una mirada sexualizada. La diferencia de géneros no tuvo lugar en la agenda invencionista: la transformación que debía exceder las fronteras del arte buscaba una reconciliación entre los “seres humanos” y su entorno. El género no se inscribió como instancia crítica en estos grupos: la reconexión entre arte y vida que en tanto grupo de vanguardia sostenían, apuntaba

30. Pollock, Griselda, “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”, en Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 141-158. Agradezco a Irupé Domínguez, Natalia Pineau y Cintia Mezza algunas reflexiones en torno a este tema.

31. Pollock, Griselda, “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”, en Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría...*, p. 46, op. cit. supra, nota 30.

32. Baldasarre, María Isabel, “La revista de los jóvenes: *Athinae*”, en Artundo, Patricia M. (dir.), *Arte en Revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 25-60; Malosetti Costa, Laura, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

a una utopía sexualmente neutral.³³ La aspiración de neutralidad responde al canon y “políticamente el canon está ‘en lo masculino’ así como culturalmente es ‘de lo masculino’”.³⁴ Asimismo, en esta poética en particular, el énfasis en la actividad racional e intelectual de lo artístico y la beligerancia de los textos se enmarcan en las caracterizaciones de lo masculino. Si entendemos que los significados de “hombre” y “mujer” se anclan a un *continuum* de sentidos política e históricamente construidos, el análisis estructural del planteo concretista y la objetividad de los procedimientos se contraponen a las caracterizaciones circulantes de lo femenino, vinculadas a lo decorativo, lo doméstico y la destreza manual.³⁵

Esta lectura no es una mirada desfasada a la luz de la crítica feminista: asociaciones vinculadas a la virilidad del concretismo habían estado presente en las consideraciones de la época. Esta vez el intérprete fue Juan Jacobo Bajarlía. Abogado y poeta y muy amigo de Edgar Bayley, participaba en las actividades de la AACI propagando sus ideas. En su libro *Literatura de vanguardia. Del “Ulises” de Joyce y las escuelas poéticas* de 1946, dedicaba un capítulo a “La batalla por el invencionismo estético” en la Argentina.³⁶ Allí, además de sus interpretaciones sobre marxismo y arte moderno, Bajarlía realizaba algunos señalamientos interesantes para este argumento:

“Los expositores de Peuser no desmayaron. Continuaron sus investigaciones y establecieron nuevos principios. Desecharon el plano unitario y arremetieron contra la curva. Su estética debía presentar obras asexuadas y no era conveniente que una arista cóncava o convexa le diera a la imagen, una pátina figurativa de un estado físico personal. Aparecería el macho y la hembra, según su colocación en el plano, y estarían contra los postulados del concepto puro”.³⁷

Estas ideas de Bajarlía permiten reconstruir las formaciones discursivas circulantes en el momento. Tanto la caracterización de “obras asexuadas” como la lucha contra las connotaciones físicas y espirituales de la curva permiten releer las ideas concretistas, aparentemente “puras” y sin género, a la luz del canon enunciativo de la masculinidad occidental. Los artistas invencionistas actuaron el canon y Lidy Prati también lo hizo. Las posibilidades de cuestionar y de readaptar la hegemonía de ese modelo no encontraron espacio en este contexto. Si bien existieron importantes antecedentes internacionales en torno a la reflexión de género durante este período, fue a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando el feminismo –en tanto conjunto de teorías sociales y prácticas políticas– adquirió impacto social.

Recuperando una interpretación de Beatriz Sarlo sobre Victoria Ocampo, es posible pensar que la constitución vincular de Prati se sostuvo en la tensión entre su pertenencia a la alta burguesía y las relaciones con la gente de la cultura.³⁸ Luego de abandonar la pintura, su acción en el ámbito profesional –como diagramadora y diseñadora– fue bastante reducida; en los años 70 ingresó como administrativa en la Cancillería argentina. Este corrimiento debió resultar significativo.

Paulatinamente su figura se fue aislando del espacio cultural –o “fue borrada”³⁹ como ella prefería entenderlo– quedando absorbida por los escasos espacios que una sociedad conservadora le habilita a una mujer sin referencia masculina. Estar fuera de la norma, en ámbitos acrílicos a los modelos sociales fue ubicando a Prati en

33. Pollock, Griselda, “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”, en Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría...*, pp. 141-158. En este libro, cfr. también Nochlin, Linda “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” y Schor, Mira, “Linaje paterno”, op. cit. supra, nota 30.

34. *Ibidem*, p. 143.

35. *Ibidem*, p. 151.

36. Bajarlía, Juan Jacobo, *Literatura de vanguardia. Del “Ulises” de Joyce y las escuelas poéticas*, Buenos Aires, Araujo, 1946.

37. *Ibidem*, p. 175.

38. Sarlo, Beatriz, *La máquina cultural*, Buenos Aires, Seix Barral, 2007, p. 77.

39. Prati, Lidy, entrevista con Carla Bertone, en “Muchachas de vanguardia”, op. cit. supra, nota 29.

zonas de marginalidad (social, cultural y psíquica). Ella asumió, actuó y compartió este desplazamiento imposibilitándose, así, la construcción de otra representación. Este texto intentó leer más allá de ese borramiento, la marca indeleble de su producción en la vanguardia invencionista.



Serie "Inconclusos".
Dibujo en birome azul, 1982
Colección particular



Afiche de la Primera Exposición de
Arte Concreto-Invención, 1946.
Archivo Prati



Fotografía de conjunto en el estudio de Mário Pedrosa, Río
de Janeiro, 1951. De izquierda a derecha: De Barros, Palatnik,
Pedrosa, Prati, Maldonado, Mavignier, Serpa. Archivo Prati



Cuaderno de Lidya Prati.
Esquema de coplanar.
Archivo Prati



Vibración al infinito y *Referencia sensible de un espacio definido*,
expuestos en la II Bienal de São Paulo. Observando las obras,
Mário Pedrosa, Miguel Ocampo y dos señoritas.
Archivo Prati



De izquierda a derecha. Parados: Iommi, Contreras, Maldonado, Lozza, Hlito, Mónaco, Espinosa, Bayley, Landi, Souza. Sentados: Girola, Molenberg, Núñez y Prati. Archivo Prati

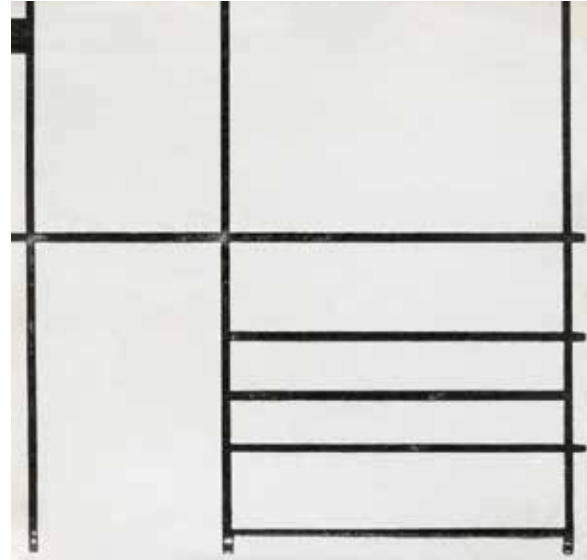
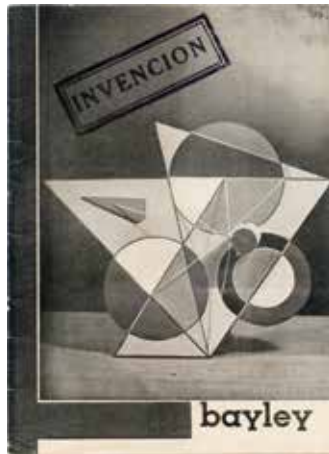


Imagen de *Composition en blanc, noir et rouge*, de Mondrian, que se incluye en *Arturo* (sin el pintado de la línea roja).



Viñeta de Lidy Prati aparecida en la revista *Arturo*, 1944. Colección particular



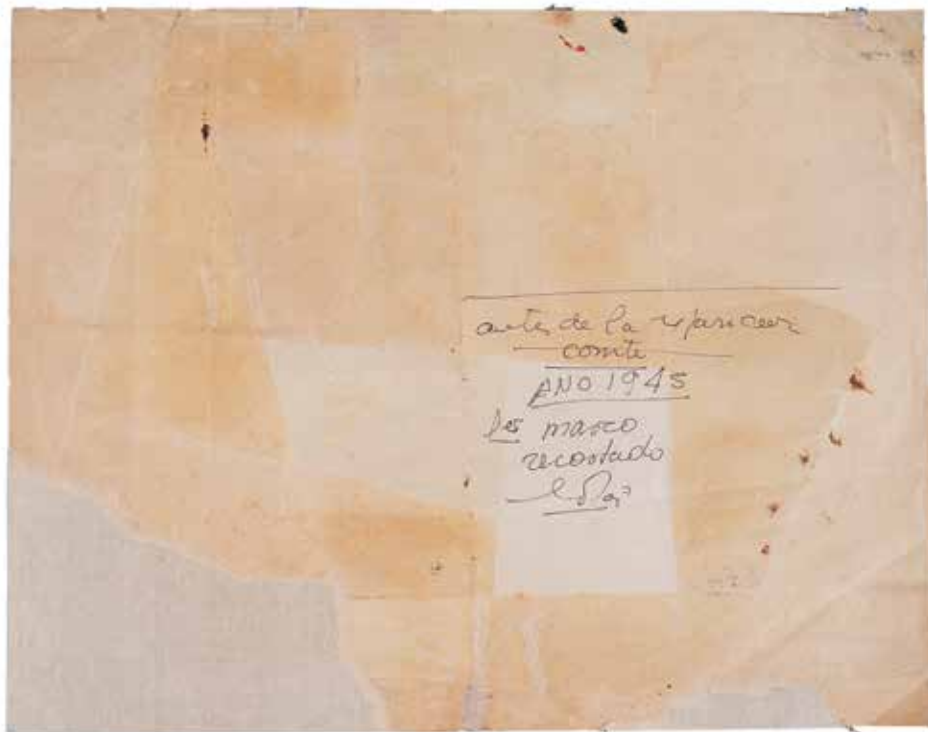
Objeto estético, de Prati. Portada del Cuaderno *Invención* N°2, de Edgar Bayley, 1945. Archivo Prati



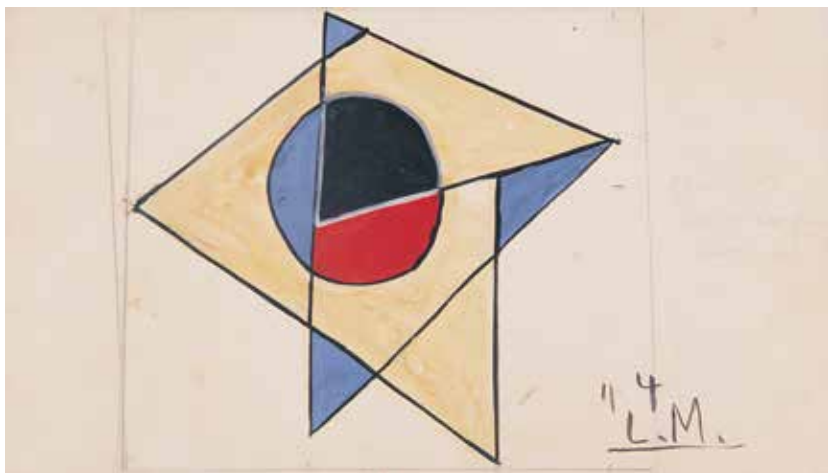
Marco recortado, cartón, 1944. Colección particular



OBRAS



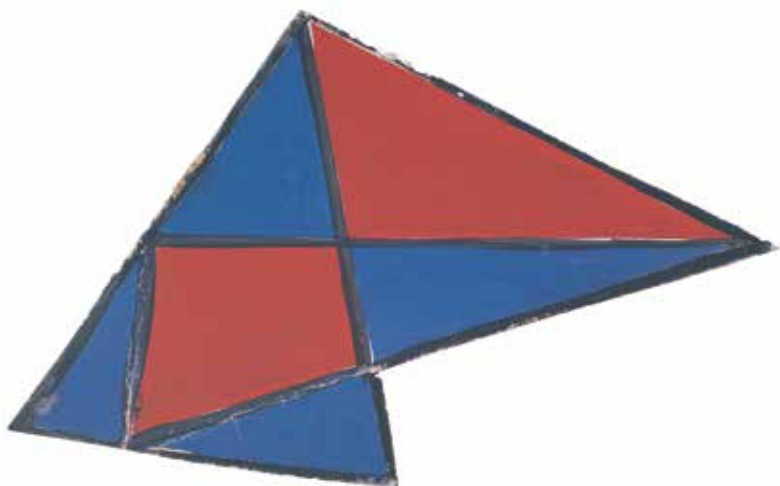
Sin título, 1945 (anverso y reverso)
CAT. 96



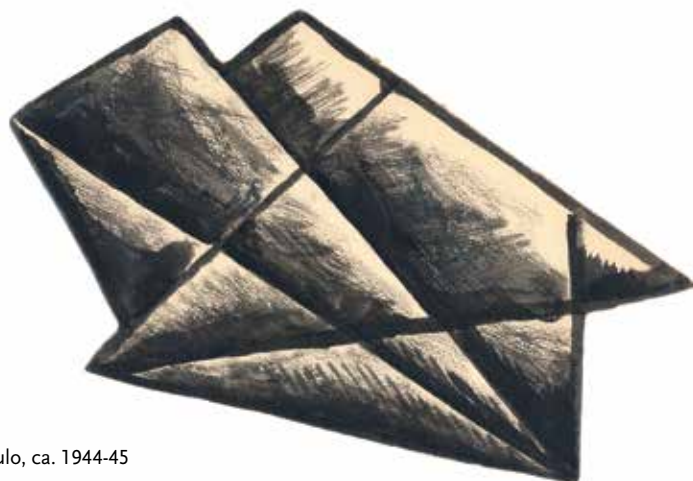
Sin título, ca. 1944-45
CAT. 92



Sin título, 1944
CAT. 91



Sin título, ca. 1944-45
CAT. 93

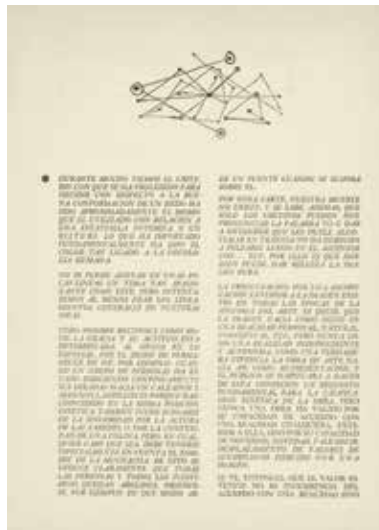


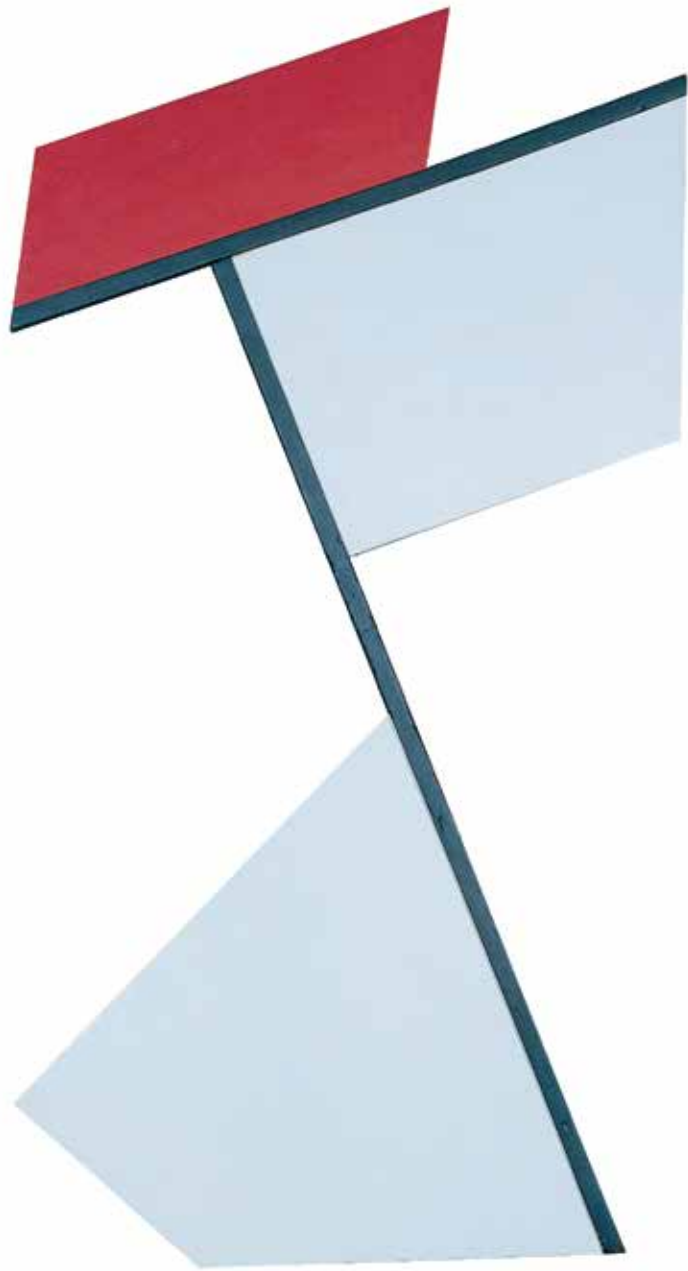
Sin título, ca. 1944-45
CAT. 94



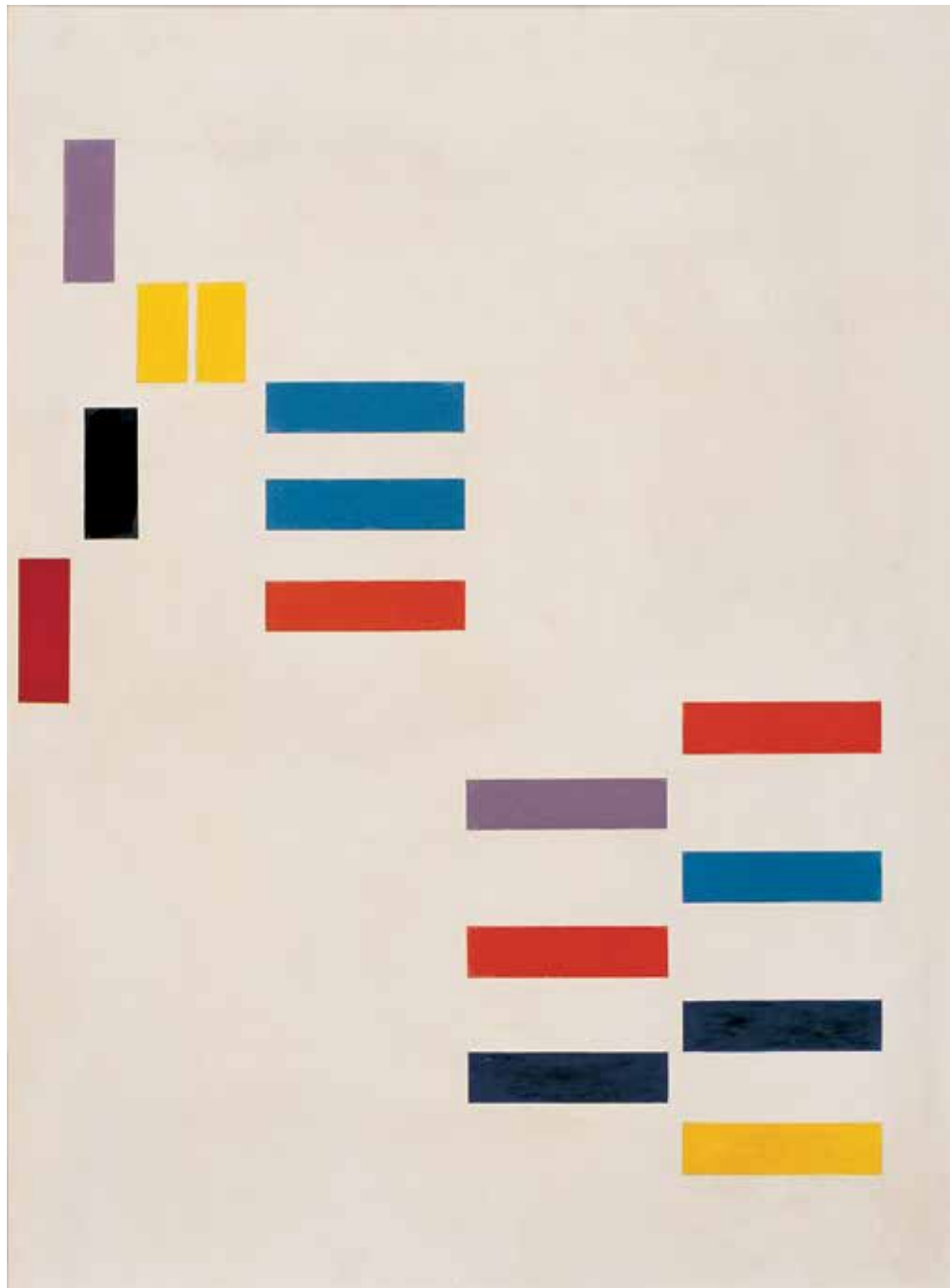
Arturo. Revista de Artes Abstractas, N°1, 1944
CAT. 89

Viñetas de Lidy Prati para la revista Arturo, 1944
CAT. 90

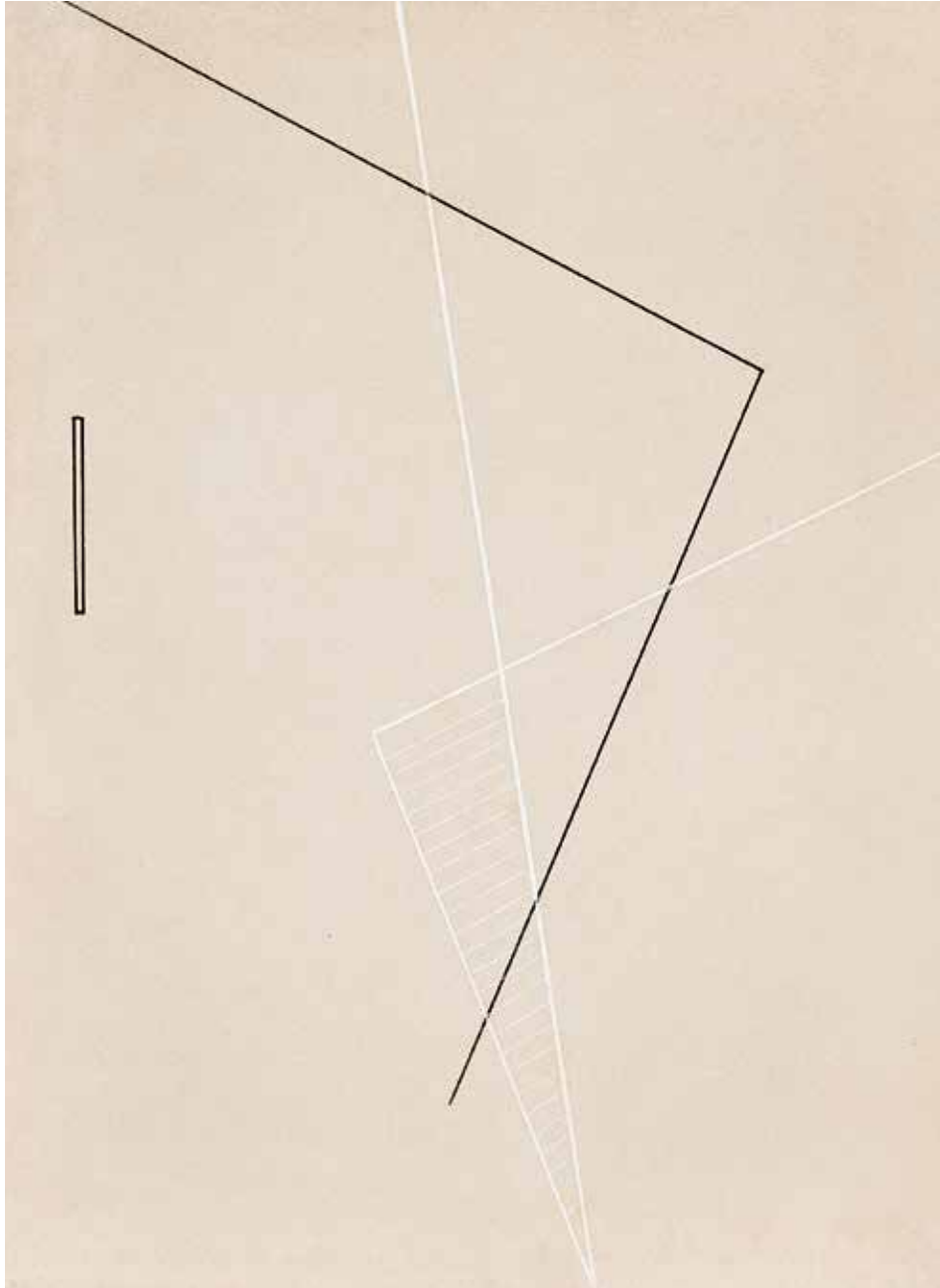




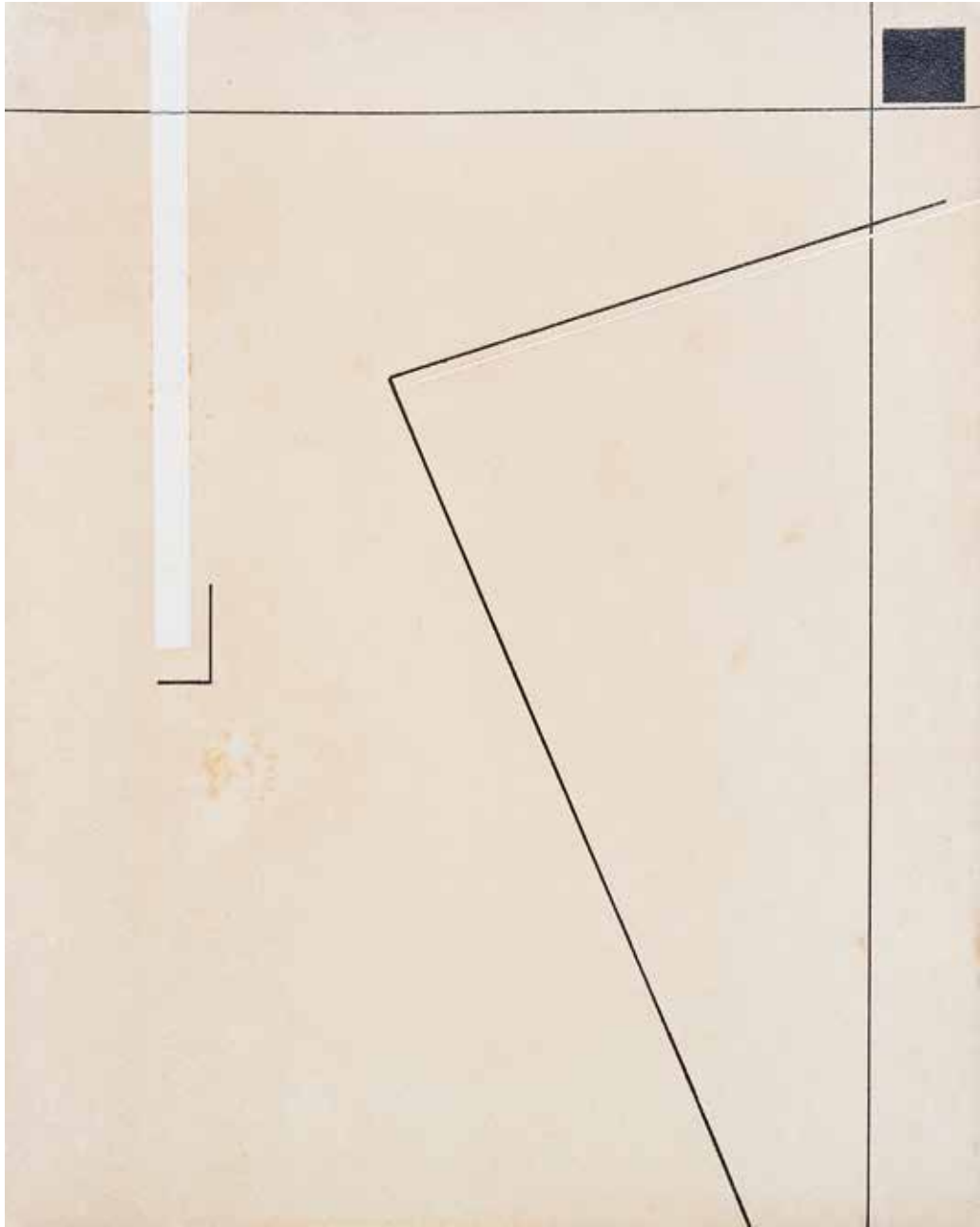
Concreto, 1945
CAT. 95



Concret A4, 1948
CAT. 97



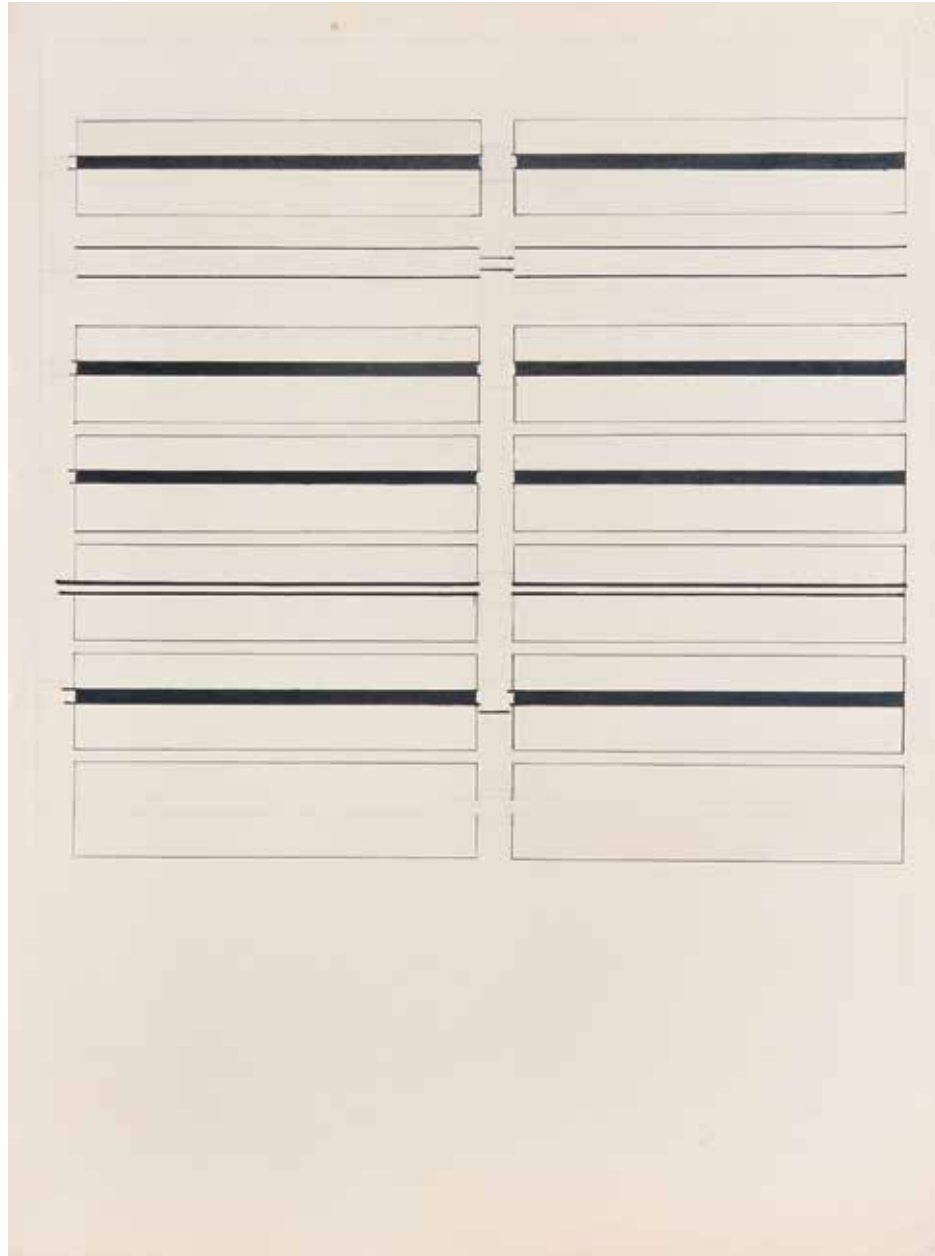
Sin título, 1948
CAT. 98



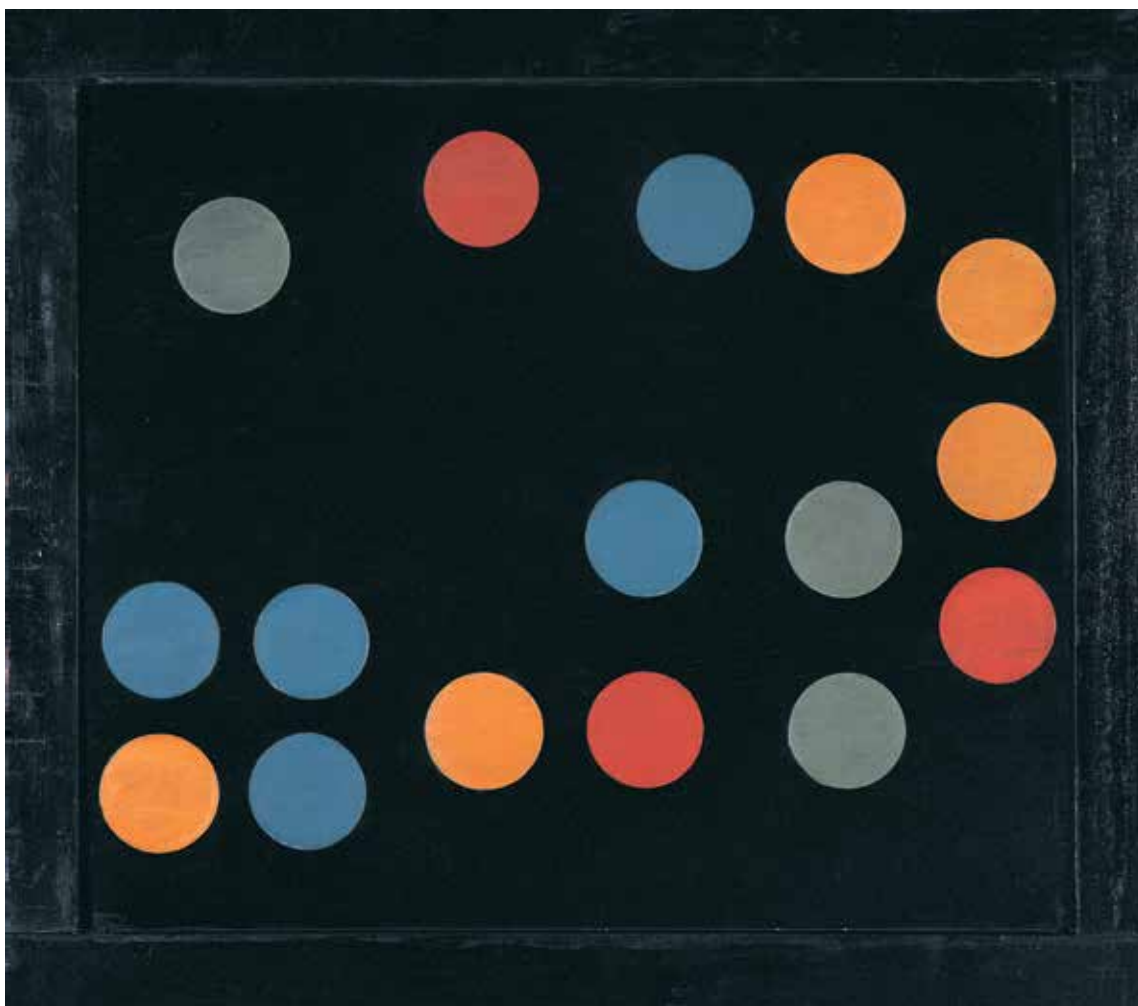
Sin título, 1948.
CAT. 99



Sin título, ca. 1948
CAT. 100



Sin título, ca. 1948
CAT. 101



Sin título, ca. 1948
CAT. 102



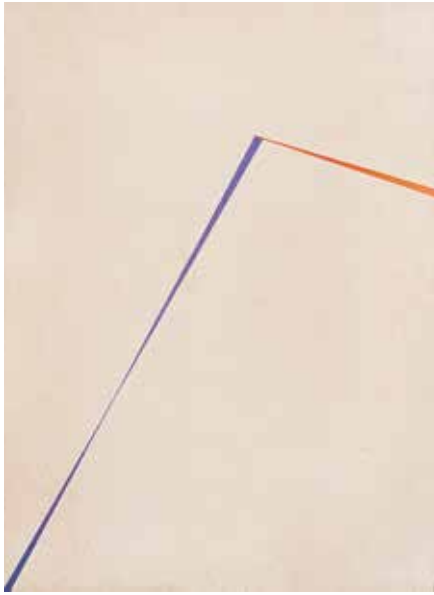
Vibración "a.10", ca. 1950
CAT. 104



Sin título, ca. 1948
CAT. 103



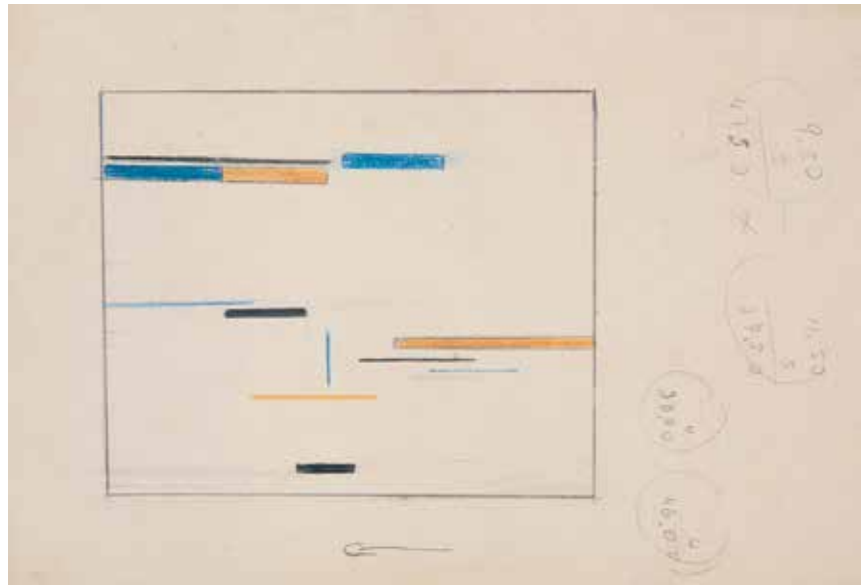
Tensiones contrapuestas, 1951
CAT. 107



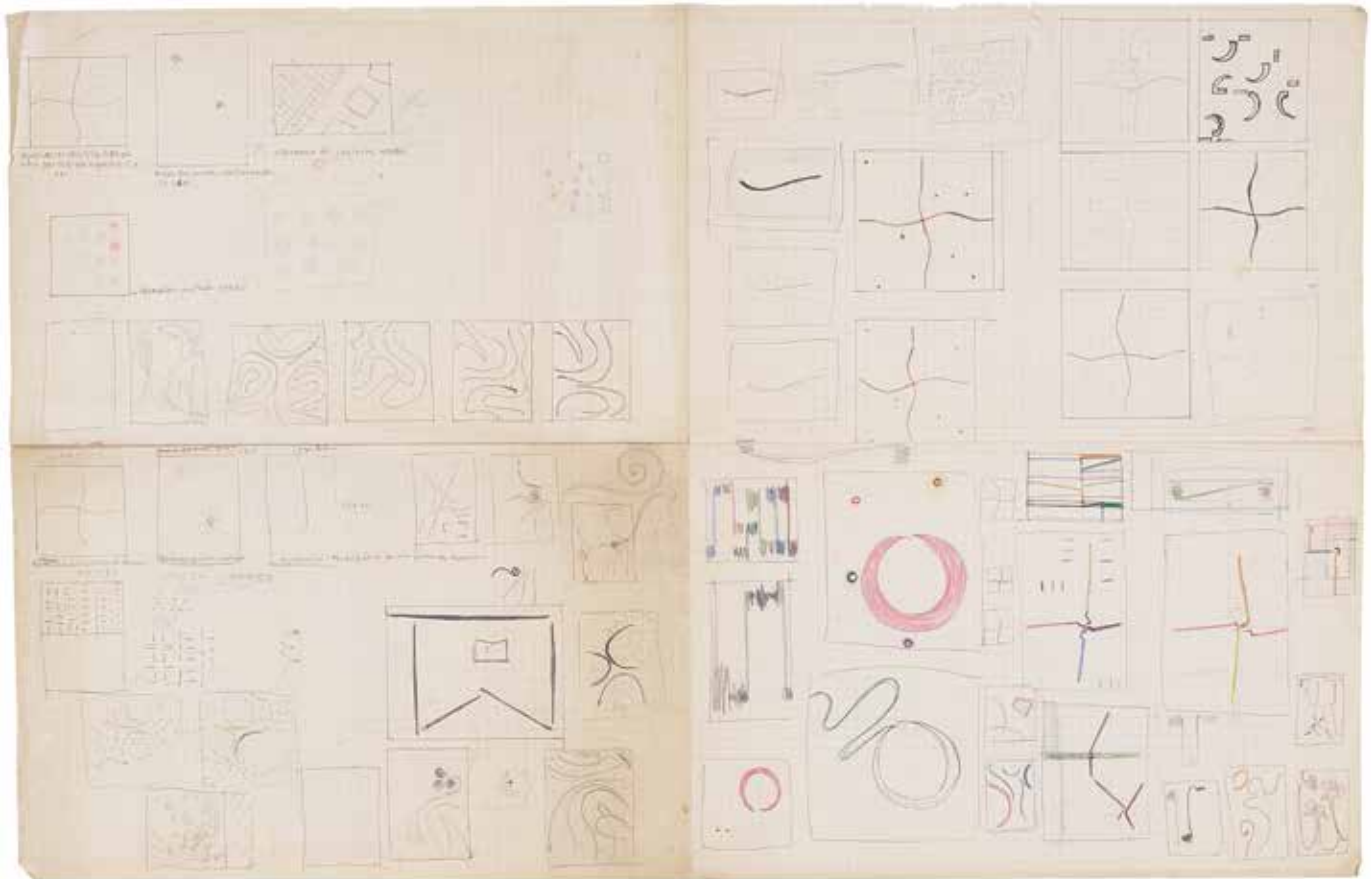
Sin título, ca. 1951-1952
CAT. 108



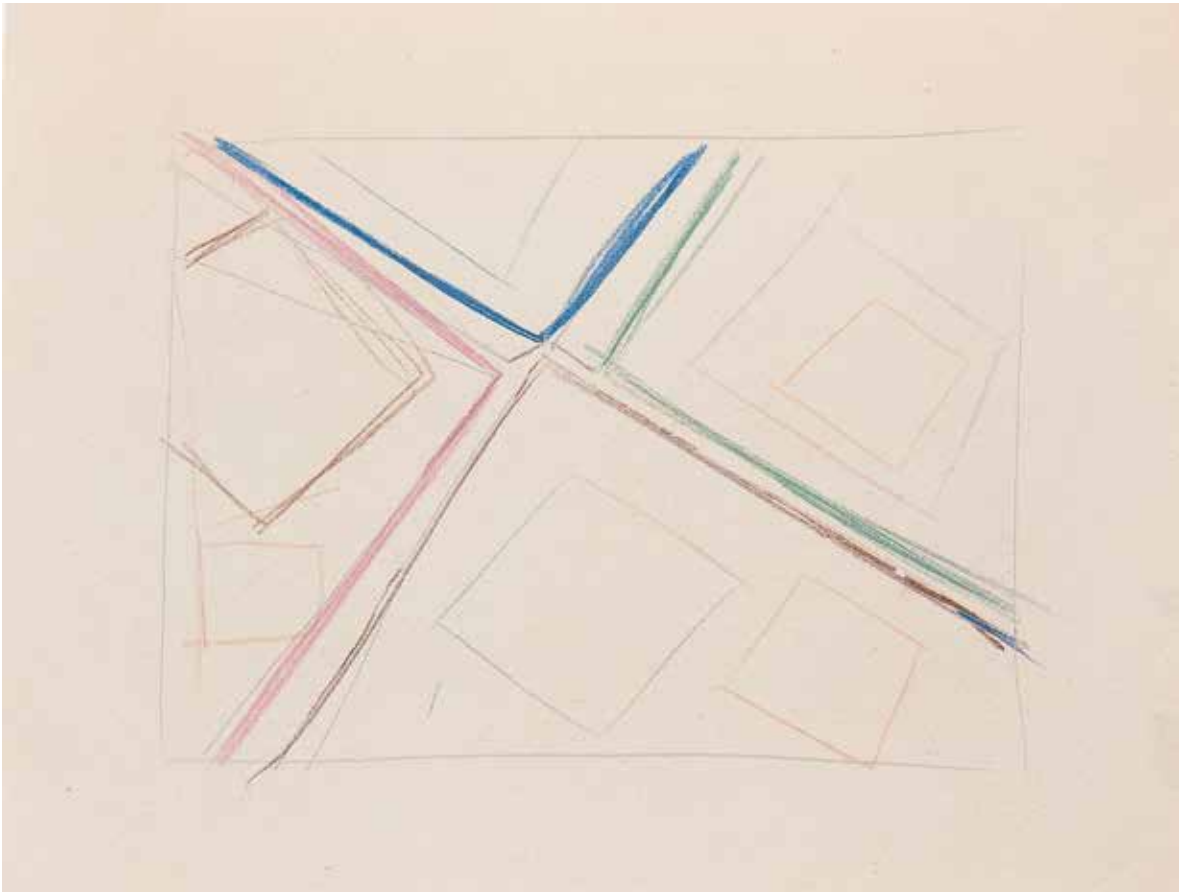
Sin título, ca. 1951-1952
CAT. 109



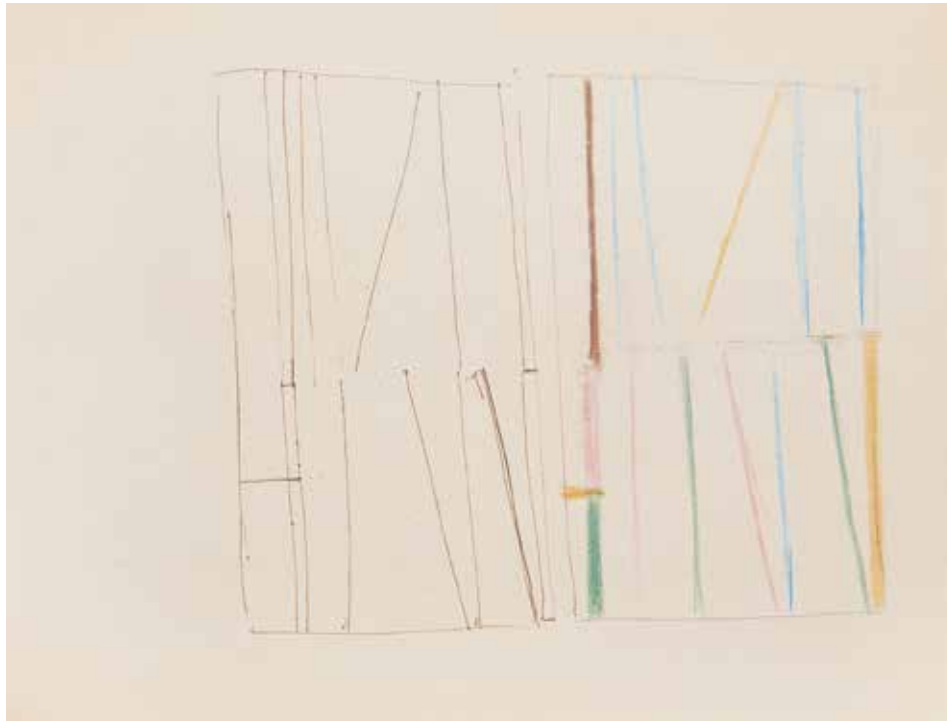
Sin título, s/f.
CAT. 167



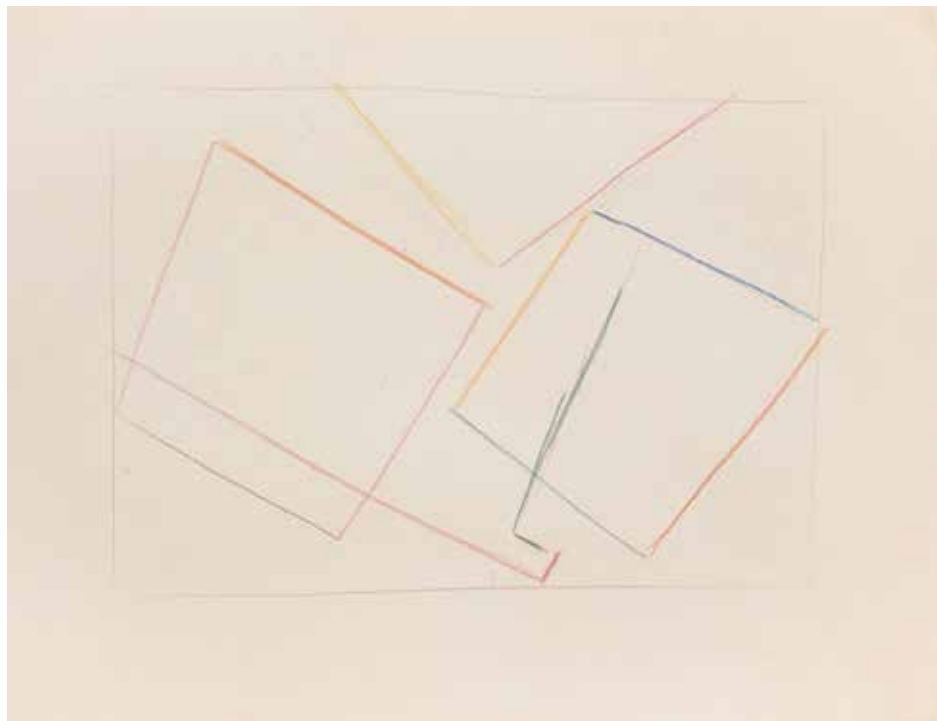
Sin título, s/f.
CAT. 170



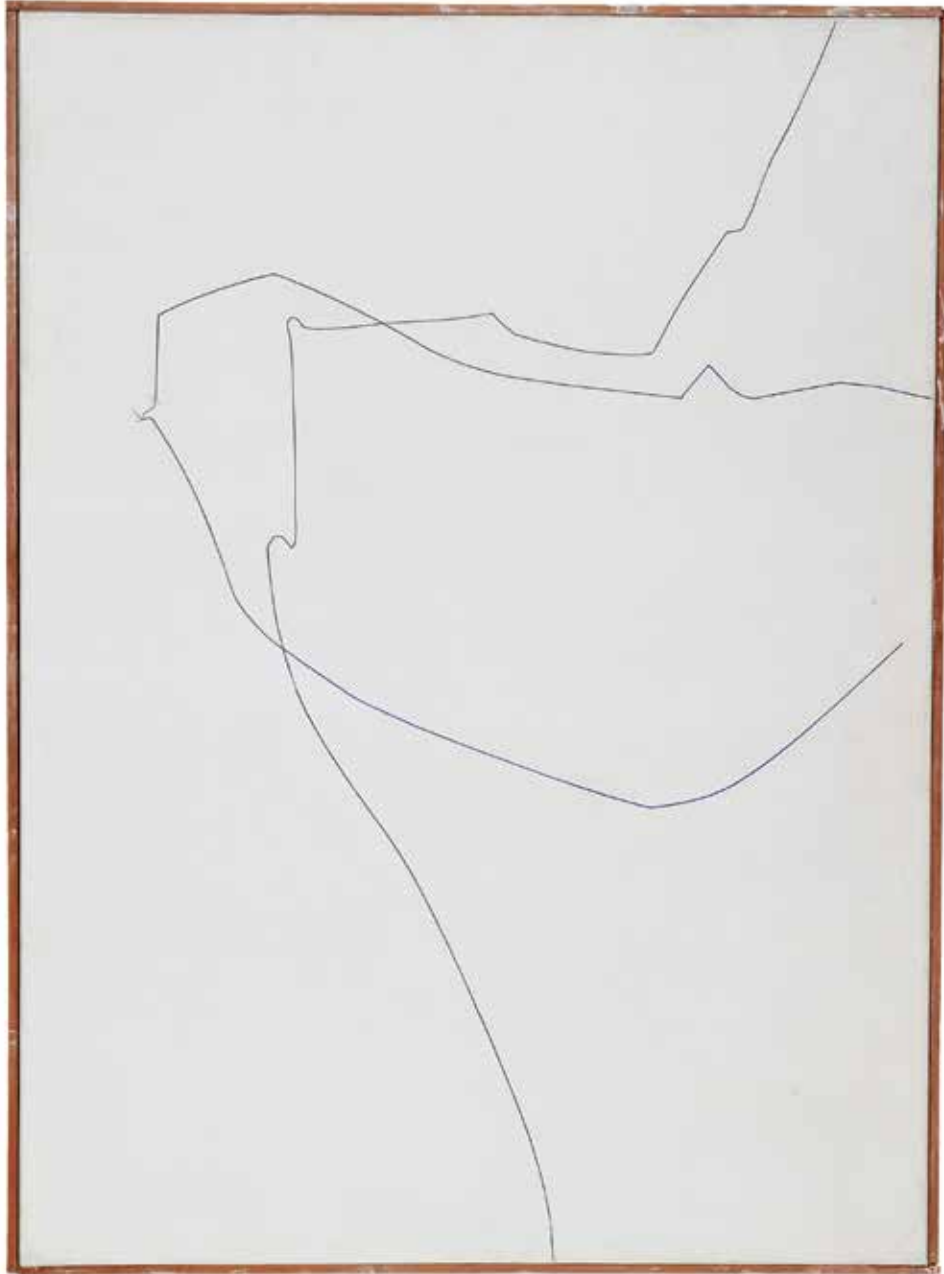
Sin título, s/f
CAT. 171



Sin título, s/f.
CAT. 172



Sin título, s/f.
CAT. 173



Estructura vibracional N° 3, 1951
CAT. 105



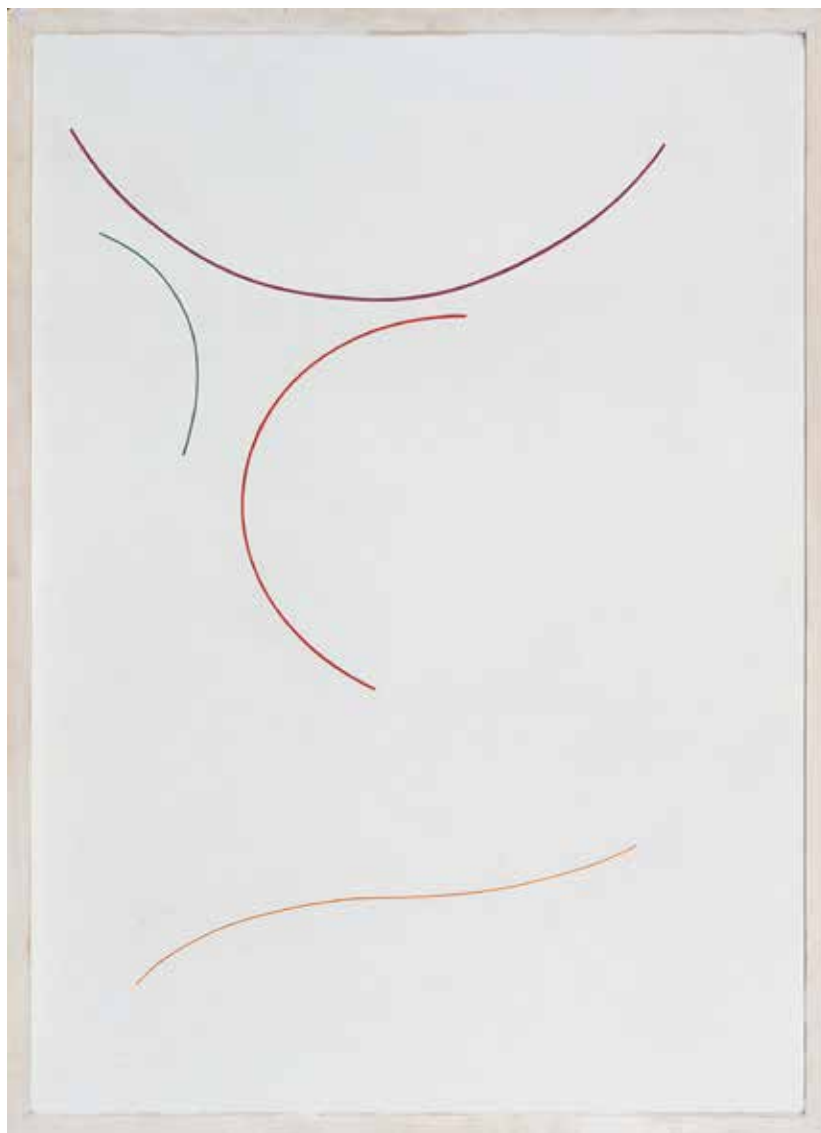
Estructura vibracional desde un círculo, serie b, 1951
CAT. 106



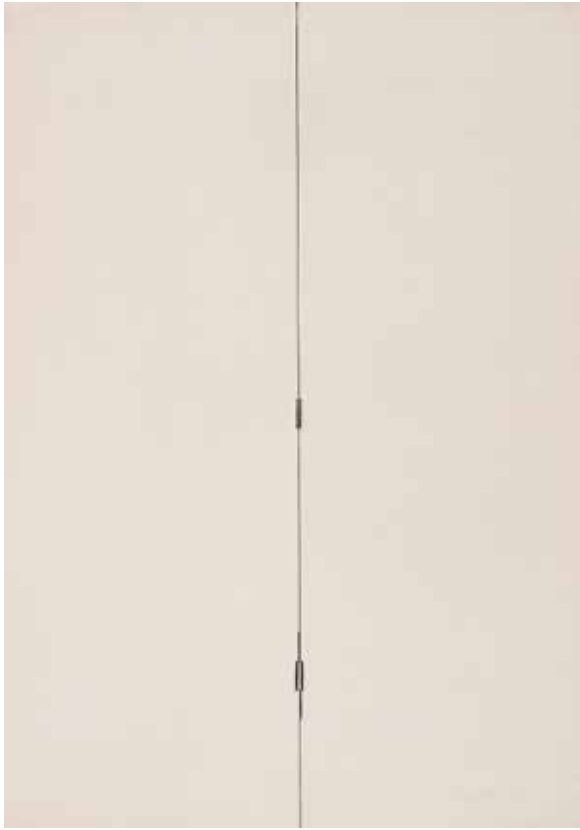
Referencia sensible de un espacio definido, 1953
CAT. 110



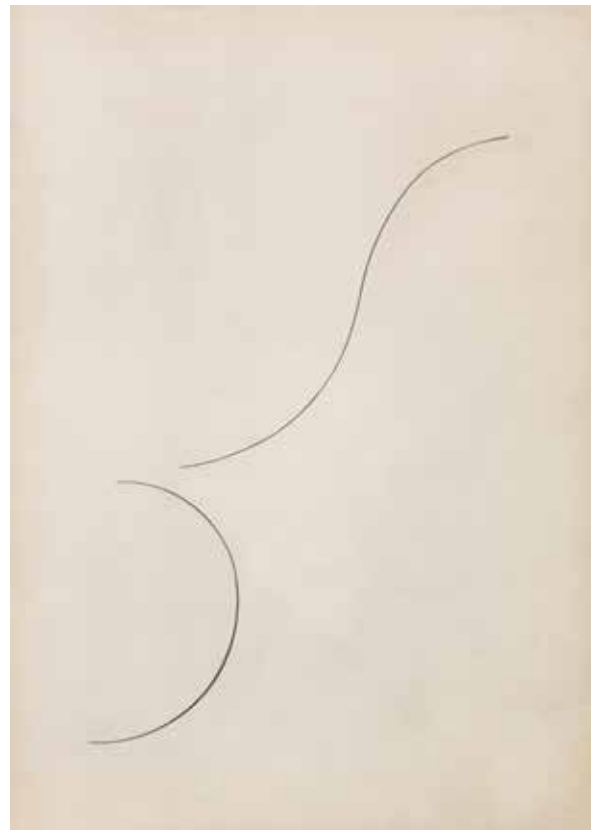
Vibración al infinito, 1953
CAT. 112



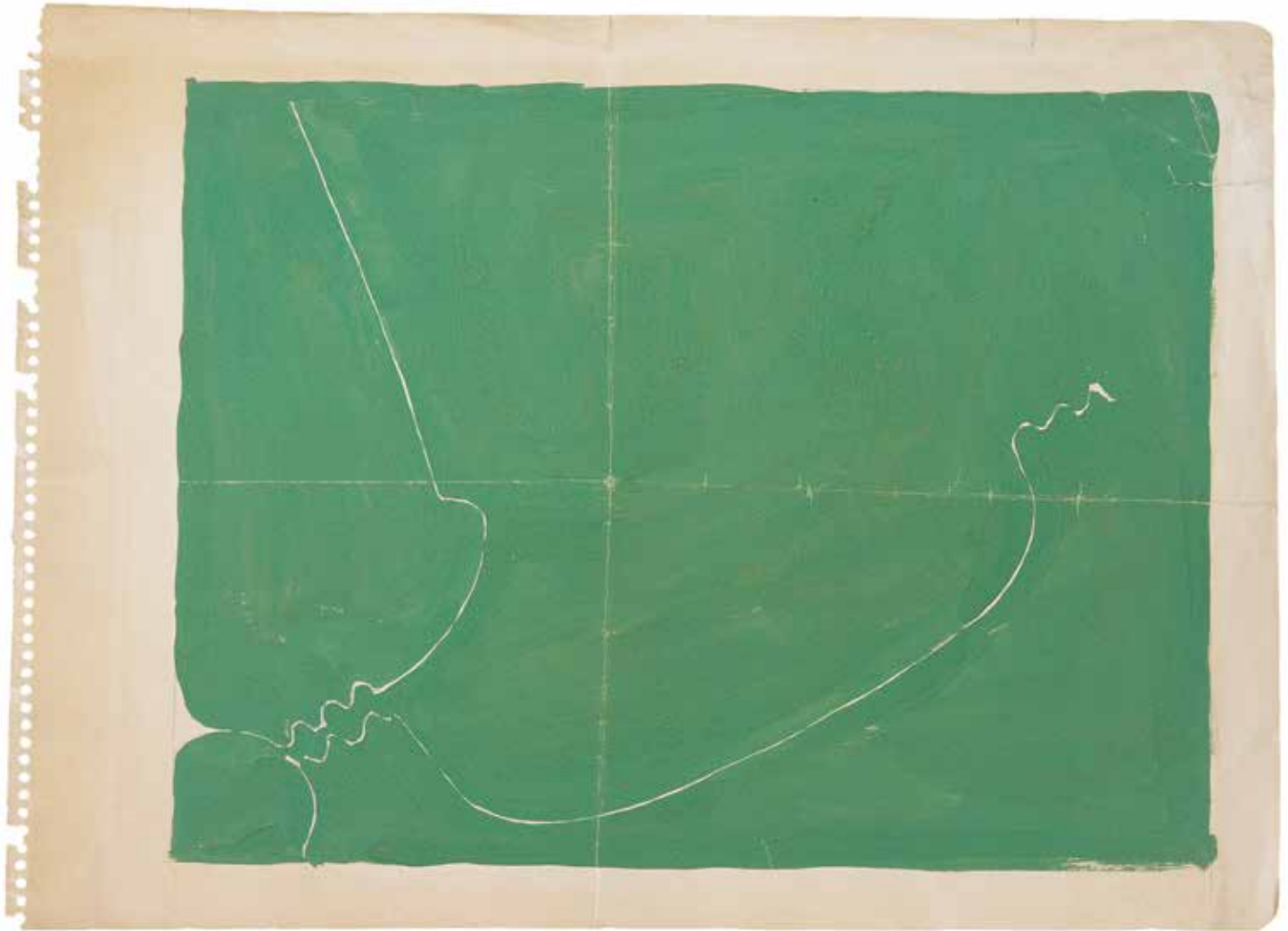
Apreciación distributiva de una porción de espacio, serie c.1, 1953
CAT. 111



Sin título, 1953
CAT. 113



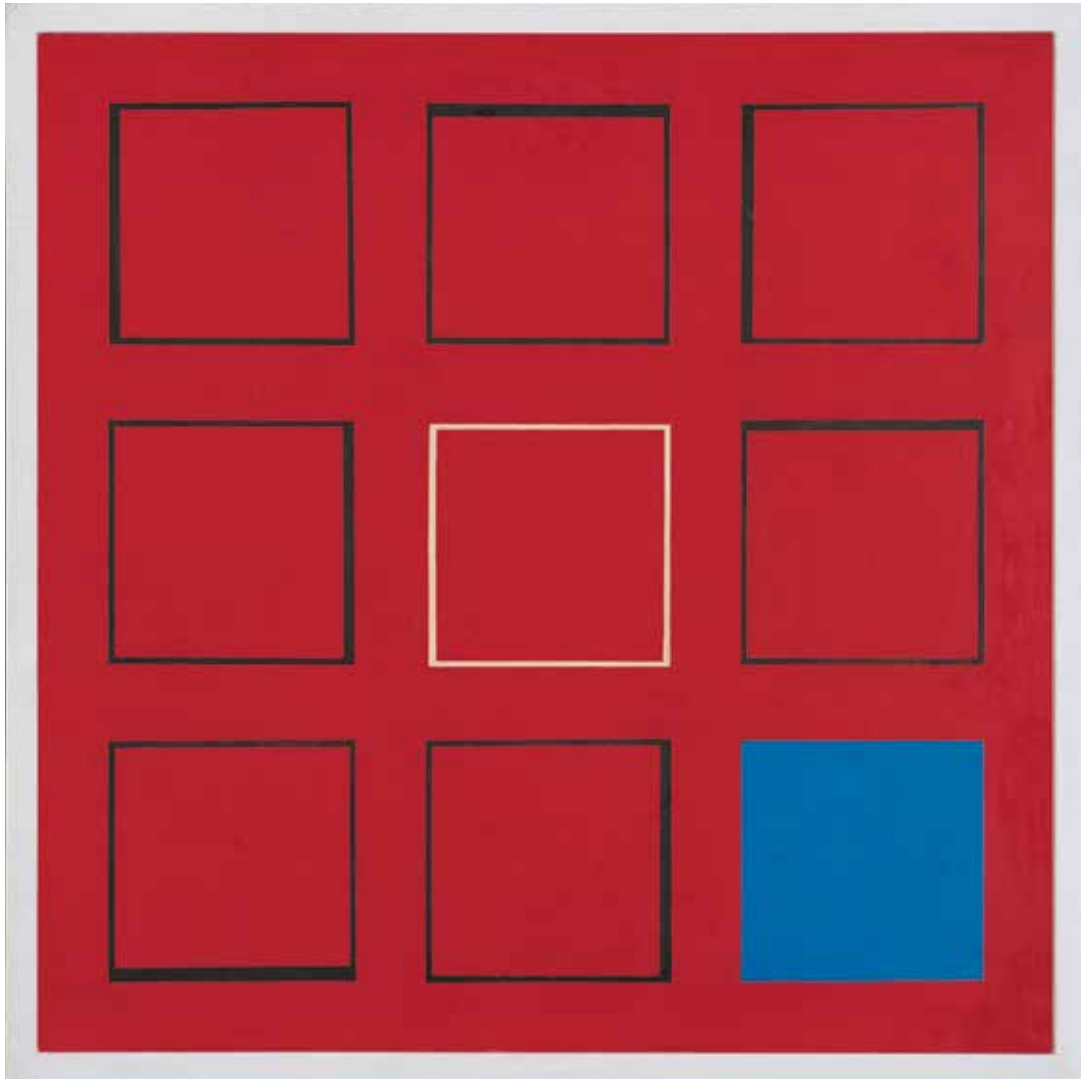
Sin título, 1953
CAT. 114



Sin título, ca. 1953
CAT. 115



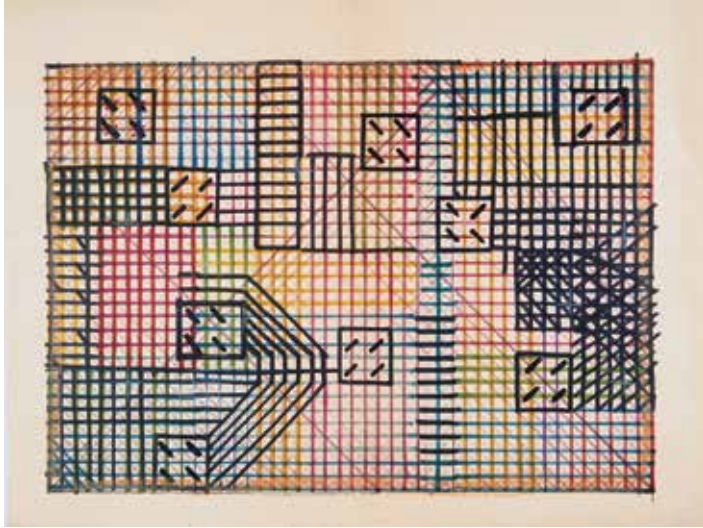
Serie c + d N° 10, 1955 (1954)
CAT. 117



Homenaje a Max Bill o Guatemala, 1954-1955
CAT. 116



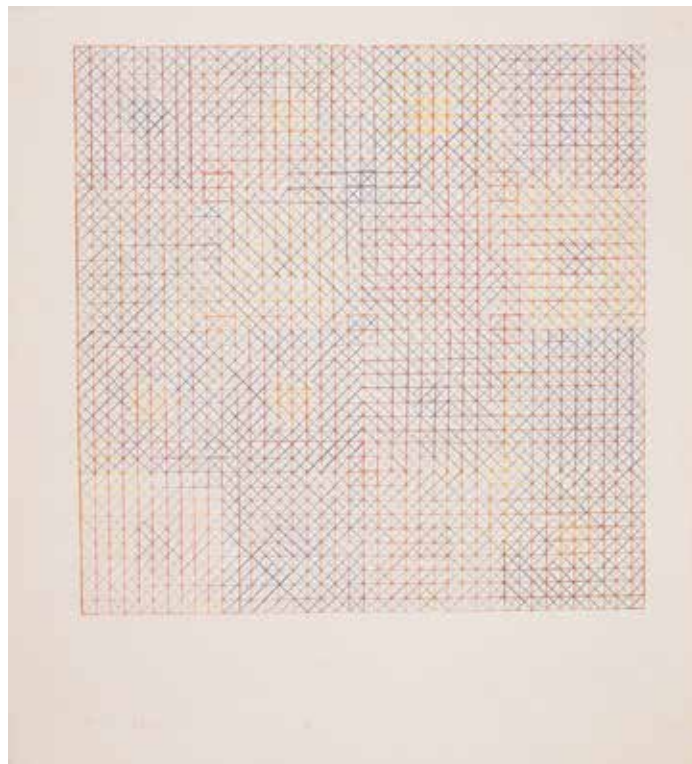
Carré, 1955 (1963)
CAT. 118



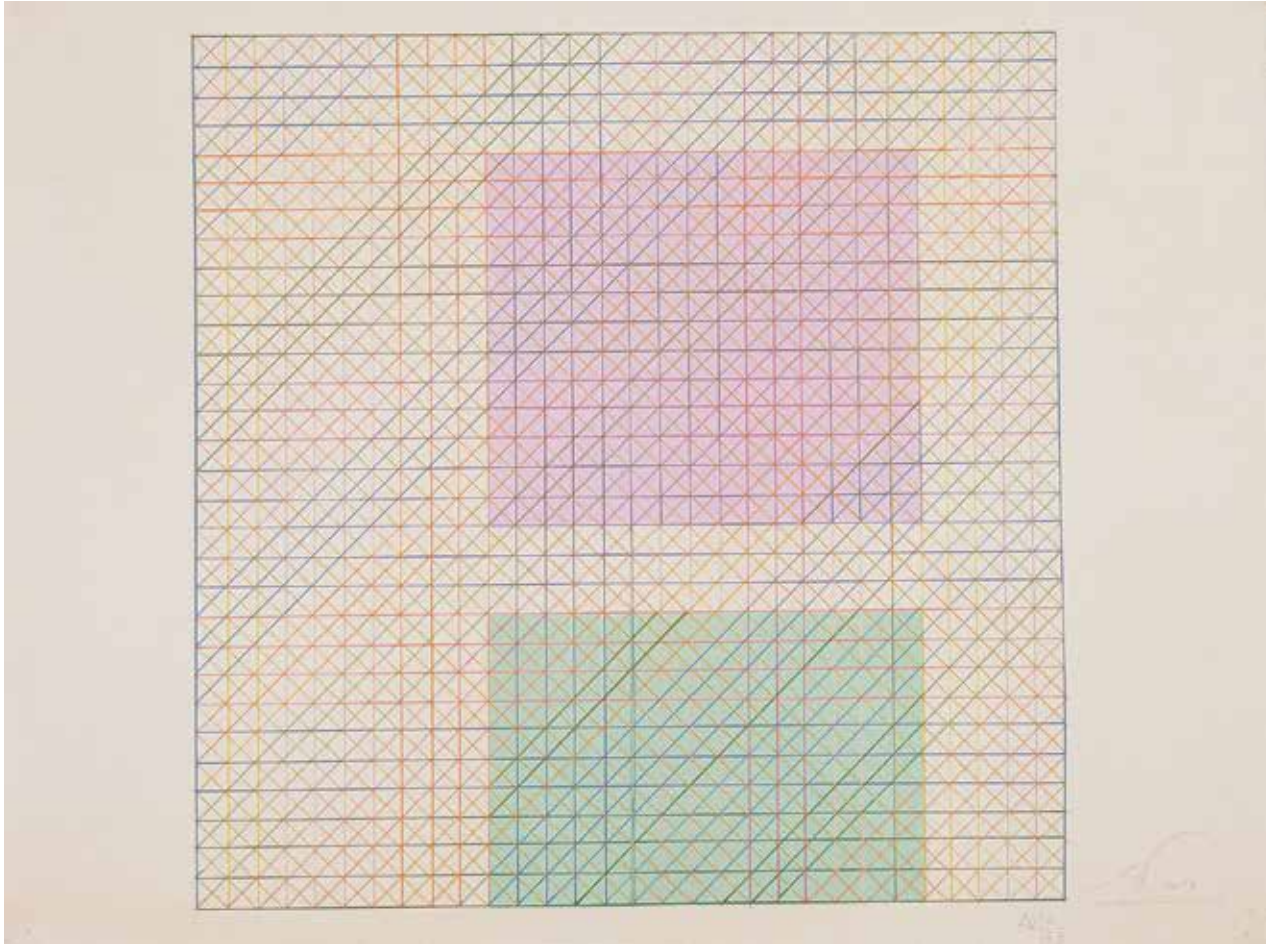
Sin título, s/f
CAT. 165



Sin título, ca. 1962-1965
CAT. 135



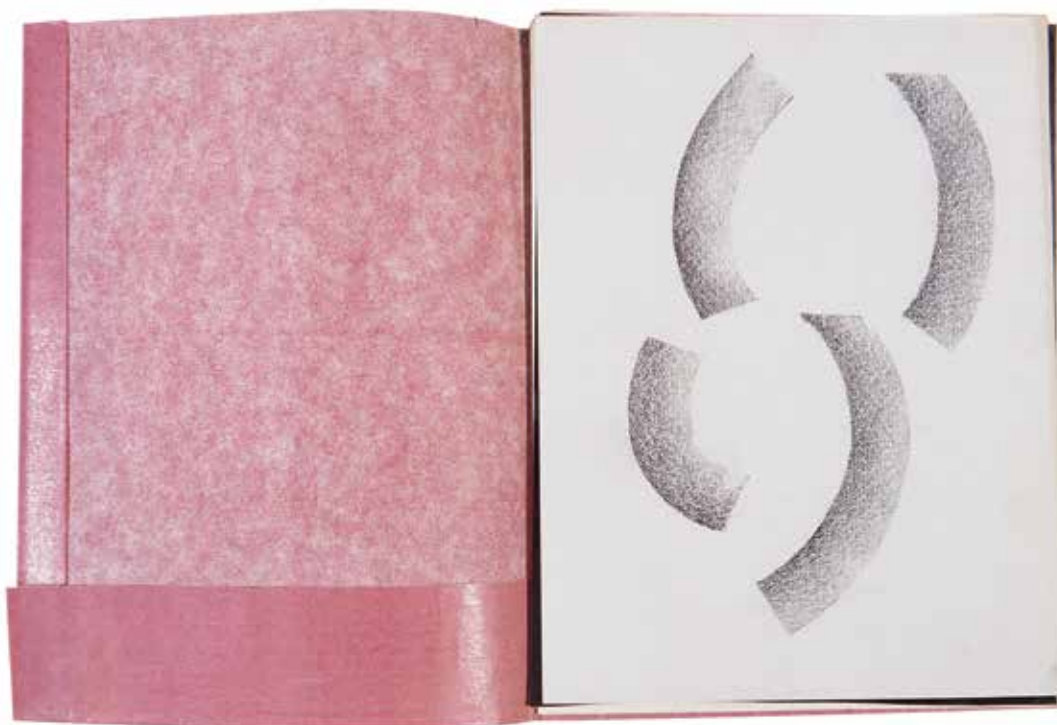
Sin título, 1962
CAT. 119



Sin título, 1963
CAT. 136



Sin título, 1962
CAT. 120



Sin título, 1962 (Cuaderno de viaje)
CAT. 121



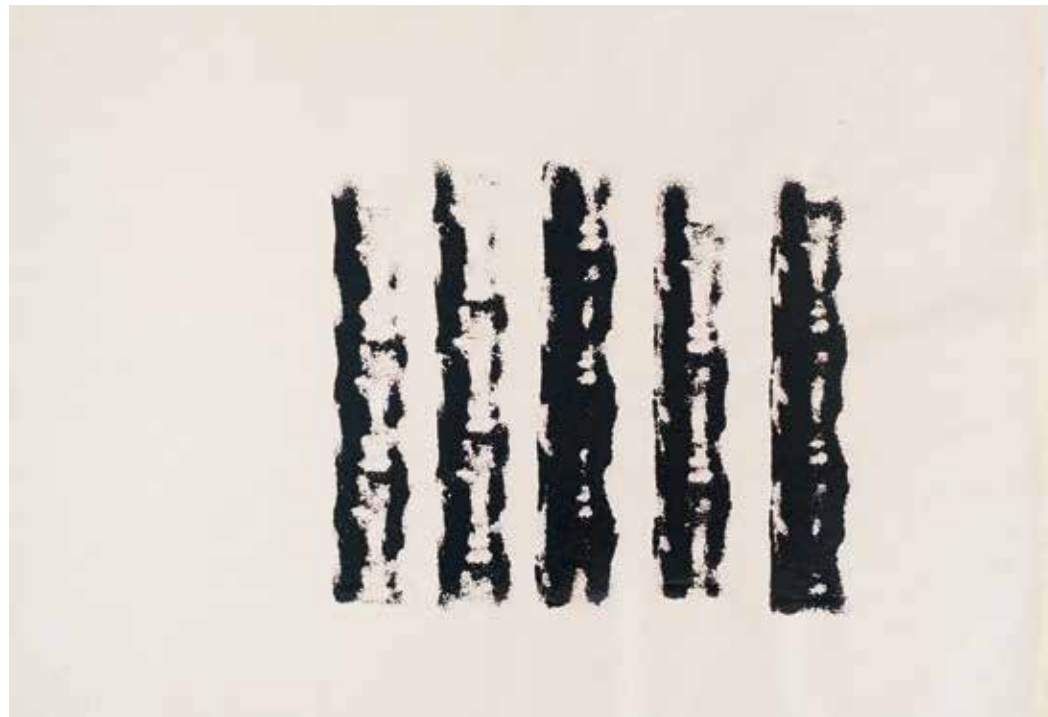
Sin título, 1962 (Cuaderno de viaje)
CAT. 122



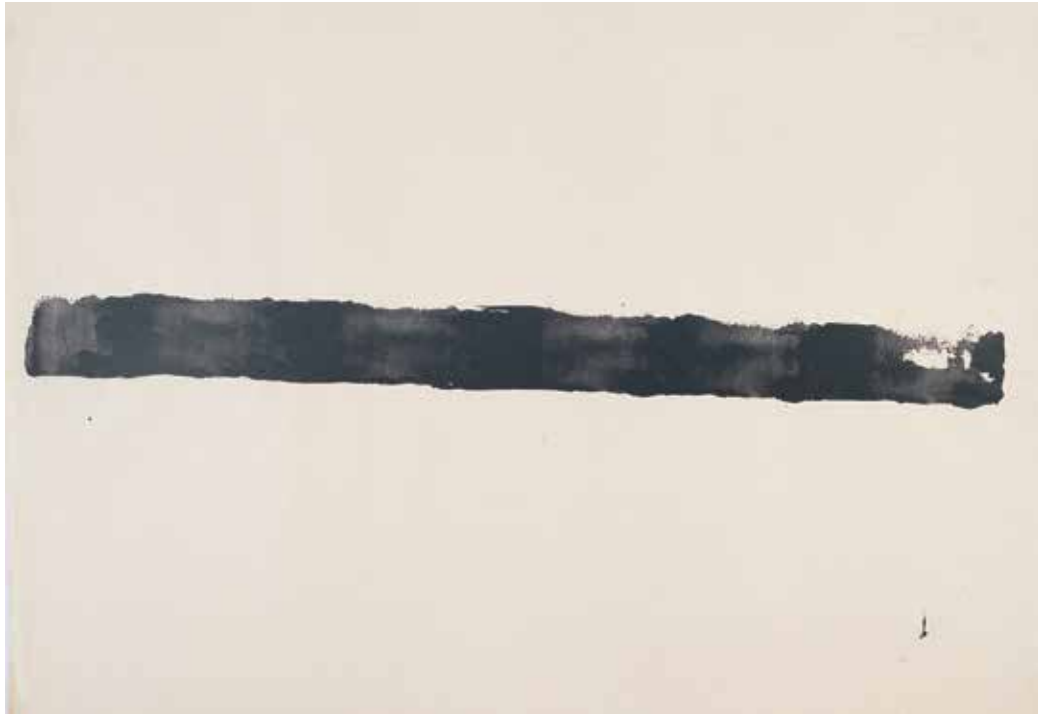
Sin título, 1962 (Cuaderno de viaje)
CAT. 123



Sin título, 1963
CAT. 137



Sin título, 1963
CAT. 138



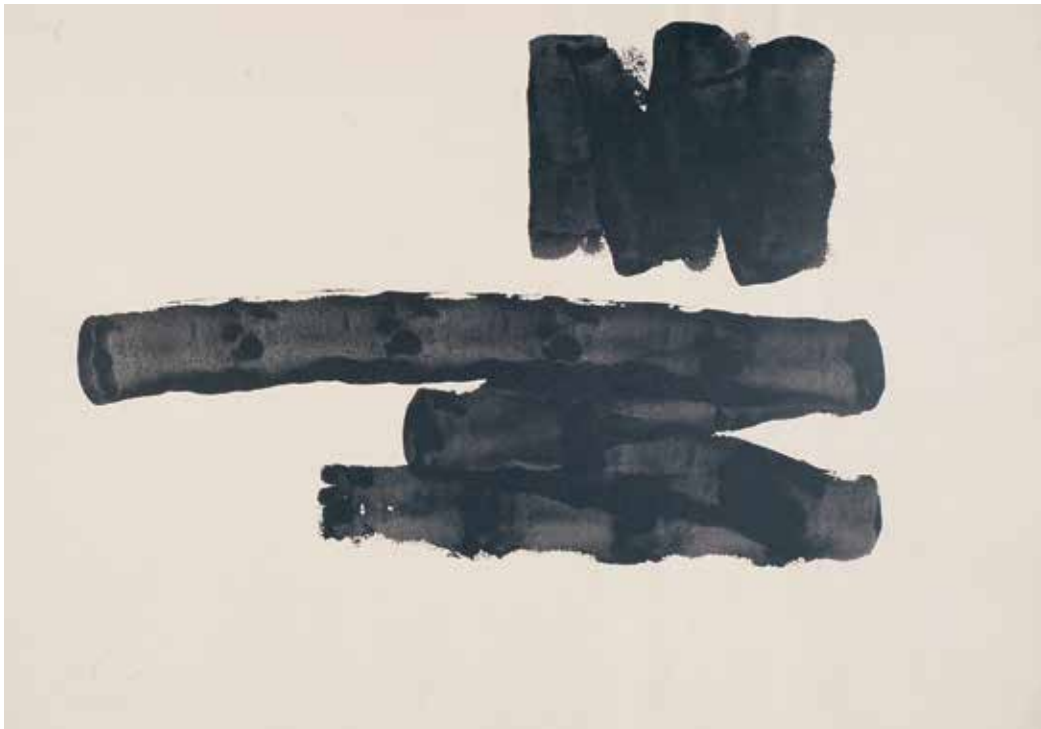
Sin título, 1963
CAT. 139



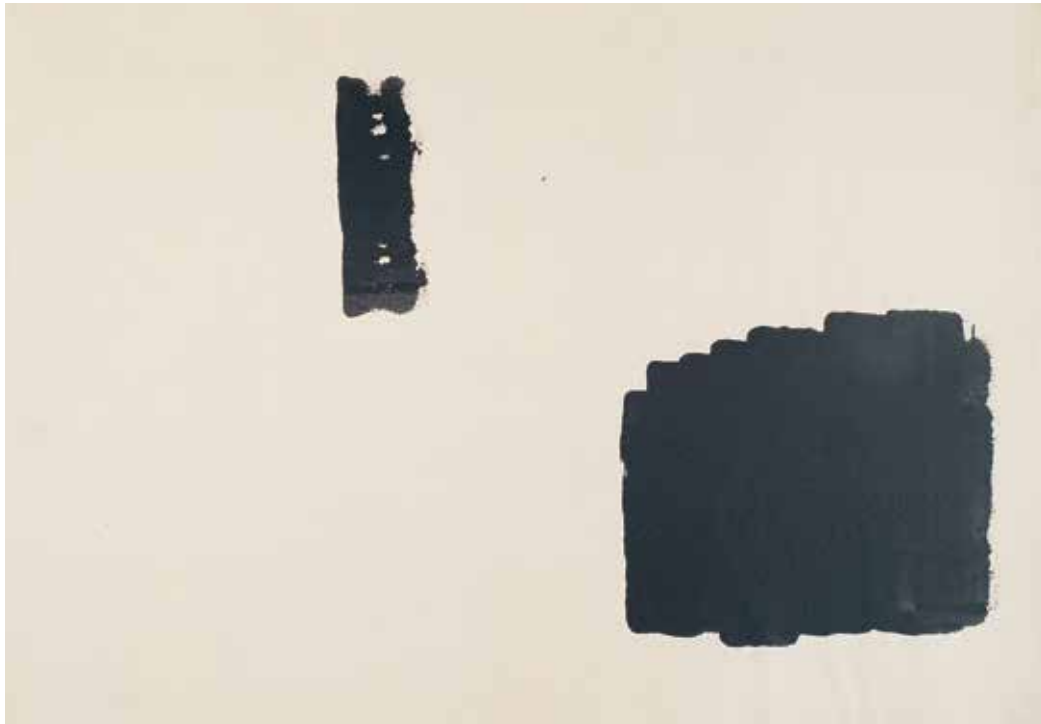
Sin título, 1963
CAT. 140



Sin título
1963. CAT. 141



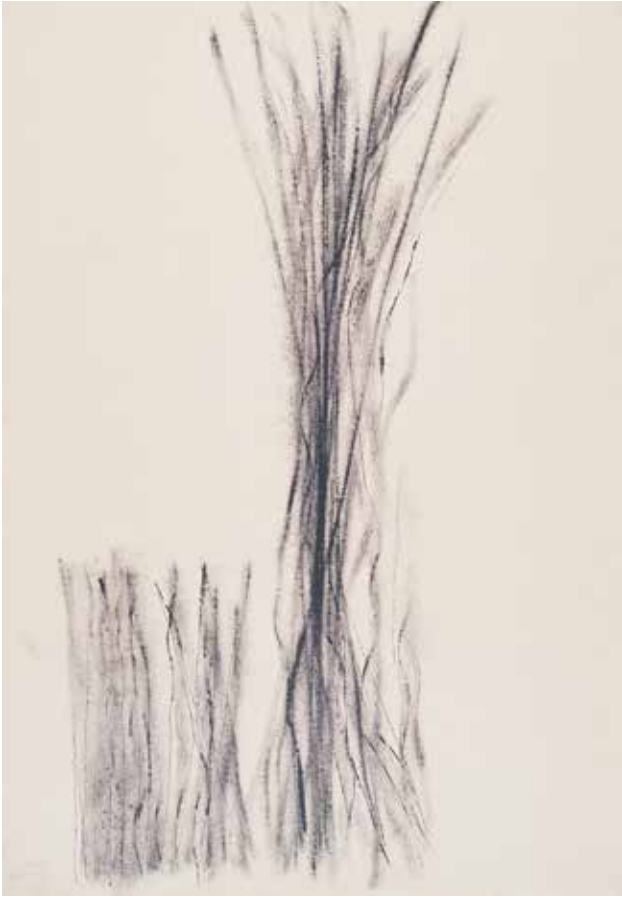
Sin título, 1963
CAT. 142



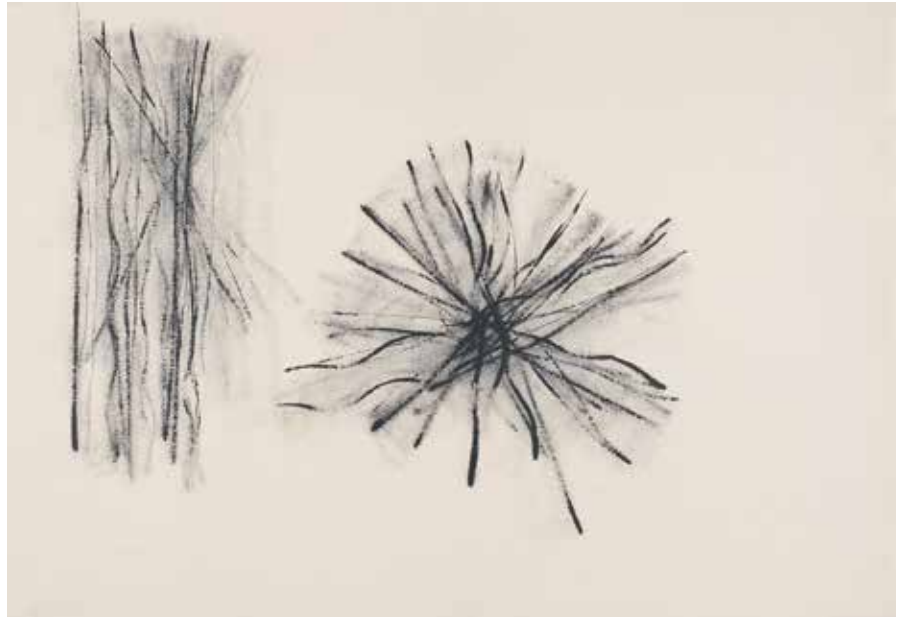
Sin título, 1963
CAT. 143



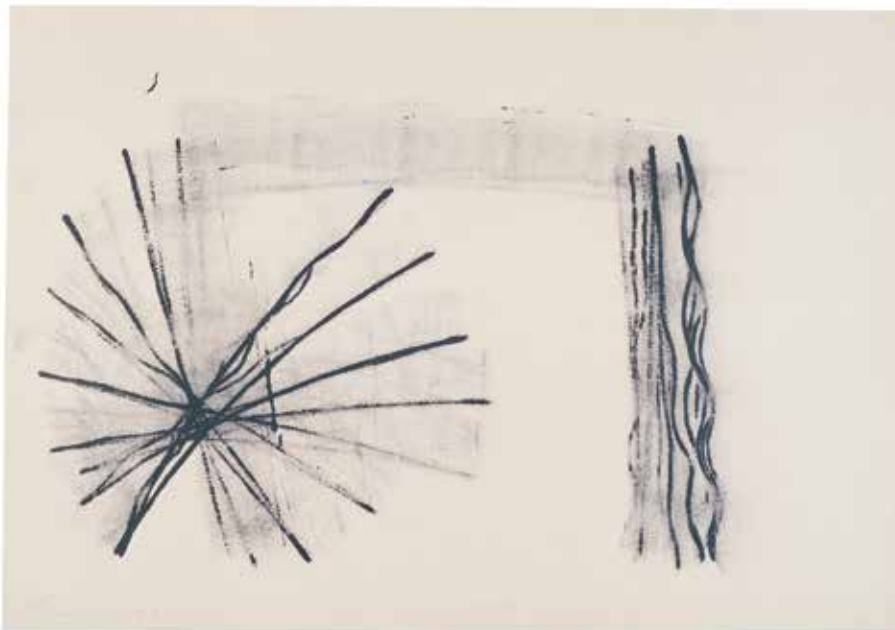
Sin título, 1963
CAT. 144



Sin título, 1963
CAT. 145



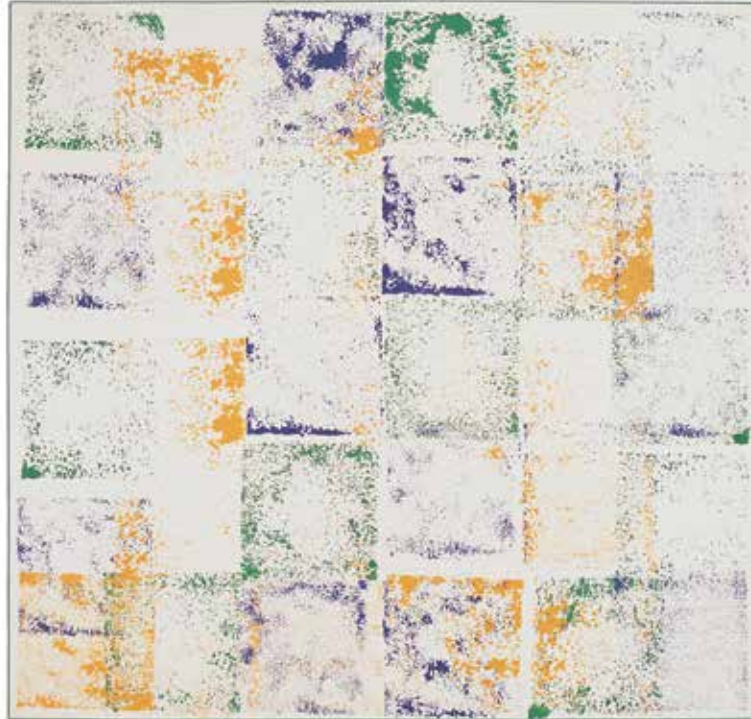
Sin título, 1963
CAT. 146



Sin título, 1963
CAT. 147



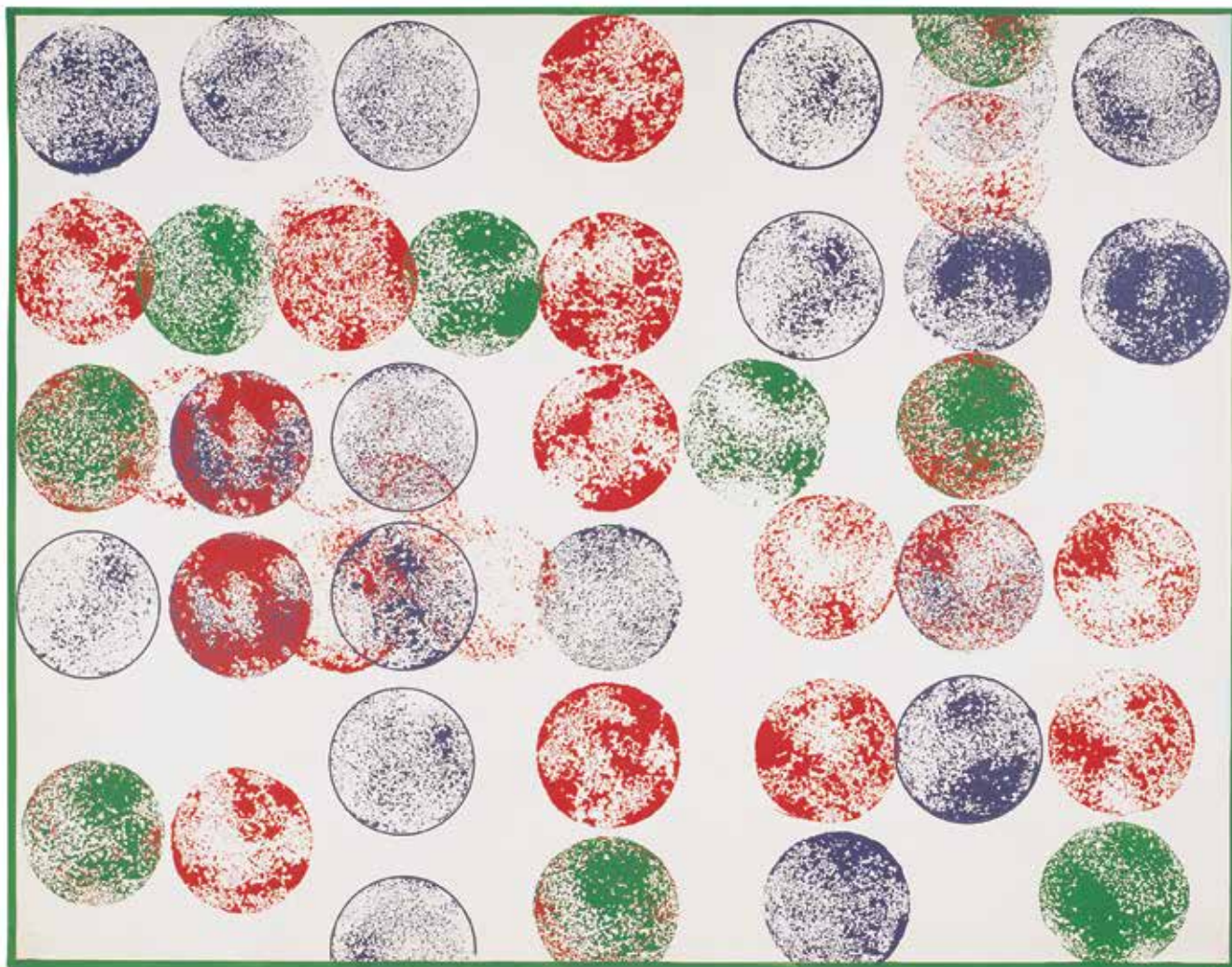
Sin título, 1963
CAT. 148



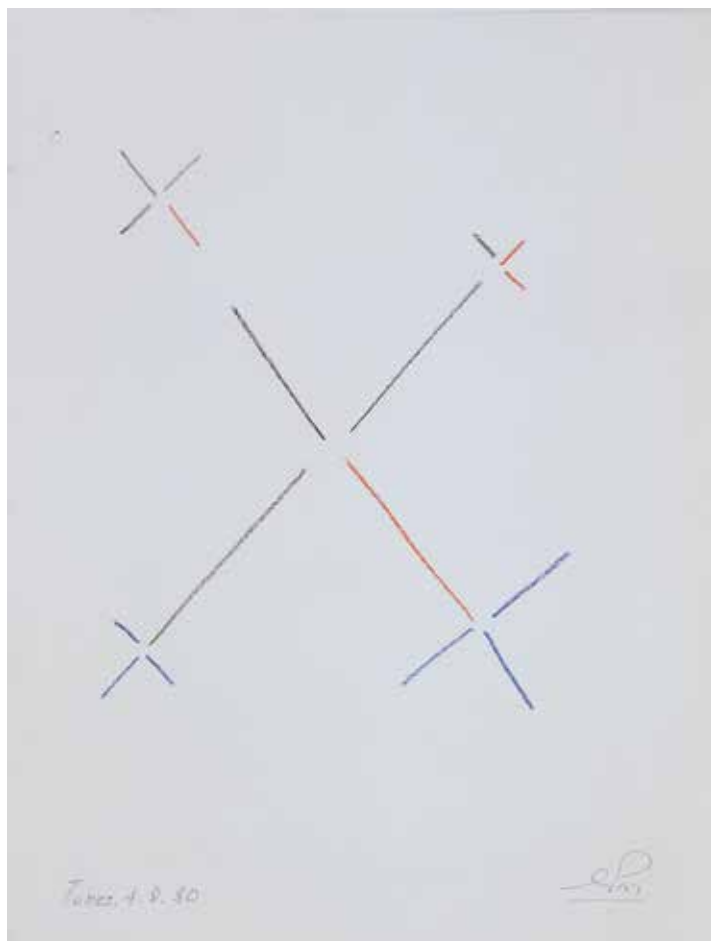
Sin título, 1963
CAT. 149



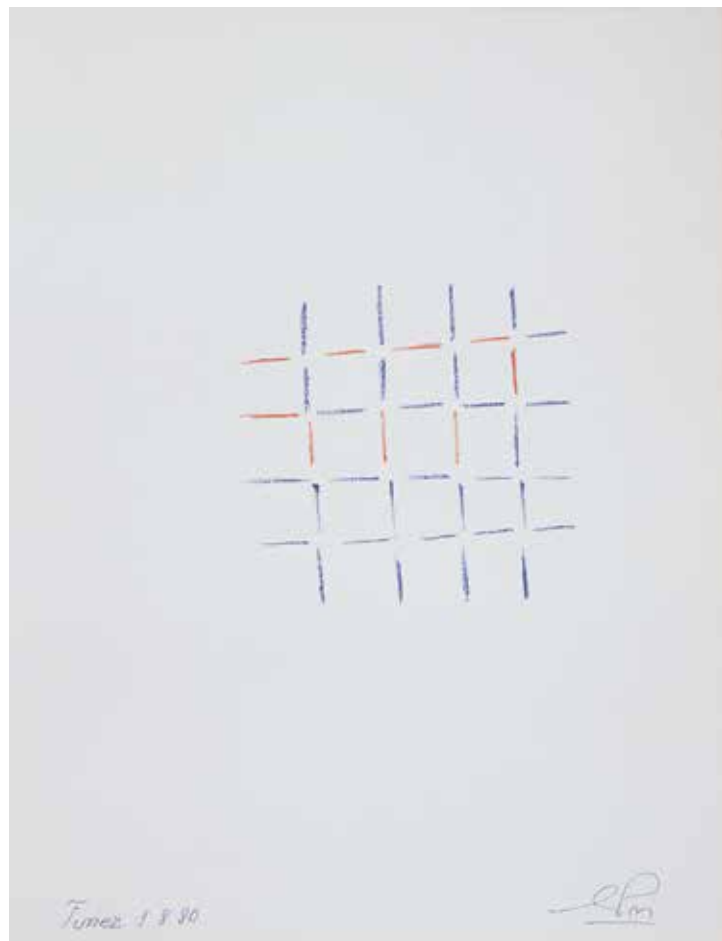
Sin título, s/f.
CAT. 166



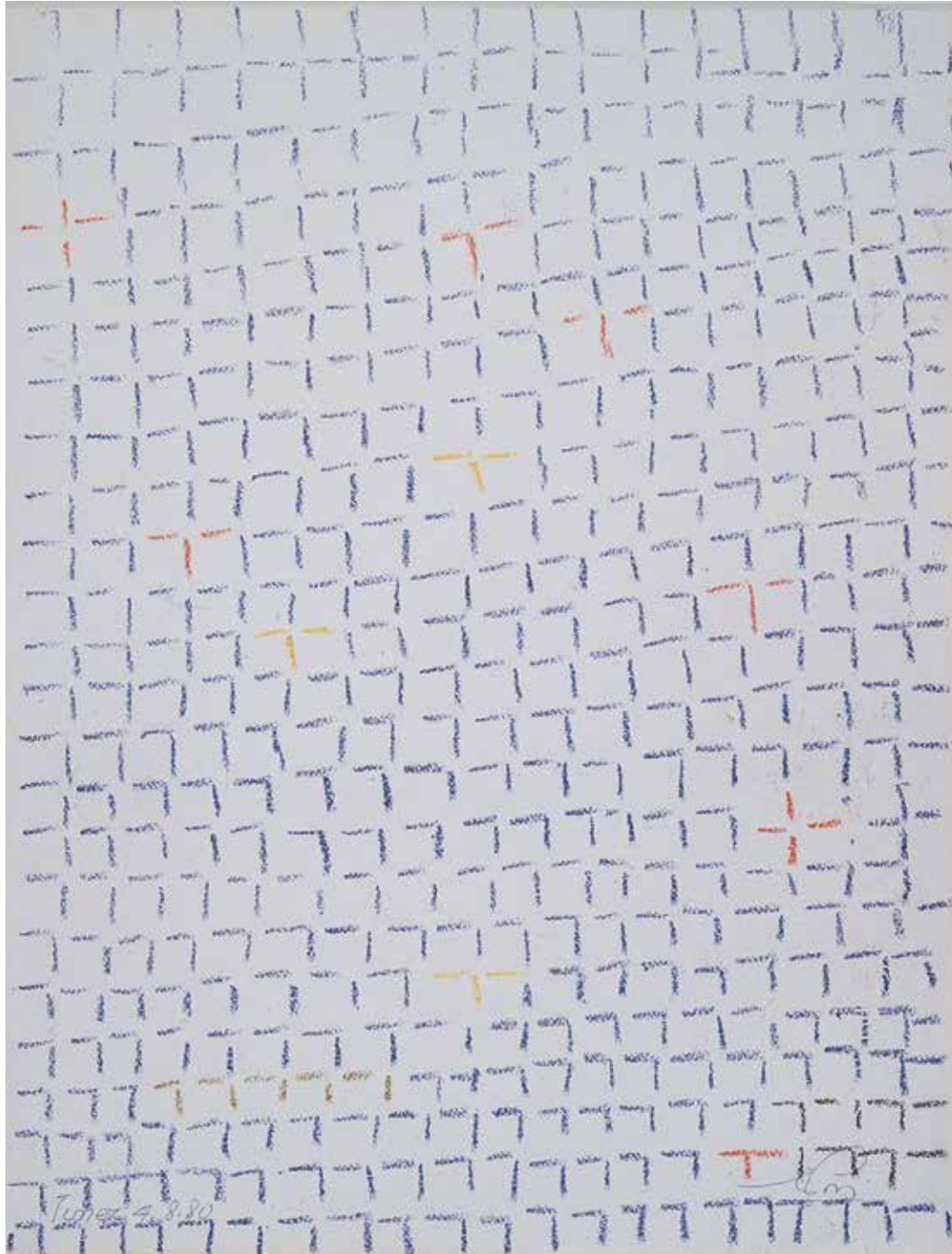
Sin título, ca.1963
CAT. 150



Túnez, 1980
CAT. 151



Túnez, 1980
CAT. 152



Túnez, 1980
CAT. 153



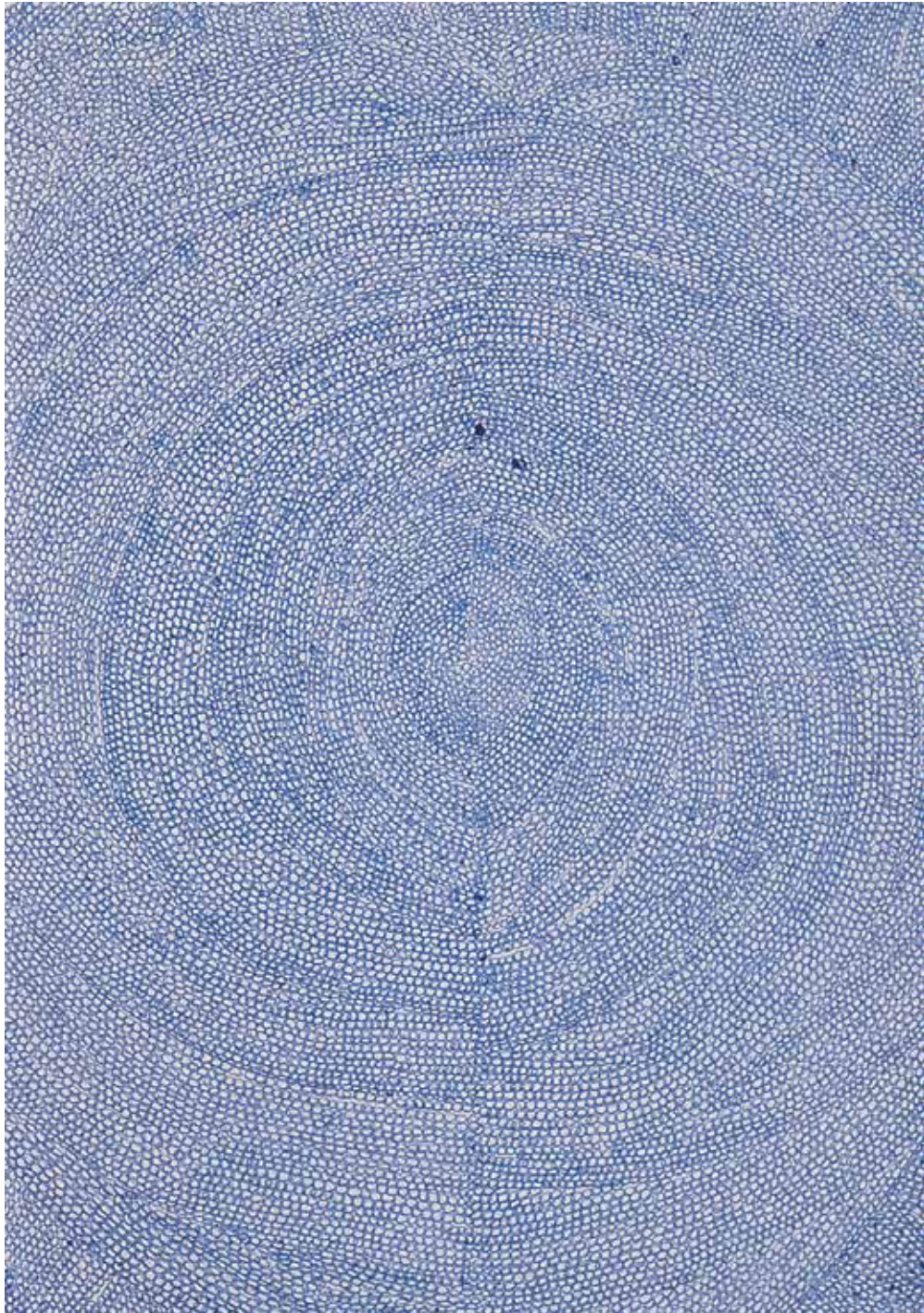
Sin título, Serie "Inconclusos", 1982
CAT. 154



Sin título, Serie "Inconclusos", 1982
CAT. 155



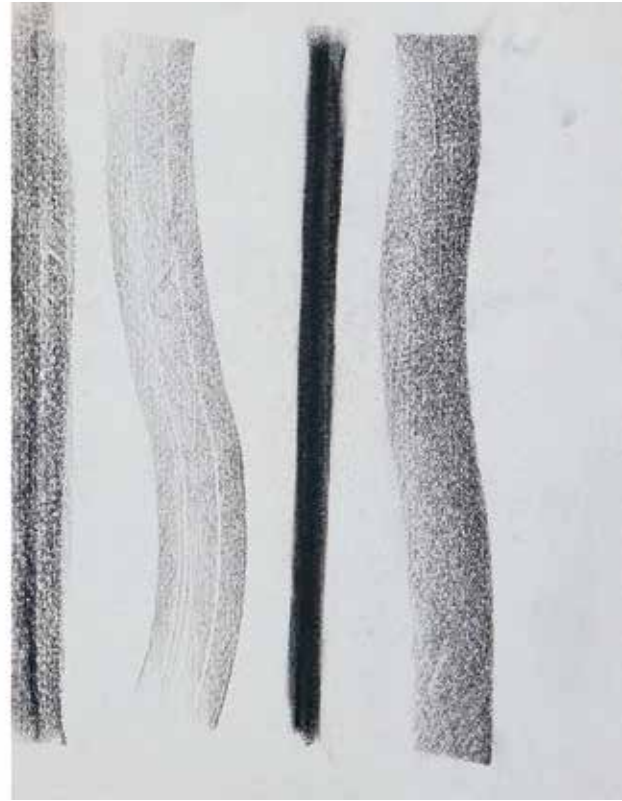
Sin título, Serie "Inconclusos", 1982
CAT. 156



Sin título, Serie "Inconclusos", 1982
CAT. 157



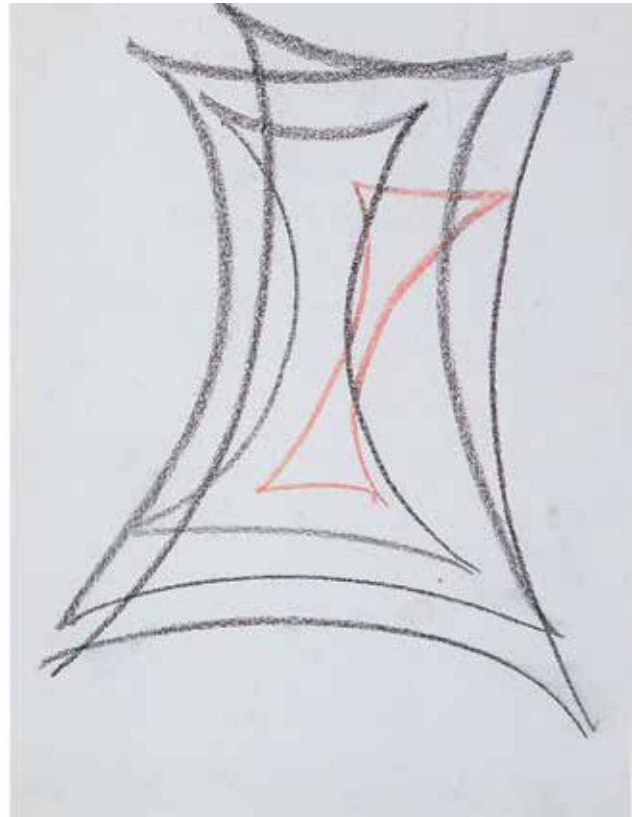
Sin título, s/f.
CAT. 174



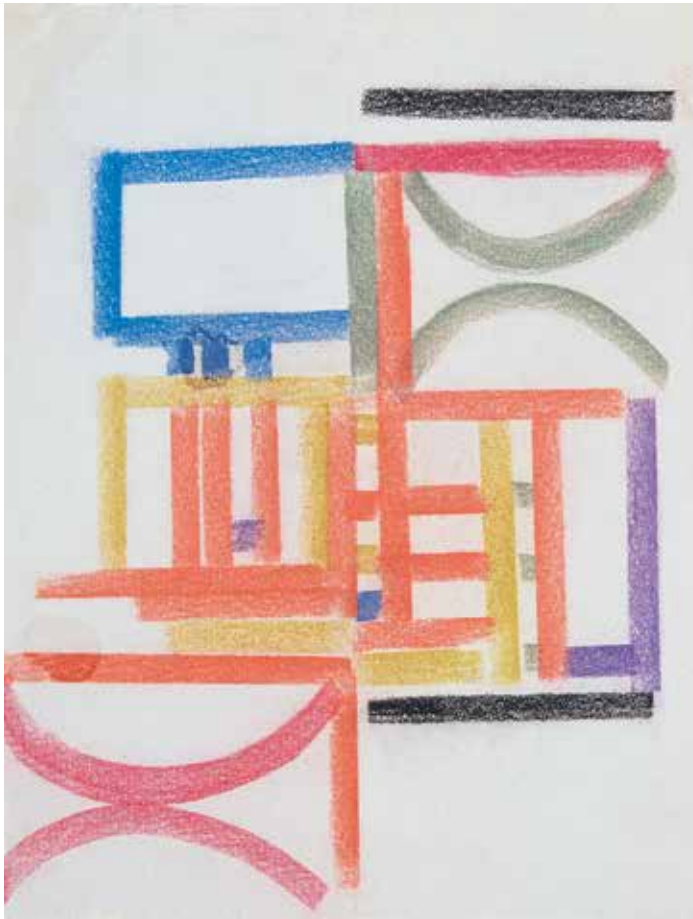
Sin título, s/f.
CAT. 175



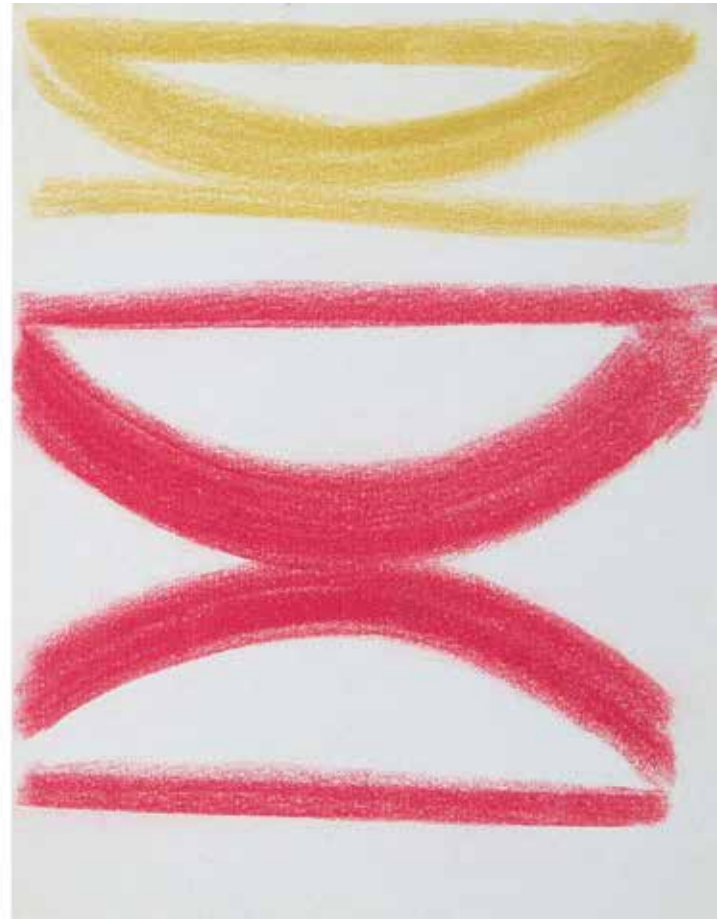
Sin título, s/f.
CAT. 176



Sin título, s/f.
CAT. 177



Sin título, s/f.
CAT. 178



Sin título, s/f.
CAT. 179



BIOGRAFÍA, Y CRONOLOGÍA

LIDY PRATI. BIOGRAFÍA Y CRONOLOGÍA. POR DAVID WESELEY

VIDA TEMPRANA

Lidia Elena Prati nació el 9 de enero de 1921 en Resistencia, provincia del Chaco, en el seno de una familia inmigrante italiana y suizo-alemana. Sus padres fueron Olinto Prati oriundo de Longiano, cerca de Rímini, Italia– e Hilda Usinger, de Cañada de Gómez, provincia de Santa Fe.



Lidy a los 2 años.
Archivo Prati

Olinto e Hilda se casaron cerca de 1916. Olinto Prati se había recibido de contador público en Italia, pero en la Argentina se dedicó al desmote y acopio de algodón, y llegó a ser un importante industrial textil. Era conocido como “El rey del algodón” del Chaco. Según relata la familia, alcanzó a tener en el Chaco y Formosa catorce desmotadoras (operaciones de máquinas que separan la semilla de la fibra del algodón). Además del negocio industrial algodonero, producía caolín, fibra de madera, productos químicos, y también tenía concesionarias de autos (Ford, Renault e IKA). Los colegas de Lidy de la vanguardia artística de los años 40 dijeron que el apoyo económico de Olinto Prati en la publicación de *Arturo* resultó una importante ayuda para la concreción de la revista.

La familia se radicó en Charata, Chaco, donde Olinto tenía su base productiva. A los 6 años Lidy viajó con sus padres a Rímini, y permaneció un año con sus abuelos paternos. Esta experiencia le permitió adquirir una profunda fluidez en el idioma y en la cultura italianas.

En los años 30, Lidy y su hermana Pierina se trasladaron a Rosario, donde fueron inscriptas como alumnas pupilas en el colegio Nuestra Señora de la Misericordia. Los Prati consideraban que la educación en el Chaco no era pertinente para sus hijas y optaron por la enseñanza religiosa en Rosario.

En 1936, cuando tenía 15 años, sus padres la enviaron a Buenos Aires. En este período, alejada de ellos y de sus tíos maternos, fue tutelada por la familia de Olinto Prati, como alumna pupila pero esta vez en la gran ciudad. Asistió al instituto del Inmaculado Corazón de María “Adoratrices”, tradicional colegio católico que fue fundado en 1888 y todavía existe en la calle Paraguay, entre Paraná y Uruguay.

Si bien comenzó siendo una alumna pupila, pronto fue invitada a vivir en el departamento de su tío Francisco Prati, vicepresidente del Grupo Fabril –constituido en 1888, popularmente conocido como el Grupo Italiano– del cual formaban parte empresas como Fabril Financiera o Celulosa Argentina. Don Francisco y su esposa María Cristina Spada vivían en los últimos dos pisos del lujoso edificio racionalista ubicado en Avenida Alvear 1999, esquina Schiaffino. En esta casa, Lidy tuvo contacto con la cultura, el arte y, en especial, con la música.

En 1938 recibió su título de maestra en las Adoratrices. Entre 1940 y 1941, sus padres dejaron el Chaco y se mudaron a Buenos Aires. Lidy se fue a vivir con ellos al departamento de Avenida Callao 1382. Después de muchos años de haber sido tutelada por sus tíos, finalmente recuperaba la proximidad de sus padres.

Cerca de 1942, la prima de Lidy, María Victoria *Bimbi* Prati y su novio Amaro Fernández conocieron al joven artista plástico Tomás Maldonado. Según parece, a raíz de este encuentro surgió la idea de que Lidy tomase con él clases particulares de arte. Este casual encuentro fue determinante para su futuro afectivo y artístico, ya que comenzó a estudiar arte en el taller de Maldonado. Las sencillas clases de dibujo en el colegio y las posteriores enseñanzas de su maestro fueron sus únicos estudios plásticos formales. Por esta razón, Lidy siempre manifestaba con orgullo su formación autodidacta. Es posible que el poco respeto de Maldonado por la Escuela de Bellas Artes, cuyos estudios había abandonado por no estar de acuerdo con su orientación academicista, haya ejercido influencia en su decisión de no cursar tampoco una carrera formal en el arte.



Lidy con Tomás Maldonado.
Archivo Prati

TRAYECTORIA ARTÍSTICA

1943

Pintó el cuadro figurativo *Figura*, septiembre. **Exposición:** xxix Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores, Salas Witcomb, Buenos Aires, octubre. Con Tomás Maldonado, Edgar Bayley, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss y Carmelo Arden Quin integraba el grupo de jóvenes artistas y escritores que se reunían en el café Rubí –ubicado en la esquina de Pueyrredón y Rivadavia, en Buenos Aires– y que al año siguiente crearían la revista *Arturo*.



Figura, 1943

1944

Publicó sus viñetas abstractas en la revista *Arturo*. Según contaba Lidy, este proyecto fue financiado en parte con dinero cedido por sus padres. El 11 de marzo se casó con Tomás Maldonado, en Buenos Aires. Su familia, que se oponía al matrimonio, no asistió a la ceremonia que, según los colegas de ambos y parientes de ella, se realizó solo por civil y con una fiesta íntima. Los novios viajaron a Montevideo, donde se reunieron con Joaquín Torres García, a quien le compraron un cuadro de 1943.

De regreso a Buenos Aires, vivieron con los padres de Maldonado en Rivadavia 2864, frente a Plaza Once. Posteriormente, en la calle Pozos 272, hasta que los padres de Lidy les alquilaron un departamento en Uriburu 1170, entre Avenida Santa Fe y Arenales.

1945

Exposición: Galería Comte de Ignacio Pirovano, Buenos Aires. También participaron Arden Quin, Maldonado, Manuel Espinosa, Kosice y Rothfuss. Si bien



Viñetas de Lidy Prati para la revista *Arturo*, 1944
Colección particular

esta muestra figura en un boletín de la galería, algunos investigadores han puesto en duda si se llevó a cabo.¹ No obstante, el trabajo con el Archivo Prati ha aportado indicaciones de que la muestra en efecto se realizó. Su obra *Objeto estético* —que, según Lidy, luego ella destruyó— fue tapa de la revista *Invencción 2* de Bayley. En septiembre de este año, junto a Alfredo Hlito, Tomás Maldonado, Manuel Espinosa y Raúl Lozza, entre otros, apoyó el Salón Independiente “en adhesión a los anhelos democráticos manifestados por los intelectuales del país”. Con Maldonado —líder y teórico del grupo—, Bayley, Hlito, Lozza, Alberto Molenberg, Espinosa, y otros artistas, fundaron la Asociación Arte Concreto-Invencción. **Exposición:** muestra en el taller de Maldonado, calle San José 1557, Buenos Aires, noviembre. Además de Maldonado, intervinieron Hlito, Iommi y Claudio Girola. Lidy creó sus primeros cuadros de marcos recortados.

1946

Exposición: Primera Exposición de la Asociación Arte Concreto-Invencción, Salón Peuser, Buenos Aires, del 16 de marzo al 3 de abril. Firmó el *Manifiesto Invencionista*, publicado en el catálogo de esta muestra, junto con Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Espinosa, Girola, Hlito, Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, Rembrandt VD Lozza, Maldonado, Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez y Jorge Souza. En la inauguración, se escuchó un concierto de música dodecafónica del compositor Juan Carlos Paz. **Exposición:** Tercera exposición de pintura a cargo de la Asociación Arte Concreto-Invencción, Centro de Profesores Diplomados de Enseñanza Pública, Buenos Aires, inaugurada el 5 de septiembre. También participaron Bayley, Caraduje, Espinosa, Hlito, Obdulio Landi, Raúl Lozza, Rembrandt VD Lozza, Maldonado, Molenberg, Mónaco, Núñez, Souza y Matilde Werbin. La presentación “Introducción al arte concreto” estuvo a cargo de Edgar Bayley. **Exposición:** Arte Concreto-Invencción, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Galería de Artistas, Buenos Aires, del 11 al 23 de octubre. Formaron parte de esta muestra Caraduje, Contreras, Espinosa, Hlito, Iommi, Lozza, Maldonado, Molenberg, Mónaco, Núñez, Souza, Juan Mele, Gregorio Vardánega y Virgilio Villalba. En la inauguración, Raúl Lozza expuso sobre “Lo inventivo como realidad concreta en el arte”. La obra *Concreto* (1945) de Prati se reprodujo en el primer número de la revista *Arte Concreto-Invencción*, publicada en Buenos Aires en agosto.



Foto de Lidy tomada por Tomás Maldonado, 1947
Archivo Prati

1947

Prati participó en los encuentros de los artistas concretos (Maldonado, Hlito, Iommi, Girola y Bayley) y de varios intelectuales. Estas reuniones tuvieron lugar en la casa que compartían en la calle Uriburu 1170. **Exposición:** Arte Nuevo-Pintura Joven, Salón Kraft, Buenos Aires, del 30 de octubre al 1 de noviembre. Entre los artistas que intervinieron se hallan Arden Quin, Blaszkó, Juan del Prete, Espinosa, Girola, Hlito, Kosice, Maldonado, Molenberg, Souza, Vardánega, Villalba y Yente.

¹ Cfr. Pérez Barreiro, Gabriel, “Breaking the Frame”, en *The Geometry of Hope*, Pérez Barreiro, G. (editor), Blanton Museum of Art, Austin, Texas, 2007, pp. 28-37.

1948

En su casa de la calle Uriburu realizó encuentros entre los artistas concretos y los estudiantes de la Facultad de Arquitectura. Asistían Horacio Baliero, J. M. Borthagaray, F. Bullrich, E. Polledo y otros, quienes posteriormente integraron la Organización de Arquitectura Moderna (OAM). **Exposición:** Nuevas realidades 48, arte abstracto concreto no figurativo, Galería Van Riel, Buenos Aires, del 12 al 25 septiembre. Lidy expuso tres obras: *Composición serial*, *Sin título* [CAT. 102], y *Concret A4*. Y en el cierre, Ernesto N. Rogers leyó su texto “Ubicación del arte concreto”. Entre algunos de los que también intervinieron, se pueden mencionar: Arden Quin, Blaszkó, Del Prete, Espinosa, Fedullo, Girola, Hlito, Iommi, Jannello, Maldonado, Mele, Molenberg, Mimó Mena, Rogers-Belgiojoso-Peressutti, Rothfuss, Souza, Vardánega, Villalba, Vainstein y Yente. **Exposición:** su obra *Composición serial* en Galerías Pacífico, Buenos Aires, octubre. La obra *Sin título* [CAT. 102] fue publicada en *Cahier des Réalités Nouvelles* N° 2,² junto con obras de Espinosa, Fontana, Hlito, Iommi, Maldonado, Mele, Molenberg, Kosice, Rothfuss, Biedma y Laañ. **Exposición:** José Mimó Mena y el grupo Concreto-Inventación de Buenos Aires, Taller Libre de Arte, Caracas, Venezuela, inaugurada el 24 de octubre. También participaron Mimó Mena, Souza, Mele, Hlito, Nélide de Souza y Del Prete. Se publicó su obra *Concret A4* en el primer número de la revista *Ciclo*,³ dirigida por Aldo Pellegrini, Enrique Pichon-Rivière y Elías Piterbarg, para la que ella tradujo el texto de Ernesto N. Rogers “Ubicación del arte concreto”.

1949

Exposiciones: Arte Concreto, Librería Salto, Milán, del 22 de octubre al 4 de noviembre. Participaron Catalano, Del Prete, Espinosa, Girola, Hlito, Jannello, Iommi, Maldonado, Mele, Molenberg y Vardánega; 2° Salón Argentino de Arte No Figurativo, Abstracto, Concreto, Madí-Madinemisor, Galería Van Riel, Buenos Aires, del 23 al 31 de octubre. Prati expuso dos obras: *Concreta N° 2-B* (1948) y *Estructura vibracional* (1949). Arden Quin, Biedma, Blaszkó, Bresler, Del Prete, Eitler, Fedulio, Hlito, Iommi, Kosice, Laañ, Maldonado, Rothfuss, Souza, Villalba, Vainstein y Yente formaron parte de la muestra.

1951

En enero, Lidy participó en el Segundo Curso Internacional de Ferias Pro Arte Teresópolis –organizado por Koellreutter–, y fue ayudante de cátedra de Tomás Maldonado en sus cursos sobre Arte Concreto y Diseño Industrial, en Teresópolis, Estado de Río de Janeiro, Brasil. Allí entró en contacto con varios críticos, artistas y músicos, incluyendo Mário Pedrosa, Geraldo de Barros, Abraham Palatnik e Ivan Serpa. **Exposición:** Arte Concreto. Exposición de pinturas, esculturas, dibujos: Enio Iommi, Tomás Maldonado, Lidy Prati, Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires, septiembre. El matrimonio Maldonado se mudó a la Avenida Santa Fe 2656, pero también vivió por un tiempo en una casa de Olinto Prati sobre la calle Julio Costa en San Isidro, en las afueras de Buenos Aires. Lidy pintó las obras: *Tensiones contrapuestas* y *Estructura vibracional desde un círculo, serie b*.

² Revista publicada en París en 1948.

³ Noviembre / diciembre, 1948, Buenos Aires.



Catálogo de exposición: *José Mimó Mena y el grupo concreto invención de Buenos Aires*. Taller Libre de Arte, Caracas, 1948. Archivo Prati



Invitación de la exposición *Arte Concreto*. Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires, 1951. Archivo Prati

1952

Aunque Lidy se separó de Tomás Maldonado, siguió viviendo en el departamento que compartían en la Avenida Santa Fe 2656. Viajó a Europa con sus padres, y el 10 de diciembre regresó a Buenos Aires. En ese viaje conoció Italia, Suiza y París. Estudió artes gráficas y visitó al pintor George Vantongerloo, en París; a Max Bill, en Zürich; a coleccionistas particulares suizos; y también a Gillo Dorfles y al arquitecto Ernesto N. Rogers. Estudió pintura del Renacimiento en el Louvre y en Italia, donde conoció al pintor futurista Giacomo Balla y a su obra. Tomó contacto con jóvenes pintores de Roma, Florencia, Milán y Venecia, incluyendo a Piero Dorazio. Lidy relataba que cuando visitó el Vaticano y vio el cuadro *La Asunción y Coronación de la Virgen* de Rafael, su padre le dijo: “Questa e’ la pittura”, comentario que para ella significó que su padre no entendía ni aprobaba el arte de su hija. **Exposición:** Grupo de Artistas Modernos de la Argentina. Pintura. Esculturas. Dibujos, Galería Viau, Buenos Aires, junio.

Exposición: Galeria di Arti Visivi, Roma, Italia.⁴



Lidy fotografiada por Max Jacoby. Foto publicada en la revista *París en América*, N° 29, marzo, 1954. Archivo Prati

1953

Exposiciones: 2nd International Contemporary Art Exhibition, Galerie of Fine Arts, Nueva Delhi, India, del 5 al 20 de mayo. Prati mostró dos obras: *Estructura vibracional N° 1* (1953) y *Estructura vibracional N° 3* (1951); Grupo de Artistas Modernos Argentinos, Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro, agosto. Muestra Acht Argentijnse Abstracten, Stedelijk Museum, Ámsterdam. Allí, Prati expuso: *Tensiones contrapuestas* (1948), *Tensiones contrapuestas* (1951), *Estructura vibracional desde un círculo, serie b* (1951), y *Vibración a.10* (1951). En la Segunda Bienal de São Paulo, Museo de Arte Moderno, San Pablo, diciembre. Exhibió dos obras: *Referencia sensible de un espacio definido* (1953) y *Vibración al infinito* (1953).

1954

Exposición individual y conferencia: Asociación Amigos de Ver y Estimar, Buenos Aires, inaugurada el 5 de agosto. **Exposición:** Pintura, escultura, arquitectura, urbanismo, mueble, Galería Müller, Buenos Aires, del 20 de septiembre al 2 de octubre. Lidy también diagramó el catálogo. En este período, inició el juicio de divorcio de Tomás Maldonado.

1955

Exposición: Pintura, escultura, arquitectura, urbanismo, Gath y Chaves, Buenos Aires, del 28 de octubre al 16 de noviembre. Pintó los cuadros *Guatemala [Homemaje a Max Bill]*, *Carré* y *Serie c + d N° 10*.



Catálogo de la exposición. *Pintura, escultura, arquitectura, urbanismo, mueble*. Galería Müller. Buenos Aires, 1954. Archivo Prati

⁴ Esta muestra figura en “Lidy Prati, nuevas búsquedas a través del arte Concreto”, revista *París en América* N° 29, marzo de 1954, pp. 36-38.

VIDA DESPUÉS DE 1955 Y DESARROLLO PROFESIONAL

Hasta donde se sabe, a partir de 1956 Prati no volvió a pintar, pero siguió dibujando. Dos series de dibujos sobre papel merecen especial mención: una de pasteles y papel carbónico de 1962-63, y otra de birome azul de 1982.

A partir de mediados de la década del 50, se desarrolló como diseñadora y diagramadora. Colaboró con el estudio de arquitectura de Amancio Williams en varias oportunidades: entre 1954 y 1955, diseñó tarjetas de Año Nuevo; y en 1966, trabajó en el diseño y dirección de la obra del stand y la tipografía para el pabellón Bunge y Born, en la Exposición de la Sociedad Rural Argentina, en Buenos Aires. Y en 1969, diseñó la presentación gráfica para la Exposición de la Sociedad Rural Argentina, para la Junta Nacional de Carnes y para Celulosa Argentina, en Buenos Aires. En 1972, realizó el diseño gráfico para la participación de la Argentina en la xxxvi Bienal de Venecia. Diagramó varias revistas entre los años 50 y 70, incluyendo *Mundo Argentino* (1955-1956), dirigida por Ernesto Sábato; *Lyra* (1956-58); y *Artinf* (1970). Diseñó ropa y también joyas que formaron parte de una muestra en la Galería Rubbers, en 1963.

Entre 1949 y fines de los años 50, colaboró en forma voluntaria con la Agrupación Nueva Música, liderada por Juan Carlos Paz; al principio como secretaria, y luego como vicepresidenta de la Comisión Directiva.

En 1960 viajó a Europa, donde permaneció durante casi un año, y recorrió Noruega, Dinamarca, Suecia, Alemania, Bélgica, Holanda, Austria, Inglaterra, Suiza, Italia y Francia.

Después de la muerte de Olinto Prati en 1964, la familia no logró sostener las compañías familiares, y en pocos años Lidy se encontró en una situación económica precaria.

Presentada por Delfina Gálvez de Williams, y por recomendación de Hernán Lavalle Cobo, trabajó en el Ministerio de Relaciones Exteriores de la Argentina entre 1971 y 2001, año en el que se jubiló. Por su conocimiento de idiomas, en los años 80 fue secretaria de los diplomáticos Fernando Petrella y Vicente Berazategui, directores del Departamento de Europa Occidental. También cumplió tareas puramente administrativas en la Cancillería, en el área de legajos. En 1980 viajó a Túnez como secretaria del Embajador Giménez, allí acreditado. Entre 1970 y 1974, se desarrolló como crítica de arte en revistas y programas de radio, entre los que se destaca el programa *La mujer y su mundo*, en Radio Municipal. Lidy fue co-fundadora de la revista de arte *Artinf*, junto con Silvia de Ambrosini, Odile Baron Supervielle y Germaine Derbecq. Integró el comité de coordinación de los primeros cuatro números, además de realizar críticas de arte.



Lidy sentada en silla BKF. Al fondo pueden verse algunas de sus pinturas. Archivo Prati

Prati padeció desde 1960 algunos episodios psiquiátricos. Fue internada en el Hospital Pirovano a principios de la década del 60, y en 1980 sufrió trastornos psíquicos en Túnez y fue internada en la Clínica San Agustín de esa ciudad.

Lidy tenía amistades profundas y colaboraciones profesionales con varios personajes de la cultura; entre ellos, la diseñadora de moda Fridl Loos,⁵ el arquitecto Amancio Williams y su mujer Delfina Gálvez de Williams, el compositor Juan Carlos Paz, el escritor Ernesto Sábato (colaboraron en la revista *Mundo Argentino*), y los referentes del arte concreto en Europa, Max Bill y Georges Vantongerloo.

Falleció en Buenos Aires el 19 de agosto de 2008.

→ Exposiciones posteriores a 1955

1957 - **Exposición:** Pintores no figurativos (elogio del pequeño formato), Sociedad Hebraica, Buenos Aires, del 1 al 19 de agosto. Prati expuso *Vibración al infinito* (1953) y *Guatemala [Homenaje a Max Bill]* (1955). También participaron Jorge de la Vega, Rómulo Macció, Clorindo Testa, Kasuya Sakai y Virgilio Villalba, entre otros. **Exposición:** Pabellón Argentino de la Feria Internacional de Bruselas.

1959 - **Exposición:** Primera Exposición Internacional de Pintura de Punta del Este, Argentina, Brasil, Uruguay, Museo de Arte Moderno, Punta del Este, Uruguay. Lidy expuso dos obras: *Tensiones contrapuestas* (1951) y *Apreciación distributiva de un espacio serie c.1* (1953).

1963 - **Exposición:** participó en la muestra Del arte concreto a la nueva tendencia, Argentina 1944-1963, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires. Su obra *Carré* (1955) fue tapa del catálogo y afiche. **Exposición:** Joyas modernas, Galería Rubbers, Buenos Aires, inaugurada el 13 de diciembre. Joyas diseñadas por artistas, y realizadas por Antoniazzi-Chiappe. También participaron Roberto Aizenberg, Juan Battle Planas, Antonio Berni y Rogelio Polesello, entre otros.

1968 - **Exposiciones:** Arte Concreto-Invencción, Sociedad Hebraica, Buenos Aires; 2nd Buffalo Festival of the Arts Today, Plus Times Minus: Today's Half Century, Albright-Knox Gallery, Buffalo, New York, del 3 de marzo al 14 de abril. Expuso la obra *Guatemala [Homenaje a Max Bill]* (1955).

1972 - **Exposición:** Homenaje a Mondrian, Galería Lirolay, Buenos Aires.

1976 - **Exposición:** Homenaje a la vanguardia del 40, Galería Arte Nuevo, Buenos Aires. Exposición organizada por Nelly Perazzo, basada en investigaciones dirigidas por ella como docente en la Facultad de Filosofía y Letras en los años 70.

1980 - **Exposición:** Vanguardias de la década del 40, Arte Concreto-Invencción, Arte Madí, Perceptismo, Museo Sívori, Buenos Aires, curada por Nelly Perazzo.

1991 - **Exposiciones:** Arte Concreto Invencción Arte Madí, Argentina 1945-1960, Haus für Konstruktive und Konkrete Kunst, Zürich, de abril a julio. Organizada por la Galería Von Bartha. Arte Concreto Invencción Arte Madí, peintures - sculptures 1945-1953, Galerie Lahumière, París, de septiembre a octubre.

⁵ Lidy escribió un texto para la exposición retrospectiva de los diseños de Loos en el Centro Cultural Recoleta, en el año 2000.

1992 - **Exposiciones:** Latin American Artists of the Twentieth Century, The Museum of Modern Art, New York. Itinerario: Estación Plaza de Armas, Sevilla; Centre Georges Pompidou, París; y Kunsthalle Museum Ludwig, Colonia. Aussergewöhnlichen Künstlergruppen. Arte Concreto Invención Arte Madí, Galerie Michael, Darmstadt, febrero; Del constructivismo a la geometría sensible, Feria de Arte de Buenos Aires - Harrods en el Arte, Buenos Aires, de abril a mayo; Le Sud est notre Nord. L'Art latino-américain, Centre Georges Pompidou, París, octubre.

1994 - **Exposición:** Art from Argentina 1920-1994, Museum of Modern Art, Oxford, Inglaterra.

1995 - **Exposición:** A cincuenta años de la Asociación Arte Concreto-Invención, Instituto Cultural Iberoamericano, Buenos Aires, julio.

1996 - **Exposición:** *El espíritu de la colmena*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Lidy creó una obra, convocada por la artista plástica Inés Bancalari.

1998 - **Exposición:** *Kunst in Aufbruch Abstraktion zwischen 1945 und 1959*, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigschafen am Rhein, del 18 de octubre al 31 de enero, 1999.

2001 - **Exposición:** Abstract Art from the Río de la Plata, Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953, The Americas Society, New York, del 11 de septiembre al 9 de diciembre.

2002-2003 - **Exposición:** Arte Astratta Argentina, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bérghamo, Italia, de diciembre a marzo 2003. Itinerario: Fundación Proa, Buenos Aires, de julio a septiembre 2003.

2004 - **Exposición:** Utopía de la forma. Espinosa, Girola, Hlito, Iommi, Lozza, Maldonado, Mele, Prati, Galería Del Infinito, Buenos Aires, inaugurada el 20 de abril. Lidy participó, con Espinosa y Iommi, en la mesa redonda coordinada por Jorge López Anaya en ocasión de la exposición. Itinerario: Galería Alejandra von Hartz, Miami, de noviembre a enero 2005.



Obra presentada en la muestra
El espíritu de la colmena, 1996

→ Bibliografía selecta

Battiti, Florencia y Rossi, Cristina, “Biografía y bibliografía”, en Pacheco, Marcelo (cur.), *Arte abstracto argentino*, Fundación Proa, Buenos Aires, 2003.

Benvenuto, Daniel, *La Poética de la industria: vida y obra de Francisco Prati*, Editorial Fraternal, Buenos Aires, 1990.

Bertone, Carla, “Muchachas de vanguardia”, en revista *Ramona* N° 62, Buenos Aires, 18 de julio de 2006.

Escot, Laura, *Tomás Maldonado: itinerario de un intelectual técnico*, Patricia Rizzo, Buenos Aires, 2007.

García, María Amalia, “Cronología artística y biográfica”, en Siracusano, Gabriela, *Mele*, Fundación Mundo Nuevo, Buenos Aires, 2005.

Perazzo, Nelly, *El arte concreto en la Argentina*, Ed. Gaglianone, Buenos Aires, 1983.

Perazzo, Nelly, *Hlito (1923-1993)*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2003.

→ Entrevistas

Prati, Lidy (entrevistas y frecuentes conversaciones, de 2007 a 2008).

Bancalari, Inés; Benvenuto, Daniel; Benvenuto de Sojo, María Ángela; Blaszkó, Martín; Borthagaray, Manuel; Bullrich, Francisco; Córdova, Carmen; Fernández Prati, Cristian; Gálvez de Williams, Delfina; Henríquez Ureña de Hlito, Sonia; Iommi, Enio; Kosice, Gyula; Kröpfl, Francisco; Maldonado, Héctor; Maldonado, Tomás; Martínez, Fernando; Melé, Juan; Méndez Mosquera, Carlos; Molenberg, Juan Alberto; Müller de Polastri, Nora; Petrella, Fernando; Pinto, Felisa; Polastri, Eduardo; Polastri, Juan Alberto; Prati de Fernández, María Victoria; Prati, Leonardo; Prati, María Marta; Ragno, Mora; y Usinger, Owen.



LISTA DE OBRAS

Notas

1. La lista de obras en exhibición está organizada en núcleos por artista, en concordancia con el criterio curatorial, y bajo un criterio cronológico- alfabético, con la variante de agrupaciones por técnica cuando se trata de obras sin fecha (s/f) y sin título.
2. En el caso de obras sin posibilidad de fijar una fecha exacta de realización, se propone una fecha aproximada, antecedida por la convención ca. (circa), o bien se expresa una fecha y otra posible catalogación, a continuación, entre paréntesis.
3. Todas las medidas están expresadas en centímetros, alto x ancho x profundidad, y en casos específicos se consignan \varnothing diámetro, h. altura y la duración temporal.

Emilio Pettoruti

La Plata, Buenos Aires, Argentina,
1892 - París, Francia, 1971

1.

Dinamica spaziale, 1914

Lápiz graso y lápiz color sobre papel
encolado sobre cartón

39,5 x 53,5

Colección particular

Reproducida en el catálogo razonado "Pettoruti",
editado en 1995 por la Fundación Pettoruti,
ficha N° 27

Derechos Reservados Fundación Pettoruti
Telefax: 0054-11-4312-4005

www.pettoruti.com

2.

Forze centrifughe, 1914

Lápiz graso y óleo sobre papel encola-
do sobre cartón

47,5 x 40,5

Colección particular

Reproducida en el catálogo razonado "Pettoruti",
editado en 1995 por la Fundación Pettoruti,
ficha N° 20

Derechos Reservados Fundación Pettoruti
Telefax: 0054-11-4312-4005

www.pettoruti.com

3.

Espanzione-violenza, 1915

Carbón sobre papel

37 x 47

Colección particular

Reproducida en el catálogo razonado "Pettoruti",
editado en 1995 por la Fundación Pettoruti,
ficha N° 45

Derechos Reservados Fundación Pettoruti
Telefax: 0054-11-4312-4005

www.pettoruti.com

4.

Vallombrosa, 1916

Óleo sobre tela

50,5 x 40

Malba – Fundación Costantini

Xul Solar

San Fernando, Buenos Aires, Ar-
gentina, 1887 - Tigre,
Buenos Aires, 1963

5.

Tapiz, 1918

Acuarela sobre papel

14,5 x 11

Colección Fundación Pan Klub

6.

Tapiz, 1918

Acuarela sobre papel montada sobre
cartulina

14,5 x 11

Colección Fundación Pan Klub

7.

Tapiz (15), 1918

Acuarela sobre papel montada sobre
cartulina

16 x 12

Colección Fundación Pan Klub

8.

Sin título [*Tapiz*], ca. 1919

Acuarela sobre papel montada sobre
cartulina

16 x 12

Colección Fundación Pan Klub

Juan del Prete

Vasto, Italia, 1897 - Buenos Aires,
Argentina, 1987

9.

Abstracción, 1932

Óleo sobre cartón

38,5 x 32,3

Colección particular

10.

Abstracción, 1933

Óleo sobre madera

29 x 19

Colección particular

11.

Estructura en alambre, 1933

Estructura metálica de paraguas

68 x 62 x 39

Colección particular

12.

Estructura en hierro, 1933

Hierro y pigmentos sobre madera
pintada

36 x 41 x 23

Colección particular

13.

Sin título, 1933

Alambre, chapas y caños esmaltados
sobre base de madera pintada

33 x 20,5 x 15,5

Colección particular

14.

Ángel, 1933-41

Yeso tallado

59 x 19 x 19

Colección particular

15.

Torso, 1933-43

Yeso tallado

54 x 31 x 21

Colección particular

16.

Arlequín abstracto o **Relieve**, 1934

Óleo sobre cartón recortado y
láminas de cobre, bronce y zinc
53,5 x 27,5

Colección particular

Yente (Liliana Crenovich)

Buenos Aires, Argentina,
1905 – 1990

17.

Composición, 1937

Óleo sobre hardboard

61,5 x 46,8

Colección particular

18.

Composición curvilínea N° 3, 1937

Témpera sobre cartón

23,7 x 17,8

Colección particular

19.
Composición, 1938
Óleo sobre madera
77,5 x 30,5
Colección particular
20.
Composición, 1938
Tinta sepia y gouache sobre papel
36,5 x 22,5
Colección particular
21.
Composición, 1938
Tinta sepia y gouache sobre papel
39,1 x 23,4
Colección particular
22.
Composición abstracta, 1938
Óleo sobre madera
23,5 x 18,7
Colección particular
23.
Composición curvilínea, 1938
Óleo sobre cartón
24,3 x 18,2
Colección particular
24.
Composición N° 4, 1938
Óleo sobre madera
22 x 17,2
Colección particular
25.
Figura, 1938
Óleo sobre madera
77,5 x 30,2
Colección particular
26.
(Felicidad a Juan), 1941
Tinta sepia sobre papel
25,1 x 15,3
Colección particular
27.
Sin título, 1943
Témpera sobre papel recortado y
montado sobre cartón
24,7 x 17,2
Colección particular
28.
Construcción, 1944
Témpera sobre papel montado
sobre cartón
23,7 x 20
Colección particular
29.
Composición en relieve, 1945
Óleo sobre celotex inciso
73 x 51
Colección particular
30.
Relieve N° 1 o Plástica N° 1, 1945
Óleo sobre celotex inciso
30 x 44 x 1
Colección particular
31.
Objeto, 1946
Celotex tallado y policromado
y madera
26,5 x 26,5 x 10,3
Colección particular
32.
Objeto, 1946
Celotex tallado y pintado
23 x 27 x 13
Colección particular
33.
Objeto N° 1, 1946
Celotex tallado y pintado y madera
56,5 x 29 x 14,5
Colección particular
34.
Relieve, 1946
Óleo sobre celotex
28,3 x 21,3
Colección particular
35.
Relieve, 1946
Celotex y madera policromados y
ensamblados
35,5 x 29 x 5
Colección particular
36.
Relieve N° 3, 1946
Óleo sobre celotex inciso
28 x 21,5
Colección particular
37.
Relieve N° 4, 1946
Óleo sobre ensamblado de madera
y celotex
21,5 x 27,7 x 1
Colección particular
38.
Sin título, 1946
Témpera sobre papel recortado
montado sobre cartón pintado
24 x 18
Colección particular
39.
Sin título, 1946
Témpera y tinta sobre papel montado
sobre cartón pintado
26,4 x 17
Colección particular
40.
Sin título, 1946
Témpera y tinta sobre papel recortado
montado sobre cartón
30,5 x 23
Colección particular
41.
Sin título, ca.1946
Témpera sobre papel recortado mon-
tado sobre cartón
14,9 x 9,2
Colección particular
42.
Sin título, 1947
Témpera y tinta sobre papel recortado
montado sobre cartón pintado
23 x 19,4
Colección particular
43.
Composición lineal, 1947
Témpera sobre papel
65 x 42,5
Colección particular

44.
Sin título, 1947
Témpera y lápiz sobre cartulina
33,1 x 23,8
Colección particular
45.
Sin título, 1947
Celotex y pigmentos
41 x 23 x 18
Colección particular
46.
Composición. Planos y círculos, 1948
Lápiz acuarela sobre papel
48,5 x 36
Colección particular
47.
Composición en plano, 1948
Témpera sobre papel
36,2 x 48
Colección particular
48.
Composición en rojo o Composición con incisión N° 1, 1948
Óleo sobre celotex inciso
81,5 x 47,5
Colección particular
49.
Objeto, 1948
Celotex tallado y policromado y madera
31,7 x 30,3 x 10
Colección particular
50.
Objeto N° 4, 1948
Celotex tallado y policromado y madera
35,5 x 38 x 10,5
Colección particular
51.
Sin título, 1948
Témpera y lápiz acuarela
47,8 x 67,5
Colección particular
52.
Sin título, 1948
Acuarela sobre papel
49 x 36,2
Colección particular
53.
Sin título, 1948
Acuarela y lápiz acuarela sobre papel
49,5 x 35,8 cm
Colección particular
54.
Sin título, 1948
Lápiz acuarela sobre papel
49,7 x 35,8
Colección particular
55.
Sin título, 1948
Témpera sobre cartón
38,5 x 56,5
Colección particular
56.
Composición con incisión blanca o Composición con incisión N° 3, 1949
Óleo sobre celotex inciso
85,5 x 53,5
Colección particular
57.
Composición con incisión blanca, 1949
Óleo sobre celotex inciso
100,7 x 69,5
Colección particular
58.
Composición con incisión N° 2, 1949
Óleo sobre celotex inciso
80,5 x 113,5
Colección particular
59.
La batuta mágica, 1949 (Libro de artista. Réplica al "Aprendiz de brujo". Portada)
Lápiz acuarela sobre cartulina
38 x 30,4
Colección particular
60.
La batuta mágica, 1949 (Libro de artista. Lámina I: "En el castillo del viejo mago")
Lápiz acuarela y témpera sobre papel
38 x 30,4
Colección particular
61.
La batuta mágica, 1949 (Libro de artista. Lámina III: "El bastoncillo encantado silencia sus poderes")
Lápiz acuarela y témpera sobre papel
38 x 30,4
Colección particular
62.
La batuta mágica, 1949 (Libro de artista. Lámina VIII: "Y comienza el encantamiento")
Lápiz acuarela y témpera sobre papel
38 x 30,4
Colección particular
63.
La batuta mágica, 1949 (Libro de artista. Lámina X: "Sonidos y colores alternan en vertiginoso juego")
Lápiz acuarela, témpera y tinta sobre papel
38 x 30,4
Colección particular
64.
Sin título, 1949
Témpera sobre papel
32,5 x 44,5
Colección particular
65.
Sin título, 1949
Témpera sobre papel
32,5 x 44
Colección particular
66.
Sin título, 1949
Óleo sobre celotex inciso
89,5 x 54,5
Colección particular
67.
Viaje nocturno, 1951 (Libro de artista. Tapa)
Témpera sobre papel Canson negro
33 x 44,5
Colección particular

68.
Viaje nocturno, 1951 (Libro de artista. Lámina II)
Lápiz acuarela y témpera montado sobre papel Canson negro
39 x 30,8
Colección particular
69.
Viaje nocturno, 1951 (Libro de artista. Lámina III)
Témpera montado sobre papel Canson negro
29,7 x 41
Colección particular
70.
Viaje nocturno, 1951 (Libro de artista. Lámina IV)
Lápiz acuarela y témpera montado sobre papel Canson negro
40 x 31,5
Colección particular
71.
Viaje nocturno, 1951 (Libro de artista. Lámina V)
Lápiz, lápiz acuarela y témpera montado sobre papel Canson blanco
41,7 x 31
Colección particular
72.
Viaje nocturno, 1951 (Libro de artista. Lámina VI)
Lápiz acuarela montado sobre papel Canson blanco
41,7 x 30,8
Colección particular
73.
Sin título, serie "Viaje nocturno", 1952
Témpera sobre papel
49 x 63
Colección particular
74.
Composición, 1957
Óleo sobre hardboard
122,5 x 122,5
Colección particular
75.
Composición en rosa, 1957
Óleo sobre hardboard
119,5 x 42,5
Colección particular
76.
Composición en rosa, 1957
Óleo sobre hardboard
122,5 x 122,5
Colección particular
77.
Impresionismo abstracto, 1957
Óleo sobre cartón
99,7 x 64,3
Colección particular
78.
Tapiz N° 2, 1957
Lanas y pintura sobre arpillera
99 x 55
Colección particular
79.
Tapiz N° 4, 1957
Lanas y pintura sobre arpillera
87,7 x 59
Colección particular
80.
Tapiz N° 5, 1958
Lana y pintura sobre canevas
122 x 43,3
Colección particular
81.
Tapiz N° 6, 1958
Lana y pintura sobre canevas
121 x 46,9
Colección particular
82.
Sin título, 1958
Tintas de color sobre papel
66,8 x 82,5
Colección particular
83.
Sin título, 1958
Tintas de color y aguada sobre papel
69,8 x 48,8
Colección particular
84.
Sin título, 1958
Tintas de color sobre papel
110 x 77,8
Colección particular
85.
Sin título, 1959
Óleo sobre hardboard
49,4 x 46,4
Colección particular
86.
Impresionismo abstracto, 1959
Óleo sobre cartón
70 x 64,8
Colección particular
87.
Sin título, 1960
Óleo sobre cartón
58 x 46,5
Colección particular
88.
Sin título, 1960
Óleo sobre hardboard
91,5 x 75,2
Colección particular
- Lidy Prati**
Resistencia, Chaco, Argentina,
1921 – Buenos Aires, Argentina,
2008
89.
Arturo. Revista de Artes Abstractas, N°1, Buenos Aires, 1944
Colección David Weseley
90.
Arturo. Revista de Artes Abstractas, N°1, Buenos Aires, 1944
Colección particular
91.
Sin título, 1944
Óleo sobre cartón (Marco recortado)
13,5 x 9,8
Colección particular

92.
Sin título, ca. 1944-1945
Lápiz negro y óleo sobre cartulina
(Marco recortado)
11,5 x 20
Colección particular
93.
Sin título, ca. 1944-1945
Témpera sobre cartulina (Marco
recortado)
7,5 x 9
Colección particular
94.
Sin título, ca. 1944-1945
Tinta sobre cartón (Marco recortado)
16,5 x 27
Colección particular
95.
Concreto, 1945
Óleo sobre madera
62 x 48
Colección particular
96.
Sin título, 1945
Témpera sobre papel
21 x 26,5
Colección particular
97.
Concret A4, 1948
Óleo sobre hardboard
84 x 60
Colección Ministerio de Relaciones
Exteriores, Comercio Internacional y
Culto, Argentina
98.
Sin título, 1948
Tinta y témpera sobre papel
29,5 x 22
Colección particular
99.
Sin título, 1948
Tinta y témpera sobre papel
27,5 x 22
Colección particular
100.
Sin título, ca. 1948
Tinta y corrector líquido sobre papel
49,3 x 63,5
Colección particular
101.
Sin título, ca. 1948
Tinta sobre papel Schoeller
30,2 x 40
Colección particular
102.
Sin título, ca. 1948
Óleo sobre madera terciada
40 x 47
Colección particular
103.
Sin título, ca. 1948
Óleo sobre tela
50 x 50
Colección particular
104.
Vibración "a.10", ca. 1950
Óleo sobre tela
60 x 60
Colección particular
105.
Estructura vibracional N° 3, 1951
Óleo sobre tela
100 x 73
Colección particular
106.
**Estructura vibracional desde un
círculo, serie b**, 1951
Óleo sobre tela
80 x 30
Colección particular
107.
Tensiones contrapuestas, 1951
Óleo sobre tela
80 x 60
Colección particular
108.
Sin título, ca. 1951-1952
Témpera sobre cartulina
37,5 x 27,7
Colección particular
109.
Sin título, ca. 1951-1952
Óleo sobre tela
74 x 59
Colección particular
110.
**Referencia sensible de un
espacio definido**, 1953
Óleo sobre tela
99 x 69
Colección particular
111.
**Apreciación distributiva de una
porción de espacio, serie c.1**, 1953
Óleo sobre tela
69 x 49
Colección particular
112.
Vibración al infinito, 1953
Esmalte sintético sobre tela
40 x 50
Colección particular
113.
Sin título, 1953
Tinta y témpera sobre papel
50 x 35
Colección particular
114.
Sin título, 1953
Tinta sobre papel
50 x 35
Colección particular
115.
Sin título, ca. 1953
Témpera sobre papel
29 x 40,5
Colección particular
116.
Homenaje a Max Bill o Guatemala,
1954-1955
Óleo sobre tela
50 x 50
Colección particular
117.
Serie c + d N° 10, 1955 (1954)
Óleo sobre tela

- 80 x 60
Colección particular
118.
Carré, 1955 (1963)
Óleo sobre hardboard
61,5 x 59,5
Colección particular
119.
Sin título, 1962
Lápiz color sobre papel
54,5 x 49,5
Colección particular
120.
Sin título, 1962
Lapicera color turquesa sobre papel
57,5 x 37,5
Colección particular
121.
Sin título, 1962. (Cuaderno de viaje)
Papel carbónico frotado sobre papel
21 x 16
Colección particular
122.
Sin título, 1962. (Cuaderno de viaje)
Papel carbónico frotado sobre papel
21 x 16
Colección particular
123.
Sin título, 1962. (Cuaderno de viaje)
Papel carbónico frotado sobre papel
21 x 16
Colección particular
124.
Sin título, 1962
Papel carbónico frotado sobre papel.
(Cuaderno de viaje)
21 x 16
Colección particular
125.
Sin título, 1962. (Cuaderno de viaje)
Papel carbónico frotado sobre papel
21 x 16
Colección particular
126.
Sin título, 1962. (Cuaderno de viaje)
Papel carbónico frotado sobre papel
21 x 16
Colección particular
127.
Sin título, 1962. (Cuaderno de viaje)
Papel carbónico frotado sobre papel
21 x 16
Colección particular
128.
Sin título, 1962. (Cuaderno de viaje)
Papel carbónico frotado sobre papel
21 x 16
Colección particular
129.
Sin título, 1962. (Cuaderno de viaje)
Papel carbónico frotado sobre papel
21 x 16
Colección particular
130.
Sin título, 1962. (Cuaderno de viaje)
Papel carbónico frotado sobre papel
21 x 16
Colección particular
131.
Sin título, 1962. (Cuaderno de viaje)
Papel carbónico frotado sobre papel
21 x 16
Colección particular
132.
Sin título, 1962. (Cuaderno de viaje)
Papel carbónico frotado sobre papel
21 x 16
Colección particular
133.
Sin título, 1962. (Cuaderno de viaje)
Papel carbónico frotado sobre papel
21 x 16
Colección particular
134.
Sin título, 1962. (Cuaderno de viaje)
Papel carbónico frotado sobre papel
21 x 16
Colección particular
135.
Sin título, ca. 1962-1965
Témpera sobre papel
43,7 x 33
Colección particular
136.
Sin título, 1963
Témpera sobre papel
32,5 x 43,5
Colección particular
137.
Sin título, 1963
Tinta sobre papel
37,5 x 53,5
Colección particular
138.
Sin título, 1963
Tinta sobre papel
37,5 x 53,5
Colección particular
139.
Sin título, 1963
Tinta negra sobre papel
37,5 x 53,5
Colección particular
140.
Sin título, 1963
Tinta negra sobre papel
37,5 x 53,5
Colección particular
141.
Sin título, 1963
Tinta negra sobre papel
37,5 x 53,5
Colección particular
142.
Sin título, 1963
Tinta negra sobre papel
37,5 x 53,5
Colección particular
143.
Sin título, 1963
Tinta negra sobre papel
37,5 x 53,5
Colección particular

144.
Sin título, 1963
Tinta negra sobre papel
37,5 x 53,5
Colección particular
145.
Sin título, 1963
Tinta negra sobre papel
53,5 x 37,5
Colección particular
146.
Sin título, 1963
Pastel graso sobre papel
37 x 53,5
Colección particular
147.
Sin título, 1963
Pastel graso sobre papel
37 x 53,5
Colección particular
148.
Sin título, 1963
Tinta y témpera sobre papel
49,5 x 55
Colección particular
149.
Sin título, 1963
Témpera sobre papel
48 x 63
Colección particular
150.
Sin título, ca. 1963
Témpera sobre papel
50 x 65
Colección particular
151.
Túnez, 1980
Lápiz color sobre papel
21 x 16
Colección particular
152.
Túnez, 1980
Lápiz color sobre papel
21 x 16
Colección particular
153.
Túnez, 1980
Lápiz color sobre papel
21 x 16
Colección particular
154.
Sin título, Serie "Inconclusos", 1982.
(Cuaderno de viaje)
Birome azul sobre papel
21 x 10,5
Colección particular
155.
Sin título, Serie "Inconclusos", 1982.
(Cuaderno de viaje)
Birome azul sobre papel
21 x 10,5
Colección particular
156.
Sin título, Serie "Inconclusos", 1982.
(Cuaderno de viaje)
Birome azul sobre papel
21 x 10,5
Colección particular
157.
Sin título, Serie "Inconclusos", 1982.
(Cuaderno de viaje)
Birome azul sobre papel
21 x 10,5
Colección particular
158.
Sin título, Serie "Inconclusos", 1982.
(Cuaderno de viaje)
Birome azul sobre papel
21 x 10,5
Colección particular
159.
Sin título, Serie "Inconclusos", 1982.
(Cuaderno de viaje)
Birome azul sobre papel
21 x 10,5
Colección particular
160.
Sin título, Serie "Inconclusos", 1982.
(Cuaderno de viaje)
Birome azul sobre papel
21 x 10,5
Colección particular
161.
Sin título, Serie "Inconclusos", 1982.
(Cuaderno de viaje)
Birome azul sobre papel
21 x 10,5
Colección particular
162.
Sin título, Serie "Inconclusos", 1982.
(Cuaderno de viaje)
Birome azul sobre papel
21 x 10,5
Colección particular
163.
Sin título, Serie "Inconclusos", 1982.
(Cuaderno de viaje)
Birome azul sobre papel
21 x 10,5
Colección particular
164.
Sin título, Serie "Inconclusos", 1982.
(Cuaderno de viaje)
Birome azul sobre papel
21 x 10,5
Colección particular
165.
Sin título, s/f
Fibra de color sobre papel
33 x 43,5
Colección particular
166.
Sin título, s/f
Témpera sobre papel
48 x 63
Colección particular
167.
Sin título, s/f
Lápiz color y lápiz negro sobre papel
19,5 x 13
Colección particular
168.
Sin título, s/f
Lápiz color y lápiz negro sobre papel
22 x 18
Colección particular

169.
Sin título, s/f
Lápiz color y lápiz negro sobre papel
22 x 18
Colección particular

170.
Sin título, s/f
Lápiz color, lápiz negro y tinta sobre
papel cuadriculado
44,5 x 70
Colección particular

171.
Sin título, s/f
Lápiz color y lápiz negro sobre papel
21 x 27,5
Colección particular

172.
Sin título, s/f
Lápiz color y *Rotring* sobre papel
21 x 27,5
Colección particular

173.
Sin título, s/f
Lápiz color y lápiz negro sobre papel
21 x 27,5
Colección particular

174.
Sin título, s/f
Pastel graso sobre papel
21 x 16
Colección particular

175.
Sin título, s/f
Pastel graso sobre papel
21 x 16
Colección particular

176.
Sin título, s/f
Pastel graso sobre papel
21 x 16
Colección particular

177.
Sin título, s/f
Pastel graso sobre papel
21 x 16
Colección particular

178.
Sin título, s/f
Pastel graso sobre papel
21 x 16
Colección particular

179.
Sin título, s/f
Pastel graso sobre papel
21 x 16
Colección particular

ENGLISH TEXTS



Yente / Prati

Malba is now presenting an exhibition of the work of two artists joined together here on the basis of their work in the non-figurative movements that took place in Argentina in the mid-20th century. These artists are Eugenia Crenovich, known as *Yente* (1905-2005), and Lidy Prati (1921-2008). Because both women were married to major figures in the art world, they were often relegated to secondary roles and not considered as truly important and original as they, in fact, were. But time has shown that, thanks to their experimental pictorial methodologies in the field of geometrical art, they produced unique works, making them undeniably major figures from that period.

In organizing this exhibition, we are aware that numerous major exhibitions of abstract art in general and Concrete Art in particular have been held in Argentina. Such art was thoroughly examined by Nelly Perazzo in the exhibitions she organized in 1976 and 1980, and in her seminal book on Concrete Art dated 1983. Initially, Concrete Art was not well received or understood by the general public. Few critics supported it, though its enthusiasts, who were small in number, included Dr. Pichon Rivière. It was, however, sponsored and collected by Ignacio Pirovano (his collection of Concrete Art was donated to the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires a few months after his death in 1980) and eventually well accepted, even in the market. There are international collectors— the von Bartha in Switzerland and the Cisneros in Caracas and New York— focused specifically on Concrete Art. New investigations and curatorial projects centered on Concrete art have been organized: *Arte Abstracto Argentino* at GAMeC in Bergamo, Italy (2002) and at the Fundación Proa in Buenos Aires (2003), and the presentation of the Cisneros Collection at Malba (2003), and others.

Marcelo Pacheco has assembled this exhibition around two independent clusters on each of these two artists that serve as separate projects, as well as a small introductory selection of abstract works. The first non-figurative works made by an Argentine are in this exhibition (pencil drawings by Emilio Pettoruti from 1914 and 1915 (*Dinamica Spaziale*, *Forze centrifughe* and *Espansione-violenza*). These works partake of Italian Futurism in their concern with the dynamic of forms, manifest in vectorial sketches, slanted lines and centrifugal forces that give a sense of vertigo; Pettoruti's concern with light was also evidenced by the beams, which are also present in *Vallombrosa*, a landscape-inspired oil painting from 1916. From a somewhat decorative approach, in 1918 Xul Solar designed tapestries, using tradition to support his use of geometrical shapes, as well as purely formal and color elements. At the same time, the use of the "watercolor on paper mounted on cardboard" technique indicate his explorations of the pictorial field, explorations related to the work of Paul Klee. Meanwhile, in Europe Juan del Prete joined the group *Création Abstraction non figurativ* in 1932, and the next year he presented at the Amigos del Arte in Buenos Aires his non-figurative oil paintings and collages, the first show of abstract art ever held in Argentina. Soon thereafter, he would make abstract and linear sculptures in iron and wire, as well as voluminous blocks in plaster.

At the dawn of the 1940s, the world was fragmented by the Second World War, the country polarized between members of the Radical Party and Peronists, and art between Surrealism and abstract art, which in turn was subdivided between pure Concrete artists and abstract artists who worked using freer forms. It was in this setting of heated debates in Buenos Aires cafes, of disputes and confrontational stances, that these two women artists hit the scene and produced their work.

We believe that it is important to have an exhaustive knowledge of the works of Yente and Prati as individual artists. We hope that their work helps us to understand a bit of history, how representation was left aside, how abstraction was discussed, how Concrete Art and the cut frame took hold. We hope through them to better understand the nature of the relationship to constructive universalism, and Madismo and its advances. We are also interested in bringing together and reinforcing the account offered by the Malba Collection with its different brands of Latin American abstraction, Concrete artists, Brazilian neo-Concrete artists and finally contemporary work by artists like Lucio Fontana.

I would like to thank Adriana Lauria, curator of the Yente section, for her professionalism and dedication, and Marita García for allowing us to take a look at her doctoral research in the essay published here on Lidy Prati. I would also like to thank David Weseley for his biographical chronology. Finally, I thank the families of the two artists for allowing us access to the valuable patrimony presented at Malba.

Eduardo F. Costantini

Yente. A pioneer at the margins By Adriana Lauria

It is important to realize that the knowledge of crystals was of this formal nature, because upon it was built, like a superstructure, the whole concept of beauty. To put the matter briefly, their whole aim was to make crystals which, while retaining the apart structure of each class, departed from the strict natural order in some subtle way. Aesthetic pleasure was a perception of the degree of transgression between the artificial form and its natural prototype, and the greatest aesthetic emotion was aroused by the crystals which transgressed most within the limits of probability.

Herbert Read, *La niña verde*, Buenos Aires, Ed. Minotauro, 1979 [ed. orig. 1935], p. 164.

“In the Sociedad Estímulo de Bellas Artes’s spacious and neglected hall, with its dilapidated floors and faded walls, this worthy artist Yente exhibits an abundant group of works –paintings and a few sculptures– made from 1937 to the present”.¹

Thus begins Córdova Iturburu’s remark on the retrospective that the artist presented at a historically prestigious Argentine art institution that was, in those years due to aforementioned neglect, by no means fit to confer prestige. Indeed, it was in no position to offer resounding recognition of the work of a pioneer in the field of abstract art, an artist who had been working and exhibiting tirelessly and profusely for more than twenty years. After speaking of her “originality,” “vast resources,” “fertile imagination” and “sensibility,” the critic asked himself “[...] for what reasons does her name not enjoy greater recognition and wider prestige in the art milieu?”²

It would seem that the obstacle to recognition of the value of her work lies in how difficult it is to grasp the breadth of her creativity and its variations, to render manifest and comprehensible her various stages and heterodoxies. Furthermore, her marriage to Del Prete was partly responsible for eclipsing her figure. Yente deliberately chose to make her career secondary to that of Del Prete, because she considered the visibility and repercussion of her work less important.

In the late 1960s, Hugo Parpagnoli, director of the Museo de Arte Moderno in Buenos Aires, included paintings by Yente produced in 1937 and in 1938 into the Museum’s Collection. He also acquired some twenty temperas produced between 1947 and 1949, since he wanted to have some examples of early (pre-1944) abstraction.³ While working in the Museum’s storage area,⁴ I first saw Yente’s work; I was quickly aware that I was before one of the best-kept secrets in all of Argentine art. My astonishment in the face of this discovery only served to emphasize my gross ignorance. And so I came across the trace of an artist who, though remembered by many, was still not very well known.

This exhibition at Malba seems to be an apt opportunity to think about her artistic development and her place in the complex Argentine modern movements; an opportunity to keep her production from providing further evidence of Argentina’s weak cultural memory.⁵ It might be possible here to truly take in the works gathered for this exhibition, to delve into what these visual texts suggest. Though this essay deals only with Yente’s abstract work from 1937 and 1960, it will formulate hypotheses for ongoing research.

Beginnings

From the time she was young Yente –the Yiddish name she was called at home– had definite artistic intentions. She was the youngest of five in a Jewish family that had arrived in Argentina from Russia in the 19th century. Since her family always heeded her inclinations, she soon received drawing classes at home; one of her paternal uncles gave her subscriptions to a number of European art magazines. In them, she saw black-and-white reproductions of Renaissance, Baroque and Neo-Classical masters. She often stated that Leonardo, Michelangelo, Hans Holbein the Younger and Ingres were among her favorites. After the 1920s, she was also able to see, in these publications, works by Vlaminck, Dufy and Dunoyer de Segonzac, modern artists connected to Fauvism and Cubism, the early avant-garde searches. At that time, these artists were engaged in tempering the avant-garde movements that had emerged in the 1910s. After the First World War, the formal revolutions were united in the return to order, an attempt to recover the intelligibility of appearances and the harmony of composition. By around 1925, the publications that Yente saw –*L’Art Vivant*, *L’Amour de l’Art*, both of which were published in Paris– also included major sections on architecture and furniture, object and fashion design influenced by Art Deco and its use of geometrical forms.

By the time she was studying philosophy at the Universidad de Buenos Aires –she would graduate in 1932– she was already taking studio classes with the painter Vicente Puig. She illustrated poems and other texts for *Verbum*, the journal published by the students’ organization at the Universidad de Buenos Aires School of Philosophy under the direction of Yente’s classmate Ángel Battistessa. Common in the publication were caricatures of professors and of movie stars like Greta Garbo or Lillian Gish –who appeared in art and entertainment magazines like *Máscaras*,⁶ and of cultural figures, like the art critic Atalaya.⁷ She signed all these illustrations with the name Eugenia Crenovich.⁸ She was involved not only in academic circles but also in art. The proximity of the School of Philosophy –then on Viamonte Street– to Florida Street, the epicenter of galleries and cultural institutions, made it easy for her to frequent exhibitions. This is how she

first saw the work of young Argentine artists and new tendencies, artists like Spilimbergo, Bigatti, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Raquel Forner and Víctor Pissarro.⁹

When she graduated, she decided to spend some time in Santiago de Chile, where her sister Dora, who was married and had several children, lived. Yente adored her sister, and ended up extending her stay. Dora suggested that Yente further her studies at the recently established Escuela de Bellas Artes—later a part of the Universidad de Chile—, where a group of young professors who had recently returned from Parisian art studios had started working. With one such professor, Hernán Gazmuri, she took painting and composition classes from 1933 to 1935. Until that point, she had primarily been trained in a rigorously classical sort of drawing that used precise and clear lines to synthetically produce naturalistic renderings. Gazmuri introduced Yente, and the rest of his students—who included Roberto Matta—to the post-Cubist teachings of André Lhote, whose academy Gazmuri had attended. With Guzmari, Yente learned how to structure the image using forceful, monumental and solid forms. Indeed, this was how, through the return to order, the languages of Modern Art reached the Americas: they were smuggled in as somewhat classic figurations.¹⁰

Following these premises, Yente continued working and eventually held her first solo show in Buenos Aires. By 1932, Elena Sansinena de Elizalde, president of the Asociación Amigos del Arte, had seen Yente's works in *Verbum*,¹¹ so it was no surprise that she offered her a hall at that institution to house, in November of 1935, sixteen ink drawings and eight pencil drawings produced from 1932 to 1935.

Though with this work she had won some prizes in Chile—Salones de Viña del Mar in 1934, 1935 and 1936, and Centenario de Valparaíso in 1937—, there are no surviving pieces from that exhibition, at least not in Buenos Aires; there is just a black-and-white photograph of one of the ink drawings. Years after that exhibition, Yente, under the influence of Del Prete, would destroy the works in it in order to, as she said, “open up a new course.”¹²

A Decisive Encounter

Back in Argentina, in winter of 1935, Yente, at the urging Ignacio Pirovano, part of a young generation of painters who followed the modernist tendency of the Paris School, went to see the Del Prete show at the Amigos del Arte. “I walked in, and my chest swelled from the greatness of what I saw”.¹³ Though it was the opening, the sort of occasion that Yente usually avoided, she went. There she saw a group of large-format ink drawings depicting female figures in a style reminiscent of a certain Picasso-like Expressionism. She by no means liked what she saw: “[...] the figures were, to my mind at that time, disproportionate and deformed figures, [they were] made on common paper and stuck to plywood with four tacks. [This work] clashed with my ordered and moderate sense of drawing, which floundered a bit.”¹⁴

After her own show at the Amigos del Arte, the painter Arancibia invited her to see another Del Prete exhibition, this time in the small hall associated with the journal *Sur*. On the way there, she was asked her opinion of the work of the artist they were going to see: “It's not that I don't like it, I told him, but I don't think I understand it. He told me that he sometimes found it jarring and sometimes wonderful.” This time, her response was more favorable, though the originality of the small temperas disturbed her:

“[...] somewhere between surrealist and abstract, with wonderful colors. Del Prete was in the hall and I was with Pizarro (sic) and Arancibia. He introduced himself. That was the origin of our connection. That was in December of 1935. For me, it was a crucial event: it was the first time that I came into contact with the work of a creator. And, most of all, with such enormous creative freedom, which was a revelation for me.”

“[...] My encounter with Del Prete and his work meant a radical change; it was as if an enormous gate had opened and I was shown the way forward... I learned a great deal from his work, though he was never my teacher. His teaching was his work [...]”.

This is how, in an interview with Raúl Vera Ocampo in 1979, Yente recalled that decisive encounter.¹⁵

After that first one, there were other chance encounters, until Del Prete invited her to his studio to see his work, that unusual avant-garde production that he had begun in Paris and that had led him—in conjunction with Torres García, Magnelli, Hans Arp and others—to consider abstraction the language that most freely manifest their sensibility. In 1932, he joined the Abstraction- Création: Art non-figuratif group, which had included veteran militants of abstract art like Kupka, Mondrian, Sophie Taeuber-Arp, Sonia Delaunay, Van Doesburg, Vantongerloo, Herbin and Schwitters, as well as representatives of the new generation like Max Bill, Calder, Barbara Hepworth and Nicholson. He exhibited with those artists, published his work in the second issue of the Group's journal and, soon thereafter, had to return to Argentina because his money had run out. A prophet's destiny—and, hence, one of solitude and resistance, and at times of mockery—awaited him in Buenos Aires after he held the first exhibition of exclusively abstract paintings and collages in Argentina at Amigos del Arte in 1933. The next year, at the same venue, he held a show of non-figurative sculptures in carved plaster and intertwining wire.¹⁶

In Del Prete's studio on Arenales Street, Yente saw things that, though shocking, also gave her a different vision of how to make art. Interested in getting closer to the young woman, Del Prete offered to take a look at her work. Yente insisted that he be completely frank and, after hesitating a bit before the group of drawings that had constituted her first solo exhibition, he declared: “They are affected [...] and, despite all the lines, empty.” A series of pencil drawings that constituted a family album were spared his ruthless judgment. In those works, Del Prete found “grace and spirituality.”¹⁷ Rather than offending her, she was thankful for Del Prete's devastating opinion, and its sincerity

strengthened their relationship. Some time later, and much to Yente's relief, together they destroyed those works in order to, as the artist stated, make way for a new stage in her production.

Thirty-seven years later, Yente would say:

“Encountering Del Prete's work and his stance on art was, for me, like embarking on a journey. Through him I came into contact with the new and major players in European art and the revelation of non-figurative art. Soon thereafter, though not due to any pressure from him—he always respected my artistic freedom—I, effortlessly and with no intention of following the latest trends, made my first tentative attempts at abstraction. At that time, 1937, it was a highly unusual sort of art in Buenos Aires, and it was generally poorly received. But by then I was by the side of an artist who had known these struggles for years, and his strength gave me courage and freedom I had never before experienced.”¹⁸

From 1937 to 1945: Works for an Inaugural Exhibition

From then on, Yente gave up Lhote's notions and began to make use of planes that ruptured the image in her paintings.¹⁹ In some works from 1937 and 1938, the line depicting the physiognomic details of the figure runs parallel to them, but skewed. In others, the lines are fully unbound from the color planes that divide the surface of the painting. These planes are somewhat curved and suggest shapes evocative of human bodies or still lifes. Finally, when released from all narrative, the intersecting shapes float in the anti-gravitational field of a uniform background. These are refined tempera and oil paintings that make frequent use of intersecting or overlapping lobated figures in delicate color combinations. The origins of these elements, which in these compositions are combined in an entirely new manner, are reminiscent of Cubist and Hans Arp's organic geometries.

Hence, Yente did away with any traces of figuration and delved headlong into abstraction. But the course of her work would, of course, never be so linear. Like Del Prete, when he felt the need to turn to the world of appearances, whether in a limpid and synthetic fashion or in a manner steeped in expressive materiality, she, especially in her collages, did not hesitate to tackle abstraction, to apply her visual resources to the theme, the time, the inner drives or simply the chance encounter with a triggering element.

But these formulations brought geometry to the brink of collapse, because the shapes in her weightless compositions tended to come apart, or because they were riddled with graphisms that countered the discipline of a polygon, or because their irregularity rendered them suspicious of figurative vestiges, even when they were firmly fenced in by a frame.

In the ink drawings from 1938, the mass of graphisms—those so many lines that Del Prete criticized in 1935—was combined to give rise to gradations and landscapes that give a sense of volume, an impression that is reinforced by some areas that are lit up by white tempera. These works, along with a small painting from 1944 significantly entitled *Construcción* (Construction), a work that also makes use of dark tones despite a clearer allusion to space, foretold the reliefs that she made starting in 1945.

That was the year she showed this work at the Müller Gallery. Along with it, she exhibited her figurative work, as well as other freer abstract pieces. She also showed reliefs in which she used celotex, a light and pliable material that is easy to carve. With this material, her meager physical strength was not a problem, and hence she could work on pieces closer to the discipline of sculpture, to which she had always been drawn. In these works, the shapes were unbound from the background, and the hallowed and layered levels of the planes and the figures multiplied. By using this system, she produced exempt objects which, like the reliefs, grew more and more rigorous in terms of construction, especially those included in the show she held at the same gallery the following year.

Both of these exhibitions were appreciated by some of the young artists that had surrounded Del Prete in recognition of his key role in introducing abstraction in Argentina. These artists were attempting to find a national genealogy for their own interest in an art that categorically rejected all mimesis. Tomás Maldonado, who was at that time organizing the *Asociación Arte Concreto-Invencción*, introduced Del Prete and Yente to the journal *Arturo*, published in 1944 by Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Edgard Bayley and Lidy Prati. Del Prete immediately supported the journal, and this gesture in turn was immediately returned by the group—which also included Alfredo Hlito, Enio Iommi, Manuel Espinosa, the Lozza brothers, Alberto Molenberg and others—by backing the aesthetic of the master and his companion. Since 1937, the year when Del Prete held his last show of abstract work at *Amigos del Arte*, both had faced not only indifference, but also the near impossibility of exhibiting their work. Maybe that is why it took so long for Yente to show her new work. The couple's relationship with the concrete artists proved stimulating. Yente remembers it thusly:

“The group called itself ‘Concreto-Invencción.’ Dynamic and combative, it held conferences, and released pamphlets and manifestoes. Its enthusiasm and controversial stance did away with comfortable conformity and partly cracked Del Prete's isolation. They came to our exhibitions (Yente in Müller Gallery in 1945 and 1946), especially Del Prete's show in 1949 at the Cavalotti Gallery. They came by daily and even held a meal in honor of, as one of them said, ‘the only survivor of a castaway generation.’ With Del Prete's help, they organized shows that brought together the various groups of non-figurative artists: *Concreto-Invencción*, *Madí*, *Perceptismo* and us, who called ourselves ‘independent.’ The first such show, which lasted three days, was held in 1947 at the Kraft Gallery, and in 1948 we held ‘Nuevas realidades’ in the four rooms. The following year we held another show in the same gallery.”²⁰

The Contribution of the Reliefs

With the reliefs and three-dimensional carved celotex objects that she also exhibited in those group shows, Yente participated in the debate on the cut frame and the co-planar layout of shapes independent of the background. Her work entailed a fairly simple empirical solution: she separated the geometrical figures from the surface of the support, and highlighted them in relief. This allowed her to avoid the illusion of space that, due to chromatic interaction, can be created by planes juxtaposed on a single level, and to achieve instead a frank presentation. The figures moved forward towards perception, taking on visual importance due to their significant presence. This meant she did not have to be rid of the background, since it had strikingly lost importance.

A series of reliefs from 1946 had a certain particularity. Due to both the use of color and certain shapes, some jagged and other consisting of interlocking strips, these works are reminiscent of pre-Colombian textile and ceramic designs. These motifs appeared in her abstract compositions carved in celotex and in the small tempera sketches— some of which were produced in 1943, though most in 1946. The explicit counterpart to such motifs was a group of contemporary works entitled *Relieve con motivo totémico* (Relief with Totem Motif), whose details suggest an unspecified mythical character. The wholly abstract *Objeto N° 1* (Object N° 1) also seems to be inspired on this iconography. The origin of this theme, which the artist used again in later works—specifically an oil painting from 1947, tapestries from 1958 and reliefs from the early 1960s— might lie in the articles she could well have read in the 1930s on the ceramics and arts of native Andean peoples, articles published in the magazine put out by the School of Fine Arts of the Universidad de Chile.²¹

In an article published in *Clarín* newspaper in 1947, Juan Jacobo Bajarla—who also followed Concrete art from the pages of *Cabalgata*— remarked on Yente's intervention in the *Arte Nuevo* show,²² held on October 30 and November 1 at the Salón Kraft (Florida 681). Of the fifty-five abstract and figurative artists representing the young art of the time, Bajarla takes special notice of the artist whom he calls Eugenia Crenovich. He also mentions Del Prete as a well-established figure, Arden Quin and Martín Blaszczo as the greatest representatives of the Madí Group, and Tomás Maldonado as the public face of the Asociación Arte Concreto-Invención. At that show, Yente exhibited one of her constructive reliefs; it was hung next to a very interesting composition by Lidy Prati in which circles of vivid colors floated on a black background. The dynamic concurrence of the two works is striking: what Prati achieved using chromatic resources—mainly, the effect of visual instability in a composition that was organized around an irregular curve— Yente formulated by using relief and by deviating slightly from orthogonal regularity by means of gentle slopes and diagonals that arise from the group of figures, none of which is regular, but all of which are reminiscent of squares and rectangles.

Expansion, Consolidation and Rupture

In the subsequent exhibitions—*Nuevas realidades* in 1948 and 2° *Salón Argentino de arte no figurativo* in 1949, which occupied all the rooms at the Van Riel Gallery and in which each artist was able to organize something very much like a solo show— Yente displayed her versatility by using a language closer to geometry. She continued to work with reliefs, paintings, objects and drawings, but these compositions are more rigorous; they are often organized on the basis of an orthogonal grid. This is when her paintings with incisions first appeared, works in which the celotex was carved so that the lines outlining the figures in sunken relief, emphasized by a clashing color. This group of works made scant use of perpendicular layouts, favoring more dynamic diagonals.

But Yente always seemed to want to escape from the rigors of highly controlled shapes, making use of visual alterations that made her work varied. Hence, her works in watercolor pencils entail chromatic mixtures of different shades on a single plane, traces of strokes and weaves of not fully diluted intersecting lines. Other times the specific texture of celotex was enriched by applying oil paint with a spatula, which also effected gradations between tones, giving rise to bright surfaces. In addition geometrical compositions where straight lines, if not regular figures, prevailed, she made a series of ethereal drawings with free-form modulated lines in which curves in different shades floating weightlessly over the white paper predominate.

These liberties, as well as her, along with Del Prete's, ongoing interest in exploring figuration, led to conflicts with and, eventually, a break from the Concrete artists. About this, Yente writes:

“The arguments between the various groups put an end to these [joint] shows. Nor was their connection to us enduring. Shut in a rigorous non-figuration, their exclusiveness would not accept a Del Prete open to other forms of expression. After the Cavalotti show, Del Prete began a series of retrospectives at Antú Gallery. When, from the entrance, one of the members of group made out figurative works, he reported to his companions, dramatically, ‘he has betrayed us’”.²³

Unpublished Work: Illustrated Books

Much of the visual—if not literary— work that Yente did until at least 1980 entailed the production of more than twenty illustrated books. Entitled *El libro de Navidad* (The Christmas Book), the first such work was made in 1938, and in it she made use of scraps of vanished leather. In an attempt to publish it that brought it to the hands of many, this work was returned to its author in poor condition. She remade

it in 1944, this time using tempera. At first Yente insisted that some of these books be published as children's books –indeed, many of the stories were made for her nieces and nephews. But as the years went by and she tried unsuccessfully to have them published not only in Argentina but also in the United States and Europe, she no longer insisted that that be the case, though she did insist that the illustrations be kept together.²⁴

Many of her books were based on pre-existing stories –*Petrushka*, *Antiguo Testamento*, *La comedia italiana*–, whereas she wrote others herself. Her short texts in tender handwriting accompany the stories which, generally speaking, are told through images rendered in tempera, watercolor or collage. Some of these works were included in different exhibitions.²⁵ Some of her stories are autobiographical, like the series entitled *Vida venturosa de Onofrio Terra d'Ombra* (The Fortunate Life of *Onofrio Terra d'Ombra*) –the name of the Del Prete character whereas she called herself *Fragilina*. In these stories, she comically tells some of the episodes of their life together.²⁶

Her interest in abstraction can be sensed in some of these books, sometimes because they entail extreme synthesis whereby events and characters are suggested rather than described. This is the case with *El Circo* (The Circus) and *Septem Dies* –inspired on Genesis– both from 1941. Sometimes abstraction was essential to the structure of each illustration, as was the case in *La batuta mágica* (The Magic Wand), a work from 1949 in watercolor pencil, where the settings in which the story takes place are tightly bound to her geometrical drawings from the same years, mostly in terms of the diagonal structure and the use of rhomboidal and triangular figures. Though in this work she used figurative elements to depict the characters –especially the child–, she did make use of geometrical shapes in the architecture, clothing and other elements, especially in the scenes with spells. The story is a response to Dukas's *The Sorcerer's Apprentice*; in *The Wand* the apprentice is triumphant as he beats, and even amazes, his master. The story was written under the influence of a performance in Buenos Aires of Pierino Gamba, a child prodigy who conducted orchestras, that greatly impressed Yente.²⁷

Another outstanding project is a work from 1951. Entitled *Viaje nocturno* (Nighttime Journey), it brings together six works in pencil, watercolor and tempera. These images entail a playful abstraction, with very free lines and brushstrokes. In a sequence that goes from the deep blues, blacks and purples of the first illustrations to the almost achromatic paleness of the final ones, this work explores an array of gradations and motifs. Thus, she suggests a path that goes from beautifully colored darkness to light. We cannot be certain that these illustrations were part of one of her illustrated books, though we do know that these drawings, like others, were the source of later, larger-format independent works.

From Free Abstraction to Chromatic Gesturalty

As the decade of the 1950s progressed, Yente loosened, shifted and undermined constructive formulations. By in 1950, she had intervened her structurally geometric compositional planes with systematic and evident brushstrokes. She made greater use of enveloping rhythms that formed vortices, intensified chromatic contrasts and enriched textures.

These were the years of the retrospective exhibitions– at Müller Gallery in 1952, at Van Riel Gallery in 1954 and 1956, and at the Sociedad Estímulo de Bellas Artes in 1958–, in which Yente showed her abstractions from 1937 on. It was as if in the process of pinpointing her origins and assessing each period, of weighing continuities and contrasts, she came to feel the need for a new stage in her work. These were also the years when she took long trips to Europe (in 1953, 1954 and 1955, always to Italy and sometimes to France as well). During these journeys, Del Prete attempted to reconstruct his international career, which he had left prematurely in 1933. That was the focus of both Del Prete and Yente's energy, and this fact was felt in Yente's own work. Nonetheless, the trips did mean seeing museums and contemporary art exhibitions that reaffirmed the validity and importance of the path taken long ago. In 1954 in Paris, they saw a Serge Poliakoff show, and in her travel diary Yente wrote that his paintings looked a great deal like Del Prete's work from 1932 and 1933; many of those works had been destroyed by their creator partly because they were poorly received in Buenos Aires and partly out of the need to make room in his studio, which was always on the verge of collapsing under his copious production.²⁸

Some of the new features of her work must have found support in what she saw in Europe. Starting in the post-War period, a form of abstraction that entailed freer and more expressive formulations was taking hold. This brand of abstraction involved chromatic depth as well as spontaneity and a clearly evident brushstroke.²⁹ Yente's work from these years involved a geometry softened by an image that hid neither the wavering hand nor the accidents of a pictorial matter applied generously and even, at times, emphatically. She also began to make use of "feminine" colors, like a wide range of pinks.

In 1957, she began a series that she called "abstract impressionism." The origin of this group of works was a piece in which the oil paint was applied with a wide brush full of paint, or with a spatula such that each stroke could be read as a form. The sum of these forms gave rise to a sort of weave on a background of varied and translucent colors. She continued the series into 1959 with works in which, like the first one, dark and light blues and greens prevailed, creating an atmosphere reminiscent of landscapes. In these later works, the brushstrokes created a flat effect that evidences no layering, though nuanced by variations in tone and accidents of texture. Due to the tones chosen, Yente's production from the 1960s is more varied and, in keeping with the brand of Informalism that Yente embraced and re-worked in her own unique way, blotches of color became a central motif.³⁰

In late 1958, she exhibited a group of tapestries she had been working on since 1956.³¹ These works were not simply embroideries using thread and wool; they also involved paint, which was sometimes applied on the tapestries themselves. Some of the works from 1956 repeat the interlocking strips seen in the reliefs and temperas from 1946; her more or less geometrical formulations reappear in the tapestries from 1957. In one of them, she superimposed embroidered black diagonals on color planes. In another, dated 1958, the tonally uniform areas compose relatively quadrangular figures that are juxtaposed or layered.

In these years she also made two pieces that contradict the logic of Informalism by embroidering blotches and drips. Through simulations and vivid colors on white backgrounds with evident brushstrokes, she made a break with the existential dramaticism of the Informal orthodoxy to make a joyful and openly subversive rendering of gestural painting. To top it off, these pieces made use of a technique associated with domestic work.

Her insolence did not stop there. In the same year, and using the same chromatic emphasis, she made, apparently for the first time, paintings on paper that were also organized around blotches of color and chance drippings. This overall random appearance reveals itself to be premeditated by transparent yellow, pink, green, magenta, orange, purple and blue washes that are sometimes riddled with black scribbling and sometimes with silver drippings. This is an Informalism with gradations, pastel colors and a *fluo* that, though it would delight painters from the 1990s, received a decidedly different reception in the 1950s, when artists were just beginning to show this sort of work in Buenos Aires.

Furthermore, 1958 was the year that the Agrupación de Arte No figurativo (ANFA) Group held its first show. That Group was established as an alternative to the Asociación Arte Nuevo that was, at least until those years, more inclined to constructive abstraction. ANFA, on the other hand, set out to show all brands of non-figurative art, regardless of whether they were geometrical, free abstraction or Informalist. Del Prete was one of the forces behind this Group; he lent it his name to encourage young artists and was even the president of the organization in its early years.³² Yente participated in its shows until the year 1964, and in so she lived out what she had once written:

“[...] non-figurative painting is a very wide new field, with an array of paths worth pursuing. Since it is a new language that expresses new visual conceptions, it entails a range of different experiences. I believe it is a mistake to attempt to channel it into a single line, to enclose it in a few rigid rules [...] In my own incursions into abstraction I have embraced different modalities, sometimes somewhat rigorous geometrical compositions, sometimes a composition that entails a freer interplay of shapes and colors. But my work has always been anchored on a pictorial knowledge [acquired] through years of work.

Painting is, for me, a constant search. I make no clear distinction between my experiences with abstraction and figuration, and I am always open to the unknown, which is why I have disconcerted so many.”³³

Though Yente did not hold her final solo exhibition until 1980 and she kept making work until at least 1985, her primary and most important visual investigations took place from 1937 to 1960. There would be a few more surprising paintings from later periods, a few more collages that evidenced her vision, and a few attempts to transform a certain technique or explore a new material. But the battle to impose a new artistic language, to foster tolerance despite all forms of dogmatism, to defend expressive freedom had already been formulated. In the words of Herbert Read, all that was left to be done was keep carving crystals to transgress models and arouse “the greatest aesthetic emotion.”

1. Córdoba Iturburu, “Retrospectiva de Yente”, in *El Hogar* magazine, Buenos Aires, August 8, 1958.

2. Ibid.

3. Yente, handwritten letter from the artist to Nelly Perazzo, Buenos Aires, 1979, Del Prete-Yente Archive. The letter was written to the then director of the Museo Sívori upon receiving the catalogue for the exhibition *100 años de pintura y escultura en la Argentina 1878-1978*, published by the Banco de la Ciudad de Buenos Aires in 1978. Perazzo was the director of the publication and its author along with Adolfo Ribera and Guillermo Whitelow. Yente found that this publication, like many others, did not duly recognize the role played by Del Prete and Yente herself in the beginnings of Argentine abstract art. In letters of this type, most of which were never sent, Yente plays a historian, privileged witness and major player. She always emphasizes the dominant role played by Del Prete. In the part of the letter where she speaks of herself, she points out that she is only mentioned in the catalogue in relation to a collage from 1963, when at the Museo de Arte Moderno in Buenos Aires there are other pieces that attest to her work in abstract art starting in the 1930s. She points out that Parpagnoli's intention, upon choosing the pieces for the Museum –the paintings from the 1930s were purchased and the temperas from the 19450s donated by the artist– was to include in the Collection non-figurative works produced before the appearance of the magazine *Arturo* which by then, Yente said, had been recognized as a key period.

4. I started working as a researcher at the Museo de Arte Moderno in 1983, and then became the curator of the Collection, a post I held until 2000.

5. In recent years, there have been attempts to recognize Yente in the discourse on the history of abstract art in Argentina: curator Marcelo Pacheco included her work in the Arte Astratta Argentina exhibition at the Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (GAMeC) in Ber-

gamo, Italy, in 2002, organized by Fundación Proa in Buenos Aires and presented there in 2003. She is also mentioned in the catalogue *Abstract Art from the Río de La Plata. Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, a show curated by Mario Gradowcyc and Nelly Perazzo, and held at The Americas Society in New York in 2001 (pp. 29-30), though strangely none of her works were included in the show. I myself have spoken of her work in early abstraction in Lauria, Adriana, dossier *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino (CVAA), available online since 2003 at <<http://www.arteargentino.buenosaires.gov.ar>>. I also wrote the prologue to the catalogue for the exhibition *Centenario de Yente (1905-2005). Homenaje a la primera pintora abstracta argentina*, Buenos Aires, AMIA, from December 12, 2005 to January 5, 2006. A few years earlier there was also a project to hold a major show of her work, a show that I would have curated, in the new exhibition rooms at the Centro Cultural Rojas. The idea was born from an enthusiastic conversation I had with Jorge Gumier Maier, then in his second period as curator of the Rojas Gallery. When he resigned, though, the show was removed from the exhibition program.

In any case, these attempts will be too fleeting if they do not lead to her work becoming more consistently included in museum programs.

6. "De Eugenia Crenovich", in *Máscaras* magazine, issue 3, year 1, Buenos Aires, March-April, 1931, no page number available.

7. Originals, Del Prete-Yente Archive.

8. She used this name at the beginning of her career until, at the suggestion of Del Prete, she adopted the shorter and simpler name *Yente*, which would help define her artistic identity. Though starting in 1937 her work was signed Yente, in catalogues and reviews she was still called Eugenia Crenovich, often with "Yente" in parenthesis, until 1949.

9. See Yente, unpublished manuscript "Mi primer contacto...", Rome, June 28, 1971, Del Prete-Yente Archive.

10. On Gazmuri's tenure at the Fine Arts School at the Universidad de Chile, his later dismissal and influence on his disciples, see Muñoz, Ernesto, *La modernidad extraviada*, Santiago de Chile, Asociación Internacional de Críticos de Arte, undated [2009?], pp. 142-167. And Melado, Justo Pastor, *Hernán Gazmuri: primera víctima (moderna) de la universitarización (conservadora) de la enseñanza de arte en Chile*, May, 2003. <<http://www.latinartmuseum.net/gazmuri.htm>>. And the Hernán Gazmuri's website: <<http://www.hernan-gazmuri.com>>.

11. Note from Elena Sansinena de Elizalde addressed to Eugenia Crenovich, in which she expresses her admiration for a watercolor illustrating poems by Francis Jammes that appeared in *Verbum* magazine Issue N° 81, Year XXV, Buenos Aires, June 20, 1932, Del Prete-Yente Archive.

12. See Yente, op. cit. supra, note 9.

13. Ibid.

14. Ibid.

15. Vera Ocampo, Raúl, "Óleos, relieves, collages, témperas de la pintora Yente. La obra libre", *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, Sunday August 19, 1979, p. VIII.

16. See Yente, "Lo realizado y lo destruido en la obra de Del Prete", in *Obra destruida de Del Prete*, Buenos Aires, Del artista publishing house, 1971, pp. 8-9. Also Lauria, Adriana, op. cit. supra, note 5.

17. Cfr. Yente, op. cit. supra, note 9.

18. Cfr. Yente, op. cit. supra, note 9.

19. Vera Ocampo, Raúl, op. cit. supra, note 15.

20. Yente, unpublished manuscript "Anotaciones para una semblanza", Buenos Aires, August, 1978, no page number available, Del Prete-Yente Archive.

21. In the Del Prete-Yente Archive there is a copy of this publication with an illustrated article by Mazzini, José, "Las cerámicas de los aborígenes de Chile", in *Revista de Arte* issue N° 13, year III, Santiago de Chile, 1937, pp. 8-17. Bimonthly publication of the School of Fine Arts of the Universidad de Chile

22. Bajarlía, Juan Jacobo, "Abstractos y figurativos", *Clarín* newspaper, Buenos Aires, Sunday November 2, 1947, p. 3.

23. Yente, op. cit. supra, note 20.

24. Yente, unpublished manuscript "Textos breves para acompañar las ilustraciones de los libros", Buenos Aires, 1982, no page number available, Del Prete-Yente Archive.

25. *Libros inéditos de Yente*, Viau Gallery, 1952; *Libros ilustrados*, Alcora Gallery, 1957; or in some of her retrospective exhibitions like the one at the Asociación Estímulo de Bellas Artes de 1958 (*Abstracciones 1937-1958*).

26. These are six binders made from 1949 to 1980. Ibid.

27. Ibid, and the words of Liliana Crenovich, the artist's niece, in interviews with the author, Buenos Aires, May-June, 2009.

28. Yente, op. cit. supra, note 20.

29. I am speaking of artists like Nicolas de Staël, Roger Bissière, Bram van Velde, Jean Bazaine, Alfred Manessier, María Elena Viera da Silva, Corneille, Pierre Alechinsky, Achille Perilli, Emilio Vedova and others.

30. Entitled Impresionismo abstracto (Abstract Impressionism), this group of works was exhibited in Yumar Gallery, Buenos Aires, from August 1 to 15, 1960.

31. Tapices, Heroica Gallery, Buenos Aires, from November 17 to 26, 1958.

32. The participants in the first show at H Gallery held in October of 1958 included Constructivists like Eugenio Abal, Martín Blazsko, Martha Boto, Magda Frank and Gregorio Vardánega; Free Abstract Artists like Paulina Berlatzky, Dora de la Torre, Domingo Di Stéfano, Pedro Gaeta, Aldo Massa, Elena Tarasido and Yente; and Informalists like Del Prete, Kenneth Kemble, Abel Laurens, Aldo Paparella, Mario Pucciarelli, Testa and Towas. Later exhibitions included Juan Bay, Jaime Davidovich, Mané Bernardo, Luis Gowland Moreno, Noemí Di Benedetto, Osvaldo Svanascini, María Martorell, Julio Geró, Ferruccio Polacco, to name a few. Such exhibitions continued to occur regularly until 1964; they were also presentations in other Argentine provinces and abroad, and even in La Paz, Bolivia (1960); Caracas, Venezuela; and The Riverside Museum, New York (1962). This information is derived from the Del Prete-Yente Archive as well as the cordial collaboration of Natalia March who found it in the Archive and in statements by the artist Pedro Gaeta.

33. Yente, unpublished manuscript “¿Qué es la pintura abstracta?”, Buenos Aires, undated, Del Prete-Yente Archive.

Adriana Lauria

Curator and art critic, professor and researcher in the field of modern and contemporary art history at the Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. She is a full professor at the Universidad del Museo Social Argentino and at the Instituto del Servicio Exterior de la Nación, and co-curator of the Centro Virtual de Arte Argentino (CVAA). She is a member of the Asociación Argentina de Críticos de Arte and the International Association of Art Critics.

She has given lectures, and participated in symposia, art juries and roundtables. She has published numerous articles in books and art catalogues. Her most outstanding recent works include *Liliana Maresca. Transmutaciones* (Museo Castagnino+Macro/Malba/Centro Cultural Recoleta, 2008), the book-catalogue published in conjunction with an exhibition that she curated; and *Una mirada al arte argentino del siglo XX*, a collaborative work with Enrique Llambías and the first publication in 2009 in the “Los papeles del CVAA” collection.

She has worked as an art critic at *Radio Nacional* and contributed to the newspapers *La Nación*, *Página 12*, *Perfil* as well as the magazines *ADN Arte al día* and *Art Nexus*. For three years she has been a visual arts journalist for the radio program *El refugio de la cultura* (Radio Ciudad AM 1110).

Yente. Biography.

Yente is the pseudonym of Eugenia Crenovich, who was born in Buenos Aires on November 6, 1905 and died there on November 28, 1990. She was the youngest of five children to a Jewish family originally from Russia –in what is now the Ukraine– that came to Argentina in the 19th century to join the colonies founded by Baron Hirsch.

A painter, illustrator and essayist, she studied philosophy at the Universidad de Buenos Aires and received her degree in 1932. She began her work as an artist at the studio of Vicente Puig in Buenos Aires and at the Fine Arts Academy of the Universidad de Santiago de Chile. There, from 1932 to 1934, she attended the painting and composition studio of Hernán Gazmuri. She would later continue her studies at that Chilean artist’s studio after he was forced to resign from his professorship.

In 1935, she met Juan Del Prete, and in 1937 she was involved in introducing abstraction in Argentina –although she would never condemn figurative art and, indeed, would continue to produce it for the rest of her life. Yente thus became the first female artist in Argentine to form part of the abstract movement.

As part of her work in abstract art, in 1945 she started making reliefs and constructive objects in celotex, a pliable material that she could easily carve. From 1956-1959, she produced abstract tapestries with wool and colored threads combined with paint. Starting in 1957, she turned to what is known as abstract impressionism –free, non-figurative painting involving small impasto brushstrokes that would make the surface of the painting vibrate.

While Yente had made use of collages since the 1940s to add texture to her paintings –especially in her illustrated books– she began making collages decisively in the 1960s. She took full advantage of the expressive and connotative features of a wide range of materials, especially those found in her family environment. From 1938-1980, she made more than twenty illustrated books –none of them published–, based on existing stories or her own stories, some of which were autobiographical. In these works, short phrases are occasionally used as a sort of table of contents or title to structure stories that are mainly presented through images.

Her first solo show was held at Amigos del Arte in 1935, where she presented 24 figurative sketches made since 1932. In 1945 and 1946, she exhibited abstract paintings and reliefs at Müller Gallery. In 1950, her original book illustrations were shown at Viau Gallery. In 1952, she returned to Müller for a retrospective of her abstract and figurative works dating back to 1937. At Van

Riel Gallery, she exhibited her non-figurative work in 1954, 1956 and 1957 and, that same year, her illustrated books were shown at Alcora Gallery. In 1958, a retrospective of her abstract works was held at the Asociación Estímulo de Bellas Artes; the show included 80 pieces, including paintings, objects and reliefs. In 1958, she also showed her tapestries at Heroica Gallery. In 1960, her abstract impressionist works were exhibited at Yumar Gallery, and in 1964 collages made with burned matches and packaging paper that she had done in Italy were shown at Witcomb Gallery. The next year, she presented *Ciudades de Italia* (Cities of Italy), a set of collages at Van Riel Gallery. In 1966, at that same gallery, she presented the *Antiguo Testamento* (Old Testament) series, also in collage. A year later at Van Riel, she presented *El jardín del Edén* (The Garden of Eden), works done on tar-covered papers; in 1968, she exhibited the photomontages *Turistas en Italia* (Tourists in Italy), and in 1969, figurative paintings. She returned to that venue again in 1971, with a retrospective of 70 non-figurative works done between 1937 and 1963. Two years later, she did a solo exhibition of her collages at the Schneider Gallery in Rome. In 1976, she returned to Van Riel Gallery, with the *Con corona de martirio* (With a martyr's crown) series and *Sin promesa de Paraíso* (No promise of paradise). These paintings and collages speak of violence, a theme that reflected the turbulent times of the military dictatorship in Argentina. In 1979, at Sarmiento Gallery, she organized an anthological show with non-figurative works from 1937-1962, and at the same gallery she exhibited her series of paintings and collages entitled *Tiempos sombríos* (Dark Times) in 1980.

Yente also participated in major group shows both in Argentina and abroad, including: *Arte Nuevo, Salón Kraft*, 1947; *Nuevas realidades*, Van Riel Gallery, 1948; *el 2° Salón argentino de arte no figurativo*, Van Riel Gallery, 1949; *50 Años de pintura argentina*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1950; *Salones de Arte Sacro Mediator Dei* from 1954-1957 and in 1959; *La figura en la pintura argentina contemporánea*, Museo Eduardo Sívori and *Arte Abstracto. Del Prete, Yente, Paparella, Testa, Lerner Gallery*, both in 1957.

She represented Argentina at the IV San Pablo Biennial in Brazil, 1957, and at *L'Art Visuel en Argentine, Exposition Internationale et Universelle de Bruxelles*, Belgium, 1958. With the *Agrupación de Arte No Figurativo* (first known as a.n.f. and later as ANFA, the Non-Figurative Art Group), of which she was a founding member, she exhibited in Buenos Aires, Paraná (Entre Ríos), Rosario (Santa Fe), La Paz (Bolivia) from 1958-1964 and at The Riverside Museum in New York in 1962.

In 1960, she participated in *150 Años de arte argentino* at the Museo Nacional de Bellas Artes and in the *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno* at the Museo de Arte Moderno in Buenos Aires; in 1961, she was part of the show *Pintura argentina* in Lima, Peru and Rio de Janeiro, Brazil and at the *Arte sagrado de la Argentina* at the Palazzo Ruspoli in Rome. In 1980, she was part of *50 Años de pintura argentina 1930/1980* at the Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino in Rosario and in 1984, of *Maestros argentinos. Homenaje al libro 22 pintores de Julio Payró*, held at Museo Sívori.

She won awards at the *Salones de Viña del Mar* in 1934, 1935 and 1936, and at the *Centenario de Valparaíso* in 1937, both in Chile; and at the *Salón de Acuarelistas* of Buenos Aires in 1940 and 1950. She also obtained the *Primer Premio Ilustración* at the *Salón de La Plata* in 1942, and with her work *Abstracción* (Abstraction), she took first prize at the *Primer Salón Anual de Pintura* of the ACA (Automóvil Club Argentino) in 1958. That same year, she won first prize at the *International Exhibition* in Brussels.

In addition to making art, she worked in art theory, mainly around the figure of Del Prete. In fact, her works on him are still being published. Her writings have included “*Cronología en la trayectoria artística de Del Prete*” in *Pintura montada*; *Primicia* (exhibition catalogue), Buenos Aires, Van Riel Gallery, June 1962; and “*Lo realizado y lo destruido en la obra de Juan Del Prete*”.

In 1979, one of her works –*Composición con relieve* (Composition with Relief, 1945) – was chosen for the cover of the book *Arte de América. 25 años de crítica* by Rafael Squirru and published by Editorial Gaglianone. In that book, Squirru analyzes Yente's work, which he also examines in *Arte argentino hoy*, a book released by the same publishing house in 1983.

Over the past few decades, her works have been included in shows such as *Del constructivismo a la geometría sensible*, Harrod's en el Arte, 1992; *I Exposición de Artes Visuales DAIA*, Casa de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, 1996; *La tradición constructiva en el MAMBA*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1998; *Muestra de arte y subasta por la reconstrucción de AMIA* (Asociación Mutual Israelita Argentina), Alvear Palace Hotel, 1999; *Siglo XX argentino. Arte y Cultura*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1999/2000; *Judaica Argentina*, Centro Cultural Borges, 2001; *Arte Astratta Argentina*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (GAMeC) of Bergamo, Italy, 2002; and at the presentation of that same show at *Fundación Proa* in 2003. She was also included in a show on Argentine artists who deal with Jewish themes, a show organized by the AMIA at the Centro Cultural Victoria Ocampo, Mar del Plata, 2006; at the *Primera Bienal de Arte Geométrico*, in the Museo de Arte Construido, Buenos Aires, 2007; in the historical art exhibit entitled *Aquellos años 40*, held at *Expotrastiendas 2007*; and at the international art fair *Arte BA 2009*.

In 1995, Vermeer Gallery organized *Yente y Juan*, a show dedicated to her work and the works of Del Prete, and in 2005, in homage to the 100th anniversary of her birth, the AMIA presented a group of 29 works –almost all of them abstract– made between 1937 and 1971.

A significant number of her works are part of the collection of the Museo de Arte Moderno of Buenos Aires, Museo Eduardo Sívori, Fondo Nacional de las Artes, Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe, Rosa Galisteo de Rodríguez, Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario Juan B. Castagnino, the Fine Arts Museum in Jerusalem, la Casa Argentina in Jerusalem and at the AMIA. Her work is also included in private collections in Argentina, Chile, Italy, Germany, Israel and the United States.

Her suggestive work has gone through different phases, post-Cubism, geometric Constructivism as well as freer forms of abstraction. Later, she developed her own type of Informalism, in which she applied thick impastos of a densely expressive material tinged with subtle colors and fine transparencies. The origin of her production lay in figurative art, and she remained faithful to it over time, with a persistent inclination towards sketches done using well-defined lines and delicate, well-executed technique. Her work evidences an elaborate language, one that made use of techniques such as drawing, painting, reliefs and objects, collages and tapestries.

Lidy Prati and Her Occasion of Difference in the Unity of Concrete Art. María Amalia García

i sense the universe because my nature holds it
i was born with vertebra and pupils.
when I saturate the water I understand that I am within.
My retina, in the atmosphere.
i atomize sound
my intentions
the circle
my senses
the breeze and the violet
do what changes the bends and the course of rivers

Lidy Prati, 1953.

In 1982, after having worked for more than thirty years in the Argentine Inventionist avant-garde, Lidy Prati (Lidia Elena Prati, 1921-2008) resumed studying, through drawing, the problems and debates formulated by that movement. These ballpoint pen drawings interrogated once again the nature of the two-dimensional support and perception. By means of small blue circles that embodied a tension between the unconscious repetition of the doodles and the obsessiveness of a skillful hand embroidering, Lidy questioned the structure of visual knowledge and the problem of representation.

At first, these drawings look like a *continuum* of small circles; suddenly, on that seemingly uniform surface we see figures. These drawings act on our ability, even in difficult circumstances, to construct representative visions. More generally, these works interrogate our ability to read form within a visual field. They reflect on the perceptive act of organizing graphic elements on a surface. This episode from the 1980s, then, is directly connected to the debates of the 1940s. Indeed, that group of drawings could be conceived as a dialogue out of time, a deferred proposal on the basis of past actions. A belated visual thought, laden with the avatars of painting and life.

The questions of spatial perception and the self-referential nature of painting as a two-dimensional surface were central to the Inventionists' visual investigation. From the time that the magazine *Arturo* was first published, the debate around the break with the figurative model and establishing the abstract image was crucial to the agenda of the Inventionist groups, mostly the Asociación Arte Concreto-Invencción (AACI), an organization in which Prati –along with artists and poets like Edgar Bayley, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Manuel Espinosa and others– participated. Following the ideas of Russian Constructivism, this association understood that “the objective exaltation of the plane”¹ was key to questioning the traditional structure of visual art. Initially, their investigations involved the cut frame –irregular structures that combined simple geometrical shapes– and later focused on the orthogonal surface and experimentation with problems of the perception and organization of the surface. Like her fellow members of AACI, Lidy Prati's work and career followed the course of these concerns.

After these early experiences, Lidy Prati engaged in a pictorial silence. Or, at least, she did not show her work again during her lifetime. Evidently, the questions that she brought to her painting during those prolific years that did not affect all artists. This period of silence was experienced not only by Prati, but by other members of AACI as well, like Alberto Molenberg, Antonio Caraduje and Tomás Maldonado, husband of Lidy Prati in those years. Perhaps after their separation in the early 1950s, painting was somehow put to rest by them both.

I.

Lidy Prati participated in the 1^a Exposición de la Asociación Arte Concreto-Inventión, in the Peuser Salon, in March of 1946. She was the only woman in a group of young artists and poets; later, the visual artist Nélica Fedullo and the musician Matilde Werbin would join. Prati was 25 years old, and Tomás Maldonado 24; Raúl Lozza and Edgard Bayley were several years older. AACI survived the splintering of the *Arturo* group due to theoretical-aesthetic difference as well as personal conflicts. After the splintering of *Arturo*, it was urgent to define the new Inventionist vision and to build an apparatus capable of upholding and extending that vision: there was a proliferation of names, groups and associations, manifestos and pamphlets, newsletters and magazines. During 1946, AACI held shows of works with cut frames and published two issues of the magazine *Arte Concreto-Inventión*, with photographs of works and texts on their artist tenets.²

Tomás Maldonado was the group's theoretical artist. While both he and his brother, Edgar Bayley, were, at that time, more able than the others to conceptualize their concerns, debates and visual investigations in relation to theories, these conceptualizations were the product of the entire group and its interactions. In the first issue of *Arte Concreto-Inventión*, Maldonado developed a proposal that reflected his view of the course of modern art. Following notions formulated in previous texts that he wrote as well as texts by Bayley, Maldonado interpreted the modernist discourse, as well as Marxist theory and vocabulary, in order to assess the artistic developments started by Cubism. His aim was explicit: "The battle basically unleashed by today's truly revolutionary movement has been geared to rendering space and form concrete, to fostering a new aesthetic practice wholly devoid of any subjection to the abstract and the illusory."³

Cubism was crucial to the advances in art that emerged in the late 19th century. It exposed the abstract mechanism of all representation by exalting the two dimensional nature of the support. AACI's understanding of Cubism was in keeping with that of the artists and theorists involved in that movement: "The first step for the contemporary age is to objectivize painting, to exalt its objective elements (color, form, material, etc.) as opposed to figurative fictions."⁴ In this conceptualization lay the distinction between the abstract and the concrete: whereas abstract art entailed a process of synthesis (that is, abstraction) of the real, Concrete art implicated a creation that was the focus of investigations into the media themselves, doing away with any correlate to external phenomena. If the aim was to concretize (materialize /objectivize) space and form, the problem to be resolved was formulated by Maldonado in terms of the Russian artists. In his view, it was the Constructivists who had established the place from which to reformulate a series of interconnecting concerns that had not been resolved in over thirty years:

"In 1913, Malevich and Rodchenko strived to make the struggle for the objectivization of painting more subtle [...]. Malevich and Rodchenko point out that, though geometrical elements are what is at hand, space and time are still represented on their canvases and, therefore, so are things, geometrical things, things less daily, but, in the end, things. That is where the problem begins to be conceived [...]: AS LONG AS THERE IS A FIGURE EXHIBITED IN AN ILLUSORY MANNER ON A BACKGROUND, THERE WILL BE REPRESENTATION."⁵

The Concrete artist who believed that they had critically absorbed Marxist theory and the methods of the avant-garde set out to propose an overcoming of the artistic searches of the 20th century. After an exacting analysis in his "Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno" (The Abstract and the Concrete in Modern Art), Maldonado had managed to untangle this series of unsolved problems: the problem, he said, had been poorly formulated. Asserting the surface as such and effecting a non-representative structure is part of the same economy of problems: "The problem of the objective exaltation of the plane and of visual structure are inseparable."⁶ The painting, the *tableaux*⁷ is, in and of itself, a representational sign; not relativizing and questioning the support, not questioning its traditional function as "containing organism" was the primary error of the earlier investigations and the discovery of AACI.

Initially, the solution was formulated in relation to the possibility of the cut frame. This idea has been put forth discursively in *Arturo*, and its visual expressions emerged in the groups that were born after that magazine's splintering: in addition to AACI, Arte Madí, whose members were Gyula Kosice, Arden Quin and Rhod Rothfuss, author of the text "El marco: un problema de la plástica actual" (The Frame: A Problem for Current Art), for whom the regular nature of the support fragmented form such that the work—even if abstract—ended up upholding the notion of the window characteristic of naturalist paintings.⁸ On the basis of this thinking, these groups started using as supports irregular structures that combined simple geometrical shapes.

Later AACI investigations questioned the cut frame and emphasized instead spatial investigation. For AACI, through the use of a coplanar structure of interconnected elements, the surrounding space interacted with the form and became visually significant. Maldonado understood this as "The greatest discovery of our movement: the separation in space of the elements that constitute the painting without

abandoning their coplanar layout (Molenberg, Raúl Lozza). Thus, the painting as ‘containing organism’ is abolished”.⁹

There were several reproductions of cut frames in the magazine *Arte Concreto-Invencción*, as well as images of two coplanar works by Molenberg and Lozza that demonstrated the process Maldonado explained. Though in this text Maldonado only mentioned the coplanar work of these artists, his notion can also be applied to the Prati piece reproduced on page 9 (*Concreto*, (Concrete) 1945). Indeed, the coplanar research was carried out by several members of AACI. Along these same lines, Raúl Lozza formulated his notion, *Perceptismo*. Prati’s notebooks and annotations document her investigation into this issue.

In around 1947, AACI began to decline; several members of the organization undertook new investigations and relationships. Raúl Lozza’s departure from the group constituted a major shift. After that year, the members of AACI changed; they now consisted of Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Maldonado and Prati. This was the core group of Concrete artists involved in the projects and associations starting in 1944. Starting in around 1948, these five artists reformulated the inquiries that had thus far been undertaken, giving rise to different changes. In terms of aesthetics, the abandonment of the cut frame and the return to the rectangular format for painting was one of the most important transformations. The heterogeneous studies of the various lines of modern art were homogenized through the proposal of Concrete Art.¹⁰ In these years, the avant-garde group issued pamphlets and manifestos to bring their activity to a close. This new movement was evidenced by both the distancing of the PC and the establishment of new associations with new cultural circuits.

Maldonado’s trip to Europe in the first part of 1948 was also significant. If these artists –who had not traveled to Europe during their formative years– proposed a technical-visual apparatus that challenged the victories of the avant-gardes, the journey offered an opportunity to confront those schools. Maldonado’s trip entailed a direct connection with the modern art tradition which, until that moment, had been examined and discussed through publications and some exhibitions, as well as the accounts of artists exiled in Buenos Aires. He visited Italy, France and Switzerland. In Paris, he visited Georges Vantongerloo. In Zurich, he met with Max Bill and the *Allianz* group, whose members were the Concrete artists Richard Lohse, Camille Graeser and Verena Loewensberg. In Italy, he came into contact with Max Huber, Bruno Munari, Gillo Dorfles and Gianni Dova. There, he also witnessed the debates taking place at the heart of the Italian CP.¹¹

Of these new contacts, his connection with Bill turned out to be the most significant; they enjoyed an intense creative relationship that lasted until the mid-1950s. As early as 1946, Bill was mentioned in the first issue of *Arte Concreto-Invencción*, but it was after Maldonado’s trip and their direct contact that a truly deep understanding developed. Both men were highly committed to the cause of Concrete Art and many aspects of their searchings were linked. After Maldonado, other Argentines established fruitful relationships with Bill: Jorge Romero Brest met him in late 1948; Ignacio Pirovano planned to buy one of his works, and Hlito, Prati and Girola also established fruitful ties to him.¹²

Bill believed that the art produced by the Argentine group was one of the few examples of “true” Concrete Art anywhere in the world.¹³ On the basis of photographs of works that Maldonado sent him, Bill verified the importance of the Concrete art being created on the other side of the Atlantic: “i really liked the photos, especially the ones by your wife, hers, and the ones by hlito, but also the constructions by iommi. i think you are making great progress. and i am happy to know that there is such a clear movement over there.”¹⁴

While we don’t know exactly what works Bill was speaking of, it is clear that they were not the cut frames that circulated in Buenos Aires in 1946, but rather works like *Ritmos cromáticos III* (Chromatic Rhythms III, 1949) by Alfredo Hlito, or *Concret A4* (1948) and *Composición serial* (Serial Composition, 1948) by Lidy Prati. At this time when so much was being reformulated, the cut frame and coplanar work as the concretization of space and form was also subject to doubt. The cut frame led to an exaltation of the architectural form of the wall that, in turn, led to a perceptive reading of the question of background; the core of the question was once again affected. Therefore, Hlito, Maldonado and Prati once again started studying the problem of figure versus background on a surface.¹⁵

There was clearly great tension between the expectations of the young avant-garde artists and the possibilities and limitations of painting as a medium. Years later, Alfredo Hlito would lucidly reflect that, “the requirements of planar art could not go beyond certain limits without putting painting on a dead-end road.”¹⁶ The return to the orthogonal form meant a return to studying and reflecting on the various formulations put forth in recent decades. In a text that he wrote in Zurich, Maldonado offered an analysis –which he illustrated with sketches, drawn at the margin of the page, of works in private collections and studios– of the Suprematists’ attempts at “thematic concentration” and the neo-Plasticist project of exalting the support by means of linear structures.

“It is necessary to bring the background to the same optical level as the figure but not by means of the line (neo-Plasticism) but rather a certain tension of the figure. In practical terms, this means a synthesis of the two most positive aspects of neo-Plasticism and Suprematism. Nonetheless, the results, generally speaking, are objectionable. The problem stands. That is why two great Concrete artists Vantongerloo and Bill have recently suggested that perhaps the best option is to go beyond limited figures. One way to do this would be to liquidate the figures, and by use of subtle elements that cannot be

rendered figure make the background vibrate as much as possible. The other would be to dilute the outline of the figures. Blur them, whether chromatically or tonally.”¹⁷

It is interesting to observe that the second option, represented in the text by a work by Vantongerloo, was, in Maldonado’s view, not a very satisfactory solution; he considered it a return to the representational *sfumatto*. *Unbegrenzt und begrenzt* (Unlimited and Limited, 1947) by Bill is certainly a work with those characteristics, as is Prati’s *Referencia sensible de un espacio definido* (Sensory Reference to a Defined Space, 1953), which formulates the dichotomy between concentration and chromatic blurring. In letters to Georges Vantongerloo, Prati reflected on this piece and on *Vibración al infinito* (Endless Vibration, 1953): “I have sent to São Paulo two works (paintings) that I made early this year (1953). They are not bound by the limits of the frame; I attempt to atomize the color to later concentrate it on certain fundamental points”.¹⁸

It would seem that the first option—making the background vibrate by means of subtle elements that cannot be rendered figures—won more support. In fact, Prati’s *Concret A4* (1948), *Composición serial* (Serial Composition, 1948), *Sin título* (Untitled, ca.1948) [CAT. 102] and *Vibración al infinito* (Endless Vibration, 1953) clearly attempt to exalt the surface through the tension between the different elements on the support. Small geometrical units of a single type (rectangles, squares, circles) organize the surface, but this compositional regularity is destabilized, mostly by the use of color.

A major group of works by Prati is based on the organization of chromatically diverse elements with a single formal quality: the crux of her formulation seems to be straining perception. She operates on the visual interplay of “highlighting” the visual configurations, on the one hand, and attempting to exalt the surface, on the other. In this sense, research into Gestalt Theory was important to Concrete Art. Richard Lhose, a member of the Swiss group *Allianz*, and San Pablo-based Concrete artists like Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto and Waldemar Cordeiro were among those who worked most along this fruitful line. In Brazil, Gestalt Theory was introduced by critic Mário Pedrosa, who had come into contact with some Gestalt therapists during his stay in Berlin in the 1920s.¹⁹ The Prati Archive contains *Forma e personalidade*, the book by Pedrosa that had been given to Maldonado and Prati when, in January of 1951, they went to Brazil to participate in international courses on music and art teaching organized in Teresópolis by Hans-Joachim Koellreutter. On that occasion, these two Argentine artists came into contact with crucial players in the Brazilian Concrete Art movement.²⁰

Regarding the circulation of these theories of perception in Buenos Aires, Pellegrini’s publishing house Argonauta published W. Köhler’s *Psicología de la forma* (Psychology of Form) in 1949. This is relevant since in the Prati Archive there is a great deal of study material, both on Gestalt Theory and on color theory. Prati’s work, which is concerned with straining our scheme of visual perception, has two distinct orientations. On the one hand, an attempt to disturb the figure-background reading by exalting the support. This is the case in *Vibración al infinito* (Endless Vibration), where the series of squares that project beyond the support is interrupted almost at the center of the painting, forcing us to focus on what the surface is doing. On the other, Prati attempts to chromatically destabilize the regularity put forth by the form. This interrogation of perceptive destabilization is effected through color.

Take a look at Prati’s *Concret A4* (1948), *Sin título* (Untitled, 1948) [CAT. 102] and *Vibración al infinito* (Endless Vibration, 1953). What makes these works at once so similar and so different? Since all three of them are based on formal similarity (rectangles, circles and squares, respectively), they tend to make us group elements. But this inclination is compromised by the use of color. In these paintings, the artists develops the surface on the basis of three different colors: black, “white” and blue grey. In all three she makes use of almost the same palette: orange or yellow-orange, red and blue. In two of them, she uses very different greens; in the other, purple. While the palettes of the three are similar on a chromatic level, the inquiry effected through the shading defines the work. In *Vibración al infinito* (Endless Vibration), Prati’s attempt to, as she says, “atomize the color” takes place through the difference in its shades and their relations. Following the notion of the color solid in Ostwald’s Theory, and working on the basis of the shade—mixing the color with grays—was, for Prati, a fruitful line of investigation.²¹

In these works, the way we perceive through grouping—which is strongly provoked by the similarity and directionality of the elements—is set in motion by color, which acts in the opposite manner. If, for example, in the lower left hand corner of *Sin título* (Untitled, 1948) [CAT. 102] we are compelled to construct a configuration on the basis of four circles, this process is put to a halt chromatically by the use of the orange circle.

Another set of works by Prati is in keeping with the research done by the other painters in this sort of Buenos Aires *Allianz*. The development of the generative process of the form was crucial to the work of Maldonado, an interest that he shared with Hlito and Prati. If we think of Prati’s *Estructura vibracional desde un círculo* (Vibrational Structure from a Circle, 1951) and Maldonado’s *Desarrollo de un triángulo* (Development of a Triangle), the intention seems to be focused on the formulation and development of “visual problems,” and on straining and even exhausting the generative possibilities of the shape. Along these lines, it is important to point out the connection to Max Bill’s formulation; Bill’s *15 variations sur un même thème* was a landmark in terms of this question.

In addition, Prati's *Serie c + d N° 10* (1955) is very close to Vantongerloo's formulation; indeed, he was an artist to whom Lidy was very closely connected. She met Vantongerloo personally during a trip to Europe in 1952, and they stayed in touch during 1952-1953, the difficult period that led to her separation with Maldonado. Their correspondence was deep: she used it as a way to channel her experiences and, in addition to valuing and encouraging her art, he used it as a way to get close to her and help her through.²² In a letter to Vantongerloo, Lidy said:

"I was very moved by your words 'in the end, one must never express himself spectacularly.' I will remember it my whole life, and when I find myself at my work table those words become even stronger, indeed they are a symbol. I feel the need to tell you that the *mise en scène* never made me happy. Every day, I feel the responsibility of being the sort of an artist that only you were able to understand, in whom you have injected what we generically call Concrete Art".²³

On a visual and spiritual level, Vantongerloo helped orient Prati. It is, however, crucial to understand that her relationship to this Belgian artist grew closer as she moved away from Bill. She understood that the strong tie between Maldonado and Bill meant that, at that moment, her artistic contact with the Swiss was curtailed: remember that in 1954 Maldonado settled in Ulm (Germany) to participate, at the invitation of Bill, in Hochschule für Gestaltung (HfG). Most certainly, being left out of the Ulm project, which promised to be the most innovative experience in Constructivism during the post-War period, must have upset her greatly. Indignant at Bill, in a letter to him Prati wrote, "I am currently living in Buenos Aires, 'a stranger' in a milieu that I have nourished for many years, and therefore entirely removed from my artistic life and my relationship."²⁴

Evidently, the terms of her separation from Maldonado were key to the interruption in her production, but perhaps the estrangement, distancing and exclusion to which Prati refers was also due to the fact that she was a woman.

Before this complex final moment, there was a mythical beginning.

II.

The expressionist cover was followed by an inside-cover which, in green letters, said: "INVENTION against AUTOMATISM": *Arturo. Revista de Artes Abstractas* and its avant-garde actions stood out in the Buenos Aires visual arts scene in the summer of 1944. The magazine abandoned any effort to render realities beyond the aesthetic universe. This stance, which was called *advanced*, entailed an important role in the revolutionary reading of history.²⁵ These young artists saw themselves, understood themselves to be... indeed were a (small) isolated and advanced core group that participated in a broader cultural sphere. The magazine invented the form of the new.

Arturo became a legend, and the imprecise and generative nature of its formulations reinforced that mythical status. The magazine represents an embryonic and unifying moment of brewing ideas. Though the publication's first and guiding concept was the abstract imaginary, its pages explored *the new* starting in the first decades of the 20th century.

Indeed, pointing out the contradictions in *Arturo* has been a topic of much academic criticism: the confrontational nature of the word "INVENTION against AUTOMATISM" on Maldonado's expressionist cover is a recurring topic of analysis.²⁶ Furthermore, many of the works reproduced in the *Revista de Artes Abstractas* make reference to formulations that, after absorbing the lessons of the avant-garde, make use of figurative repertoires. Assuming the eclecticism of this formulation,²⁷ Inventionism understood itself to be a new way to conceive and approach aesthetic manifestations. The privileged terms were autonomy, inventiveness and intellectual capacity devoid of descriptiveness.

The editorial board of the only issue of *Arturo* ever published consisted of Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice and Edgar Bayley. In addition to the young people who were its driving force, the publication brought together "established members of the avant-garde" who had been active in aesthetic innovation starting in the very early 20th century: Joaquín Torres-García, Vicente Huidobro, Murilo Mendes and Maria Helena Vieira da Silva. Works by Vasily Kandinsky and Piet Mondrian were reproduced on its pages. The red cover was made by Tomás Maldonado. The author of the vignettes was Lidy Maldonado.

Of the images that appeared in the publication, these vignettes are the most clearly non-figurative: the sometimes organic and sometimes geometrical use of the line entails self-referential reflection. It is also conceivable that the vignettes are based on the concept of the cut frame. Devoid of any orthogonal organization, these images are composed of small interconnected linear geometrical structures. Triangles, circles and other less regular shapes are organized to form an autonomous, drawing-based journey. On the basis of the organizational and cognitive function of the line, these vignettes can be understood as "descriptive," as prototypes of the cut-frame project.

This is highly interesting since, although *Arturo* contained the text by Rothfuss in which he theorizes the frame, there are no works in the magazine that make use of it.²⁸ Indeed, that makes one think that in 1944 theoretical-poetic reflections, as opposed to visual formulations, predominated. In these terms, it is interesting to consider Rhod Rothfuss's *Trabajo en estudio* (Studio Work) and Maldonado's *Invencción N° 2* (Invention N° 2), reproduced on the back of the index. Although the format of these works is irregular, it is difficult to understand these two pieces as cut-frame productions, since they seem to be conceived for a rectangular format and later cut. Hence, these works, like some of Prati's vignettes, suggest the simultaneity and coexistence of various lines of thought. On the same pages where Rothfuss published "El marco: un problema de la plástica actual", the vignettes—like the other two works mentioned—enacted the basic tenets of the theory, experimentally and embryonically adopting an irregular format.

There is another relevant fact in relation to Lidy Prati's work in connection to *Arturo*. She often said that she had found the image of the work of Piet Mondrian reproduced in *Arturo* in *Art News*, and that she had proposed the reproduction of *Composition en blanc, noir et rouge* in the magazine.²⁹ Prati also stated on several occasions that, due to the high cost of color reproduction, she had hand painted the red line on the lower edge of the work in each copy of the magazine. This anecdote is was of the many stories that helped reinforce the mythical nature of the publication. Research in the Prati Archive confirmed her memory: among the documents that the artist saved are images on paper that were stuck to the magazine. In this unpainted reproduction, *Composition en blanc, noir et rouge* is a black grid on white with no red. This archive also contains small unsigned cut cardboard frames dated 1944.

This first appearance of Lidy using her husband's last name enables an approach based on feminist theory. Such an analysis is necessary not only to understanding the work of a woman in the ranks of men, but also to rethinking Concretism from a different perspective. I am not interested in thinking about Lidy Prati's work as representative of her gender, nor am I interested in looking for aspects of her work that suggest "feminine traits."³⁰ But undertaking a sexualized reconstruction of the Concrete discourse and of Prati's participation in that avant-garde school would be a fruitful line of research to follow in research. I will now offer a few reflections on facts in need of revision, one that this exhibition may enable by effecting a reassessment of Prati's work.

First, a woman's use of her husband's name most certainly reflects patriarchal and phallogocentric models and structures. It entails a necessary construction of the female in relation to a masculine norm, which in terms of family, education and social behavior is dominant. Along these lines, Griselda Pollock has stated that if society is structured on the bases on unequal relations in terms of material production, it is also structured on the basis of sexual divisions and inequalities: "The nature of the societies in which art has been produced has been not only, for example, feudal or capitalist, but also patriarchal and sexist."³¹ The fact that Lidy used her husband's name in the first action of the Inventionist avant-garde evidences that the group accepted—or at least did not question—existing sexist social structures. Nonetheless, starting in 1946 Lidy began using her own paternal last name—she only uses Maldonado again as the author of *Objeto Estético* (Aesthetic Object), which appeared on the cover of *Cuaderno Invencción N° 2* by Edgar Bayley. This indicates a repositioning of her identity as an artist.

Second, it is interesting to consider Lidy Prati's art education. In 1938, she finished her teaching degree and it is likely that at that point she decided to become an artist. She did not begin studying art in the conventional venues; she did not attend the Fine Arts Academy, and this is important to analyzing her artistic development. The Fine Arts Academy was open to women starting in the late 19th century, and in the 1910s it had many female students from different social classes.³² Furthermore, other women artists who had preceded her on the avant-garde scene—Raquel Forne, for instance—had studied there.

But not Prati. Why didn't she attend the Academy? I am inclined to think that she decided not to because she was not interested in the teaching offered there and was, rather, concerned with the search for a "new art." This choice of a different visual orientation is confirmed in her choice of teachers: she did not become a disciple of an established artist in the mid-1940s, but rather chose the modern scene that the young Maldonado introduced her to.

Third, it is necessary to rethink the Concretist vision from a sexualized perspective. Gender difference had no place on the Inventionist agenda: the transformation that should go beyond the sphere of art was concerned with the reconciliation of "human beings" and their environment. Gender was not included as a critical component for these groups: the reconnection of art and life that, as an avant-garde, it upheld was geared towards a sexually neutral utopia.³³ The aspiration to neutrality reflects the canon and "politically the canon is 'in the masculine just as culturally it is 'of the masculine.'"³⁴ Similarly, in this particular poetic, the emphasis on the rational and intellectual side of art and the belligerence of the texts are in keeping with masculine traits. If we understand that the concepts of "man" and "woman" are in a *continuum* of politically and historically constructed meanings, the structural analysis of the Concretist formulation and the objective nature of its procedures contrast with dominant ideas of the feminine, which is linked to the decorative, the domestic and manual skill.³⁵

This is not a retrospective reading in light of feminist criticism: indeed, the association of Concretism with virility were present during the period that the movement was active; it was seen by Juan Jacobo Bajarlúa. A lawyer, poet and close friend of Edgar Bayley, he participated in AACI activities by spreading its ideas. His book *Literatura de vanguardia. Del "Ulises" de Joyce y las escuelas*

poéticas (Avant-Garde Literature. From Joyce's "Ulysses" to the Poetic Schools), dated 1946, contained a chapter on "The Battle for Aesthetic Inventionism" in Argentina.³⁶ There, in addition to his interpretations of Marxism and modern art, Bajarlía made observations relevant to this topic:

"The artists who exhibited at Peuser did not lose heart. They kept on researching and established new principles. They did away with the unitary plan and waged war on the curve. Their aesthetic entailed asexual works, and it was not well seen for a concave or convex artist to create an even vaguely figurative image that suggested a physical person. Depending on their placement on the plane, they might seem like males and females, and that would go against the pure concept".³⁷

Bajarlía's ideas make it possible to reconstruct the discourse of the moment. Both the notion of "asexual works" and the struggle against the physical and spiritual connotations of the curve facilitate a re-reading of the seemingly "pure" and ungendered Concretist ideas in light of the canon of Western masculinity. Inventionist artists, including Lidy Prati, enacted that canon: there was no way to question or re-adapt the hegemony of that model in that context. Although there was, on an international level, significant reflection on gender during this period, it was not until the second half of the 20th century that feminism—as a set of social theories and political practices—began to have real social impact.

In keeping with Beatriz Sarlo's interpretation of Victoria Ocampo, it is possible to think that Prati experienced the tension of being a member of the upper bourgeoisie, on the one hand, and her relations with the cultural milieu and its figures, on the other.³⁸ After she stopped painting, her work as a professional designer was fairly limited. In the 1970s she got an administrative job at the Argentine Foreign Office, which must have been a major change.

Gradually, she moved away from the cultural milieu or, as she put it, she "was erased,"³⁹ with access only to the limited spaces that a conservative society afforded a single woman. In realms that were not critical of existing social models, living outside the norm meant, for Prati, marginalization in social, cultural and psychic terms. She accepted, enacted and shared this marginality, hindering the construction of another representation. This essay is an attempt to read beyond that erasing, to trace the indelible mark of her avant-garde Inventionist production.

1. Maldonado, Tomás, "Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno", in *Arte Concreto-Invenición* issue 1, Buenos Aires, August 1946, pp. 5-7.

2. For detailed studies of the Inventionist avant-garde, see: García, María Amalia, "Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)", School of Philosophy and Literature, Universidad de Buenos Aires, 2008; Pérez-Barreiro, Gabriel (cur.), *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Austin, The Blanton Museum-University of Texas at Austin, 2007; Rossi, María Cristina, "En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción", in *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones. VII Premio Fundación Telefónica a la investigación en la historia de las artes plásticas*, Buenos Aires, Fondo para la investigación del arte argentino (FIAAR) - Fundación Espigas, 2004, pp. 85-125; Lauria, Adriana, "Arte abstracto en la Argentina. Intermittencia e instauración", in Pacheco, Marcelo (cur.), *Arte Abstracto Argentino*, Buenos Aires, Proa, 2003, pp. 23-47; Gradowczyk, Mario H. y Perazzo, Nelly (cur.), *Abstract Art from the Río de la Plata 1933-1953*, New York, Americas Society, 2001; Perazzo, Nelly, *El Arte Concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Gaglianone, 1983.

3. Maldonado, Tomás, op. cit. supra, note 1.

4. Ibid., p. 5.

5. Ibid., capital letters in the original.

6. Ibid., p. 7.

7. Menna, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

8. Rothfuss, Rhod, "El marco: un problema de la plástica actual", in *Arturo*, Buenos Aires, 1944, page number unavailable.

9. Maldonado, Tomás, op. cit. supra, note 1.

10. García, María Amalia, "Abstracción entre Argentina...", op. cit. supra, note 2.

11. Longoni, Ana and Daniela Lucena, "De cómo el 'júbilo creador' se trastocó en 'desfachatez'. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista 1945-1948", in *Políticas de la Memoria* issue 4, Buenos Aires, CEDINCI, 2004, pp. 118-128.

12. García, María Amalia, "Abstracción entre...", op. cit. supra, note 2.

13. See list by country "Konkrete/ Abstrakte/ Surrealisten/ Andere"; Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zurich.

14. Bill Max, letter to Maldonado, Zürich, January 25, 1949; Max ARchive, Binia + Jakob Bill Foundation, Zurich. I would like to thank Verónica Tell for her translations of the French. Lower case letters in the original.
15. Maldonado, Tomás, “El arte concreto y el problema de lo ilimitado. Notas para un estudio teórico. Zurich, 1948”, Buenos Aires, *Ramona*, 2003. Facsimile edition of the manuscript.
16. Hlito, Alfredo, “El tema del espacio en la pintura actual”, *Nueva Visión* issue 8, Buenos Aires, 1955, pp. 10-13.
17. *Ibid.*, underlined in the original.
18. Prati, Lidy, Letter to Georges Vantongerloo, Buenos Aires, October 2, 1954, Lidy Prati Archive.
19. Arantes, Otilia (org.), *Mário Pedrosa: forma e percepção estética*, São Paulo, EDUSP, 1996.
20. García, María Amalia, “Abstracción entre Argentina...”, *op. cit. supra*, note 2.
21. Caivano, José Luis, “Armonías del color”, *Revista GAC* N° 19, Buenos Aires, April 2004, pp. 2-21. I would like to thank Graciela Schuster for conversations on this topic.
22. See the Prati-Vantongerloo correspondence, Prati Archive.
23. Prati, Lidy, Letter to Georges Vantongerloo, Buenos Aires, October 28, 1953, Prati Archive.
24. Prati, Lidy, Letter to Max Bill, Buenos Aires, undated, 1953, Prati Arhive.
25. On stance of the avant-garde, see Foster, Hal, *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, Madrid, Akal, 2001; Raymond Williams, *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*, Buenos Aires, Manantial, 1997; Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Barcelona, Península, 1987; Hadjinicolaou, Nicos, “Sobre la ideología del vanguardismo”, in *Arte, sociedad e ideología* issue 7, undated, pp. 39-57.
26. Pérez-Barreiro, Gabriel, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*, Department of Art History and Theory, University of Essex, 1996, doctoral thesis; Harris, Derek, “Arturo and the Literary Avant-garde”, *The Place of Arturo in the Argentinian Avant-garde*, Aberdeen, University of Aberdeen. Centre for the Study of the Hispanic Avant-garde, 1994, pp. 1-7; Maistre, Agnès de, “Les groupes Arte Concreto-Invencción et Madí”, in *Art d’Amérique Latine 1911-1968*, Paris, Musée National d’Art Moderne. Centre Georges Pompidou, 1992, pp. 336-348; Perazzo, Nelly, *El Arte Concreto...*, *op. cit. supra*, note 2.
27. See Arden Quin, Carmelo, Letter to Maria Helena Vieira da Silva and Arpad Szenes, Buenos Aires, November 6, 1943. Centro de Documentação, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, Lisboa, Portugal. García, María Amalia, “Abstracción entre...”, *op. cit. supra*, note 2.
28. Rothfuss, Rhod, “El marco: un problema de la plástica actual”, *op. cit. supra*, note 8.
29. At a roundtable with Manuel Espinosa, Enio Iommi and Lidy Prati coordinated by Jorge López Anaya on the occasion of the exhibition *Utopía de la Forma*, Del Infinito Gallery, Buenos Aires, April-May, 2004. See also Bertone, Carla, “Muchachas de vanguardia”, *Ramona* issue 62, Buenos Aires, July 2006, pp. 49-77. Issues of *Art News* from 1942-1944 were consulted, but the reproduction was not found. It is also likely that the reproduction has been removed from the publications of the Museum of Modern Art, MoMA, New York, since that museum acquired *Composition en blanc, noir et rouge* in 1937.
30. Pollock, Griselda, “Differencing the Canon: Feminisms at the History of Art”, in Cordero Reiman, Karen and Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Mexico, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 141-158. I would like to thank Irupé Domínguez, Natalia Pineau and Cintia Mezza for their reflections on this topic.
31. Pollock, Griselda, “Vision, Voice and Power: Feminist Art Histories and Marxism”, in Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría...*, p. 46, *op. cit. supra*, note 30.
32. Baldassarre, María Isabel, “La revista de los jóvenes: *Athinae*”, in Artundo, Patricia M. (dir.), *Arte en Revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 25-60; Malosetti Costa, Laura, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.
33. Pollock, Griselda, “Differencing the Canon: Feminism in the History of Art”, in Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría...*, pp. 141-158. In that book, also see Nochlin, Linda “Why Have There Been No Great Woemn Artists?” and Schor, Mira, “Patrilineage”, *op. cit. supra*, note 30.
34. *Ibid.*, p. 143.
35. *Ibid.*, p. 151.
36. Bajarlía, Juan Jacobo, *Literatura de vanguardia. Del “Ulises” de Joyce y las escuelas poéticas*, Buenos Aires, Araujo, 1946.

37. Ibid, p. 175.

38. Sarlo, Beatriz, *La máquina cultural*, Buenos Aires, Seix Barral, 2007, p. 77.

39. Prati, Lidy, entrevista con Carla Bertone, in “Muchachas de vanguardia”, op. cit. supra, note 29. masculine just as culturally it is ‘of the masculine.’”¹ Similarly, in this particular poetic, the emphasis on the rational and intellectual side of art and the belligerence of the texts are in keeping with masculine traits. If we understand that the concepts of “man” and “woman” are in a *continuum* of politically and historically constructed meanings, the structural analysis of the Concretist formulation and the objective nature of its procedures contrast with dominant ideas of the feminine, which is linked to the decorative, the domestic and manual skill.² This is not a retrospective reading in light of feminist criticism: indeed, the association of Concretism with virility were present during the period that the movement was active; it was seen by Juan Jacobo Bajarlía. A lawyer, poet and close friend of Edgar Bayley, he participated in AACI activities by spreading its ideas. His book *Literatura de vanguardia. Del “Ulises” de Joyce y las escuelas poéticas* (Avant-Garde Literature. From Joyce’s “Ulysses” to the Poetic Schools), dated 1946, contained a chapter on “The Battle for Aesthetic Inventionism” in Argentina.³ There, in addition to his interpretations of Marxism and modern art, Bajarlía made observations relevant to this topic:

“The artists who exhibited at Peuser did not lose heart. They kept on researching and established new principles. They did away with the unitary plan and waged war on the curve. Their aesthetic entailed asexual works, and it was not well seen for a concave or convex artist to create an even vaguely figurative image that suggested a physical person. Depending on their placement on the plane, they might seem like males and females, and that would go against the pure concept.”⁴

Bajarlía’s ideas make it possible to reconstruct the discourse of the moment. Both the notion of “asexual works” and the struggle against the physical and spiritual connotations of the curve facilitate a re-reading of the seemingly “pure” and ungendered Concretist ideas in light of the canon of Western masculinity. Inventionalist artists, including Lidy Prati, enacted that canon: there was no way to question or re-adapt the hegemony of that model in that context. Although there was, on an international level, significant reflection on gender during this period, it was not until the second half of the 20th century that feminism –as a set of social theories and political practices– began to have real social impact.

In keeping with Beatriz Sarlo’s interpretation of Victoria Ocampo, it is possible to think that Prati experienced the tension of being a member of the upper bourgeoisie, on the one hand, and her relations with the cultural milieu and its figures, on the other.⁵ After she stopped painting, her work as a professional designer was fairly limited. In the 1970s she got an administrative job at the Argentine Foreign Office, which must have been a major change.

Gradually, she moved away from the cultural milieu or, as she put it, she “was erased,”⁶ with access only to the limited spaces that a conservative society afforded a single woman. In realms that were not critical of existing social models, living outside the norm meant, for Prati, marginalization in social, cultural and psychic terms. She accepted, enacted and shared this marginality, hindering the construction of another representation. This essay is an attempt to read beyond that erasing, to trace the indelible mark of her avant-garde Inventionalist production.

1. Ibid, p. 143.

2. Ibid, p. 151.

3. Bajarlía, Juan Jacobo, *Literatura de vanguardia. Del “Ulises” de Joyce y las escuelas poéticas*, Buenos Aires, Araujo, 1946.

4. Ibid, p. 175.

5. Sarlo, Beatriz, *La máquina cultural*, Buenos Aires, Seix Barral, 2007, p. 77.

6. Prati, Lidy, entrevista con Carla Bertone, in “Muchachas de vanguardia”, op. cit. supra, note 29.

María Amalia García

(Buenos Aires, 1975). She holds a doctorate degree in art theory and history, and a master's degree in art from the Universidad de Buenos Aires, as well as an art teaching degree from the Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. She received a post-doctoral fellowship from the Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Her research into abstract art from Argentina and Brazil is based at the Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, at the School of Philosophy and Literature of the Universidad de Buenos Aires, where she also takes part in group projects on Latin American art. Her work has been presented at conferences and symposia in Argentina and abroad. She teaches Introduction to the Language of Visual Arts at the Art Department of the Universidad de Buenos Aires School.

Prati. Biography - Chronology

EARLY LIFE

Lidia Elena Prati was born in Resistencia, Chaco Province, Argentina, on January 9, 1921, to an Italian and Swiss-German family. Her parents were Olinto Prati, born in Longiano, near Rimini, Italy, and Hilda Usinger, from Cañada de Gómez, Santa Fe Province, Argentina.

Olinto and Hilda were married around 1916. Olinto Prati was a certified public accountant in Italy, who in Argentina entered the cotton ginning and storage business, becoming a powerful textile industrialist who was known as the “Cotton King” of Chaco. According to the family, in time he came to own fourteen cotton gin operations (cotton gins are machines that separate the seed from the cotton fiber) in Chaco and Formosa. In addition to the cotton business, he produced kaolinite, wood fiber, chemical products and he also owned several car dealerships (Ford, Renault and IKA). According to Lidy's colleagues from the artistic vanguard in Buenos Aires in the 1940s, Olinto provided financing for the magazine *Arturo* that was instrumental to its publication.

The family lived in Charata, Chaco, where Olinto Prati's business was based. When Lidy was six years old, she spent a year with her paternal grandparents in Rimini, Italy. This experience gave Lidy a strong grounding in Italian language and culture.

In the 1930s, Lidy and her sister Pierina were sent to live and study at the school, Nuestra Señora de la Misericordia in Rosario, Argentina. The Pratis did not believe that the education available in Chaco was appropriate for their daughters and opted for a religious boarding school in Rosario.

In 1936, at the age of 15, the Pratis sent Lidy to Buenos Aires, once again as a boarder, only this time far away from her parents and her maternal aunts and uncles. In this period in the big city, Lidy was under the care of her father's family. She attended the Instituto Inmaculado Corazón de María “Adoratrices,” a traditional Catholic school that had been founded in 1888 and that is still located on Paraguay Street between Paraná and Uruguay.

Although Lidy began as a boarder, she was soon invited to live in the apartment of her uncle Francisco Prati, vice-president of Grupo Fabril, founded in 1888 and popularly known as the “Italian Group,” which was comprised of companies such as Fabril Financiera and Celulosa Argentina. Don Francisco and his wife, María Cristina Spada, lived in the top two floors of the luxurious *racionalista* building located at 1999 Alvear Avenue at the corner of Schiaffino. Here Lidy came into contact with culture, art and especially music.

In 1938, she received her teaching degree from Las Adoratrices. In 1940 or 1941 her parents left Chaco and moved to Buenos Aires. Lidy moved in with them in an apartment at 1382 Callao Avenue; after so many years under the protection and guidance of her maternal and paternal aunts and uncles, she was finally near her parents again.

Around 1942, Lidy's cousin María Victoria “Bimbi” Prati and her boyfriend, Amaro Fernández, met a young artist named Tomás Mal-

donado. Apparently, from this meeting came the idea that Lidy take classes with Maldonado. This chance encounter would be decisive for Lidy's personal and artistic future, as Lidy began to study art at Maldonado's art studio. The basic drawing classes at her school and the later instruction of Maldonado would be her only formal artistic training. For this reason, Lidy always proudly maintained that she was self-taught. It is possible that Maldonado's lack of respect for the Escuela de Bellas Artes, from which he had dropped out in disapproval of its academicist orientation, influenced Lidy's decision not to pursue a formal artistic education.

ARTISTIC CAREER

1943

Lidy painted the figurative work, *Figura* [Figure], September. Exhibition: *XXIX Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores*, Salas Witcomb, Buenos Aires, October. Together with Maldonado, Edgar Bayley, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss y Carmelo Arden Quin, she was one of a group of young artists and writers who met at the Café Rubí at the corner of Avenidas Pueyrredon and Rivadavia in Buenos Aires and who would create *Arturo* magazine the following year.

1944

She published her abstract drawings in *Arturo* magazine, April. According to Lidy, this project was partially financed with money provided by her parents. She married Tomás Maldonado in Buenos Aires on March 11. Her family, which was opposed to the marriage, did not attend the wedding, which, according to the couple's colleagues and Lidy's relatives, was a civil ceremony followed by a small reception. The newlyweds travelled to Montevideo, Uruguay, where they met with Joaquín Torres García, from whom they bought a painting from 1943. The couple lived at first in the apartment of Maldonado's parents at 2864 Rivadavia Avenue in front of the Plaza Once, and later at 272 Pozos Street, until Lidy's parents rented them an apartment at 1170 Uriburu Street between Santa Fe and Arenales.

1945

Exhibition: Galería Comte directed by Ignacio Pirovano, Buenos Aires. Arden Quin, Maldonado, Manuel Espinosa, Kosice and Rothfuss also participated. Although this exhibition appears in the gallery's bulletin, some investigators have questioned whether it actually took place.¹ Nevertheless, work with the Prati archive has provided indications that the exhibition did take place. Lidy's work, *Objeto estético* [Aesthetic Object] (1945) (according to Lidy, later destroyed by her) appeared on the cover of Bayley's *Invenición 2* magazine. Lidy, together with Alfredo Hlito, Maldonado, Espinosa, Raúl Lozza and others, signed their names to the catalogue of the Salón Independiente, "in support of the democratic principles demonstrated by the country's intellectuals," Buenos Aires, September. Together with Maldonado (the group's leader and theoretician), Bayley, Hlito, Lozza, Alberto Molenberg, Espinosa and others, she founded the Asociación Arte Concreto-Invenición. In November, Lidy participated in an exhibition at Maldonado's studio at 1557 San José Street, Buenos Aires. Maldonado, Hlito, Enio Iommi and Claudio Girola also participated. Lidy created her first irregularly shaped paintings.

1946

Exhibition: *Primera Exposición de la Asociación Arte Concreto-Invenición*, Salón Peuser, Buenos Aires, March 16 to April 3. Lidy signed the *Manifiesto Invenicionista* published in the exhibition catalogue, together with Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Espinosa, Girola, Hlito, Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, Rembrandt VD Lozza, Maldonado, Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez and Jorge Souza. Juan Carlos Paz performed a dodecaphonic musical concert at the opening. Exhibition: *Tercera exposición de pintura a cargo de la Asociación Arte Concreto-Invenición*, Centro de Profesores Diplomados de Enseñanza Pública, Buenos Aires, opening September 5. Bayley, Caraduje, Contreras, Espinosa, Hlito, Obdulio Landi, Raúl Lozza, Rembrandt VD Lozza, Maldonado, Molenberg, Monaco, Núñez, Souza and Matilde Werbin also participated. At the opening, Bayley presented his text, "Introducción al arte concreto." Exhibition: *Arte Concreto Invenición*, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Galería de Artistas, Buenos Aires, October 11 to 23. Caraduje, Espinosa, Hlito, Iommi, Lozza, Maldonado, Molenberg, Mónaco, Núñez, Souza, Juan Mele, Gregorio Vardánega and Virgilio Villalba also participated.

¹ Cf., Gabriel Perez Barreiro, "Breaking the Frame," in *The Geometry of Hope*, ed. Gabriel Perez Barreiro (Austin, Texas: Blanton Museum of Art, 2007), pp.28-37.

At the opening, Raúl Lozza gave a talk on, “Lo inventivo como realidad concreta en el arte.” Prati’s work, *Concreto* [Concrete] (1945), was reproduced in the first issue of *Arte Concreto-Invencción* magazine, August.

1947

Prati participated in the encounters between the Concrete artists (Maldonado, Hlito, Iommi, Girola y Bayley) and various intellectuals. These encounters took place at the Maldonados apartment at 1170 Uriburu Street. Exhibition: *Arte Nuevo – Pintura Joven*, Salón Kraft, Buenos Aires, October 30 to November 1. Arden Quin, Blaszkó, Del Prete, Espinosa, Girola, Hlito, Kosice, Maldonado, Molenberg, Souza, Vardánega, Villalba and Yente among others, also participated.

1948

Meetings were held at Uriburu Street of the Concrete artists and students from the Architecture School (UBA), including H. Baliero, M. Borthagaray, F. Bullrich, and E. Polledo, among others, who would later form the Organización de Arquitectura Moderna (OAM). Exhibition: *Nuevas Realidades 48, Arte Abstracto, Concreto, No Figurativo*, at Galería Van Riel, Buenos Aires, September 12 to 25. Prati exhibited three works, *Composición serial* [Serial Composition] (1948), *Sin título* [Untitled] [CAT. 102], and *Concret A4* [Concrete A4] (1948). At the closing, Ernesto N. Rogers read his text, “Ubicación del arte concreto.” Arden Quin, Blaszkó, Del Prete, Espinosa, Fedullo, Girola, Hlito, Iommi, Jannello, Maldonado, Mele, Molenberg, Mimó Mena, Rogers-Belgiojoso-Peressutti, Rothfuss, Souza, Vardánega, Villalba, Vainstein and Yente, among others, also participated. Prati exhibited the painting, *Composición Serial* [Serial Composition] (1948) in Galerías Pacífico, Buenos Aires, October. The painting, *Sin título* [Untitled] [CAT. 102], was published in the magazine *Cahier Salon des réalités nouvelles N° 2*,² together with works by Espinosa, Fontana, Hlito, Iommi, Maldonado, Mele, Molenberg, Kosice, Rothfuss, Biedma, and Laaí. Exhibition: *Jose Mimó Mena y el grupo concreto invención de Buenos Aires*, Taller Libre de Arte, Caracas, Venezuela, October 24. José Mimó Mena, Jorge Souza, Juan Mele, Alfredo Hlito, Nélica de Souza and Juan Del Prete also participated. Lidy’s work, *Concret A4* [Concrete A4] (1948) was published in the first issue of *Ciclo* magazine,³ edited by Aldo Pellegrini, Enrique Pichon-Rivière and Elías Piterberg, in which she translated Ernesto N. Rogers text, “Ubicación del arte concreto.”

1949

Exhibitions: *Arte Concreto*, Salto Bookstore, Milán, October 22 to November 4. Catalano, Del Prete, Espinosa, Girola, Hlito, Jannello, Iommi, Maldonado, Mele, Molenberg and Vardánega also participated. *2do Salon Argentino de Arte No Figurativo, Abstracto, Concreto, Madi – Madinensor*, Galería Van Riel, Buenos Aires, October 23 to 31. Prati exhibited two works, *Concreta No. 2-B* [Concrete No. 2-B] (1948) and *Estructura vibracional* [Vibrational Structure] (1949). Arden Quin, Biedma, Blaszkó, Bresler, Del Prete, Eitler, Fedullo, Hlito, Iommi, Kosice, Laaí, Maldonado, Rothfuss, Souza, Villalba, Vainstein and Yente also participated.

1951

In January, Lidy participated in the *Segundo Curso Internacional de Ferias Pro Arte Teresópolis* organized by Koellreutter, where she acted as teacher’s assistant to Tomás Maldonado in his courses on Concrete art and industrial design, in Terezopolis, Rio de Janeiro State, Brazil. There she made contact with various critics, artists and musicians, including Mário Pedrosa, Geraldo De Barros, Abraham Palatnik, and Ivan Serpa. [PHOTO 9] Exhibition: *Arte Concreto. Exposición de pinturas, esculturas, dibujos*. Enio Iommi, Tomás Maldonado, Lidy Prati, Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires, September. The Maldonados moved to a new apartment at Avenida Santa Fe 2656, and they also lived for some time at Olinto Prati’s house on Julio Costa Street in San Isidro in the outskirts of Buenos Aires. Lidy painted the works, *Tensiones contrapuestas* [Opposed Tensions] and *Estructura vibracional desde un circulo, serie b* [Vibrational Structure from a Circle, Series B].

2 París (1948).

3 Buenos Aires (November/December 1948).

1952

Lidy and Tomás Maldonado separated. She continued to live in the apartment that they had shared at 2656 Santa Fe Avenue. She traveled to Europe with her parents, visiting Italy, Switzerland and Paris, returning to Buenos Aires December 10. She studied graphic arts and visited the painter Georges Vantongerloo in Paris. In Zürich she visited Max Bill and met with private Swiss art collectors. She studied Renaissance painting at the Louvre and in Italy, where she also visited Gillo Dorfles and Ernesto N. Rogers; met the futurist painter Giacomo Balla and was introduced to his work; and made contact with young painters in Rome, Florence and Venice, including Piero Dorazio. Lidy told how when she visited the Vatican and saw Rafael's painting, The Assumption and Coronation of the Virgin, her father told her, "*Questa e' la pittura,*" a comment that to Lidy meant that her father neither understood nor approved of her art. Exhibition: *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina. Pintura. Esculturas. Dibujos*, Galería Viau, Buenos Aires, June. Exhibition: at Galería di Arti Visivi, Roma, Italy.⁴

1953

Exhibitions: *2nd International Contemporary Art Exhibition*, Galerie of Fine Arts, New Delhi, India, May 5 to 20. Prati exhibited two paintings, *Estructura vibracional no. 1* [Vibrational Structure No. 1] (1953) and *Estructura vibracional no. 3* [Vibrational Structure No. 3] (1951). *Grupo de Artistas Modernos Argentinos*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, August. *Acht argentinse abstracten*, Stedelijk Museum, Amsterdam. Prati exhibited *Tensiones contrapuestas* [Opposed Tensions] (1948), *Tensiones contrapuestas* [Opposed Tensions] (1951), *Estructura vibracional desde un circulo serie b* [Vibrational Structure from a Circle, Series B] (1951), and *Vibracion a.10* [Vibration a.10] (1951). *Segunda Bienal de Sao Paulo*, Museo de Arte Moderno, Sao Paulo, December. Prati exhibited two works, *Referencia sensible de un espacio definido* [Sensitive Reference to a Defined Space] (1953) and *Vibración al infinito* [Vibration to Infinity] (1953).

1954

Individual exhibition and conference: Asociación Amigos de Ver y Estimar, Buenos Aires, opening on August 5. Exhibition: *Pintura, escultura, arquitectura, urbanismo, mueble*, Galería Müller, Buenos Aires, September 20 to October 2. Lidy also designed the catalogue. Lidy began divorce proceedings from Tomás Maldonado.

1955

Exhibition: *Pintura, escultura, arquitectura, urbanismo*, Gath y Chaves, Buenos Aires, October 28 to November 16. Lidy painted *Homenaje a Max Bill o Guatemala* [Homage to Max Bill or Guatemala], *Carré* [Square] and *Serie c + d N° 10* [Series C + D No. 10].

LIFE AFTER 1955 AND PROFESSIONAL DEVELOPMENT

As far as we know, Prati did not paint again after 1955, although she did continue to draw. Two series of drawings deserve special attention, a series of pastels and carbon paper from 1962/3, and a series of blue ballpoint pen on paper executed in 1982.

Beginning in the mid-1950s, Lidy worked as a graphic and layout designer. She worked on several projects with Amancio Williams' architectural firm: designing New Year's cards in 1954 and 1955; in 1966, working on the design, typography, and construction oversight for the Bunge y Born stand at the 1966 annual exhibition of the Sociedad Rural Argentina, Buenos Aires. also designed the graphic presentation for the 1969 annual exhibition of the Sociedad Rural Argentina, for the Junta Nacional de Carnes, and for Celulosa Argentina, Buenos Aires. In 1972, she did the graphic design for the Argentine participation in the XXXVI Venice Biennale. She did the graphic design and layout for several magazines between the 1950s and 1970s, including *Mundo Argentino* (1955-1956) directed by Ernesto Sábato, *Lyra* (1956-8), and *Artinf* (1970). She also designed clothing and jewelry, participating in an exhibition of jewelry at Galería Rubbers in 1963.

⁴ This exhibition is mentioned in "Lidy Prati, nuevas búsquedas a través del arte Concreto," *Paris en America*, no. 29 (March 1954), pp. 36-38.

From 1949 to the end of the 1950s, Lidy volunteered at the Agrupación Nueva Música, led by Juan Carlos Paz, at first as secretary, and later as vice president of the board.

In 1960, she travelled to Europe, visiting Norway, Denmark, Sweden, Germany, Belgium, Holland, Austria, England, Switzerland, Italy and France.

After Olinto Prati's death in 1964, the Prati's were not able to sustain the family businesses, and after several years Lidy found herself in precarious economic circumstances.

Presented by Delfina Gálvez de Williams and with a recommendation from Hernan Lavalle Cobo, Lidy worked at the Argentine Ministerio de Relaciones Exteriores from 1971 to 2001, when she retired. Because of her knowledge of languages, in the 1980s she was secretary to diplomatic directors of the Department of Western Europe, Fernando Petrella and then Vicente Berazategui. She also performed purely administrative tasks in Ministerio, the area of personnel files. In 1980 she travelled to Tunisia as secretary to the Argentine Ambassador to that country, Giménez.

From 1970 to 1974, Lidy worked as an art critic in magazines and on the radio. From 1970 to 1974, she was art critic on the program, "La mujer y su mundo" [Woman and her World] on Radio Municipal. Lidy co-founded the art magazine, Artinf, together with Silvia de Ambrosini, Odile Baron Supervielle and Germaine Derbecq. She was a member of the magazine's editorial committee for the first four issues, and wrote art criticism.

After 1960, Lidy had several psychiatric episodes. She was hospitalized at Hospital Pirovano in Buenos Aires in the early 1960s and she suffered psychiatric problems in 1980 in Tunisia, where she was hospitalized at the San Agustin Clinic.

Lidy had profound friendships and collaborated professionally with a number of cultural figures, including the designer Fridl Loos (Lidy wrote a text for the retrospective exhibition of Loos' designs at the Centro Cultural Recoleta in 2000), the architect Amancio Williams and his wife Delfina Gálvez de Williams, the composer Juan Carlos Paz, the writer Erneso Sábato (they worked together on *Mundo Argentino* magazine), and the referents of Concrete art in Europe, Max Bill and Georges Vantongerloo.

2008 – She died in Buenos Aires, August 19.

EXHIBITIONS AFTER 1955

1957 - Exhibition: *Pintores no-figurativos (elogio del pequeño formato)*, Sociedad Hebraica, Buenos Aires, August 1 to 19. Prati exhibited *Vibración al infinito* [Vibration to Infinity] (1953) and *Homenaje a Max Bill o Guatemala* [Homage to Max Bill or Guatemala] (1955). Jorge de la Vega, Rómulo Macció, Clorindo Testa, Kasuya Sakai and Virgilio Villalba, among others, also participated. Exhibition: Pabellón Argentino de la Feria Internacional de Bruselas.

1959 - Exhibition: *Primera exposición internacional de pintura de Punta del Este, Argentina, Brasil, Uruguay*, Museo de Arte Moderno, Punta del Este, Uruguay. Lidy exhibited two works, *Tensiones contrapuestas* [Opposed Tensions] (1951) and *Apreciación distributiva de un espacio serie c/* [Distributive Appraisal of a Space, Series C/] (1953).

1963 - Exhibition: *Del Arte Concreto a la nueva tendencia, Argentina 1944 – 1963*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires. Her painting, *Carré* [Square] (1955) is featured on the catalogue cover and exhibition poster. [PHOTO 16] Exhibition: *Joyas modernas*, Galería Rubbers, Buenos Aires, opening December 13. Jewelry designed by artists and made by Antoniazzi - Chiappe. Roberto Aizenberg, Juan Battle Planas, Antonio Berni and Rogelio Polesello, among others, also participated.

1968 - Exhibitions: *Arte Concreto-Inventión*, Sociedad Hebraica, Buenos Aires. *2nd Buffalo Festival of the Arts Today, Plus Times Minus:*

Today's Half Century, Albright-Knox Gallery, Buffalo, New York, March 3 to April 14. She exhibited the painting, *Homenaje a Max Bill o Guatemala* [*Homage to Max Bill or Guatemala*] (1955).

1972 - Exhibition: *Homenaje a Mondrian*, Galería Lirolay, Buenos Aires.

1976 - Exhibition: *Homenaje a la vanguardia del 40*, Galería Arte Nuevo, Buenos Aires. Exhibition organized by Nelly Perazzo, based on research she led as teacher at the Facultad de Filosofía y Letras in the 1970s.

1980 - Exhibition: *Vanguardias de la década del 40, Arte Concreto – Invención, Arte Madi, Perceptismo*, Museo Sivori, Buenos Aires, curated by Nelly Perazzo.

1991 - Exhibitions: *Arte Concreto-Invención-Arte Madi, Argentinien 1945-1960*, Haus für Konstruktive und Konkrete Kunst, Zürich, April to July. Organized by galerie Von Bartha. *Arte Concreto Invención Arte Madi; peintures – sculptures 1945 1953*, Galerie Lahumière, Paris, September to October.

1992 - Exhibitions: *Latin American Artists of the Twentieth Century*, The Museum of Modern Art, New York. Itinerary: Estación Plaza de Armas, Sevilla, Spain, Centre Georges Pompidou, Paris and Kunsthalle Museum Ludwig, Cologne, Germany. *Aussergewöhnlichen Kunstlergruppen. Arte Concreto-Invención, Arte Madi*, Galerie Michael, Darmstadt, February. *Del constructivismo a la geometría sensible*, Feria de Arte de Buenos Aires – Harrods en el Arte, Buenos Aires, April to May. *Le Sud est notre Nord. L'Art latino-américain*, Centre Georges Pompidou, Paris, October.

1994 - *Art from Argentina 1920 1994*, Museum of Modern Art, Oxford, England.

1995 – Exhibition: *A cincuenta años de la Asociación Arte Concreto-Invención*, Instituto Cultural Iberoamericano, Buenos Aires, July.

1996 - Exhibition: *El Espíritu de la Colmena*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Lidy created a work, proposed by the artist Ines Bancalari.

2001 - Exhibition: *Abstract Art from the Rio de la Plata, Buenos Aires and Montevideo, 1933 – 1953*, The Americas Society, New York, September 11 to December 9.

2002 – 2003 - Exhibition: *Arte Astratta Argentina, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea*, Bergamo, Italy, December to March 2003. Itinerary: Fundación Proa, Buenos Aires, July to September 2003.

2004 - Exhibition: *Utopía de la forma. Espinosa, Girola, Hlito, Iommi, Lozza, Maldonado, Mele, Prati*, Galería Del Infinito, Buenos Aires, inauguración April 20. Lidy participated, together with Espinosa and Iommi, in a round table discussion in conjunction with the exhibition moderated by Jorge López Anaya . Itinerary: Alejandra von Hartz Gallery, Miami, November to January 2005.

Select Bibliography

Benvenuto, Daniel, *La Poética de la Industria: vida y obra de Francisco Prati*. Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1990.

Bertone, Carla, “Muchachas de Vanguardia” in *Ramona Magazine*, No. 62. Buenos Aires: July 18, 2006.

Escot, Laura, *Tomás Maldonado: Itinerario de un Intelectual Técnico*. Buenos Aires: Patricia Rizzo, 2007.

García, María Amalia, “Cronología artística y biográfica” in ed. Siracusano, Gabriela, *Mele*, Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, 2005.

Perazzo, Nelly,

- *El Arte Concreto en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.
- *Hlito (1923 – 1993)*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2003.

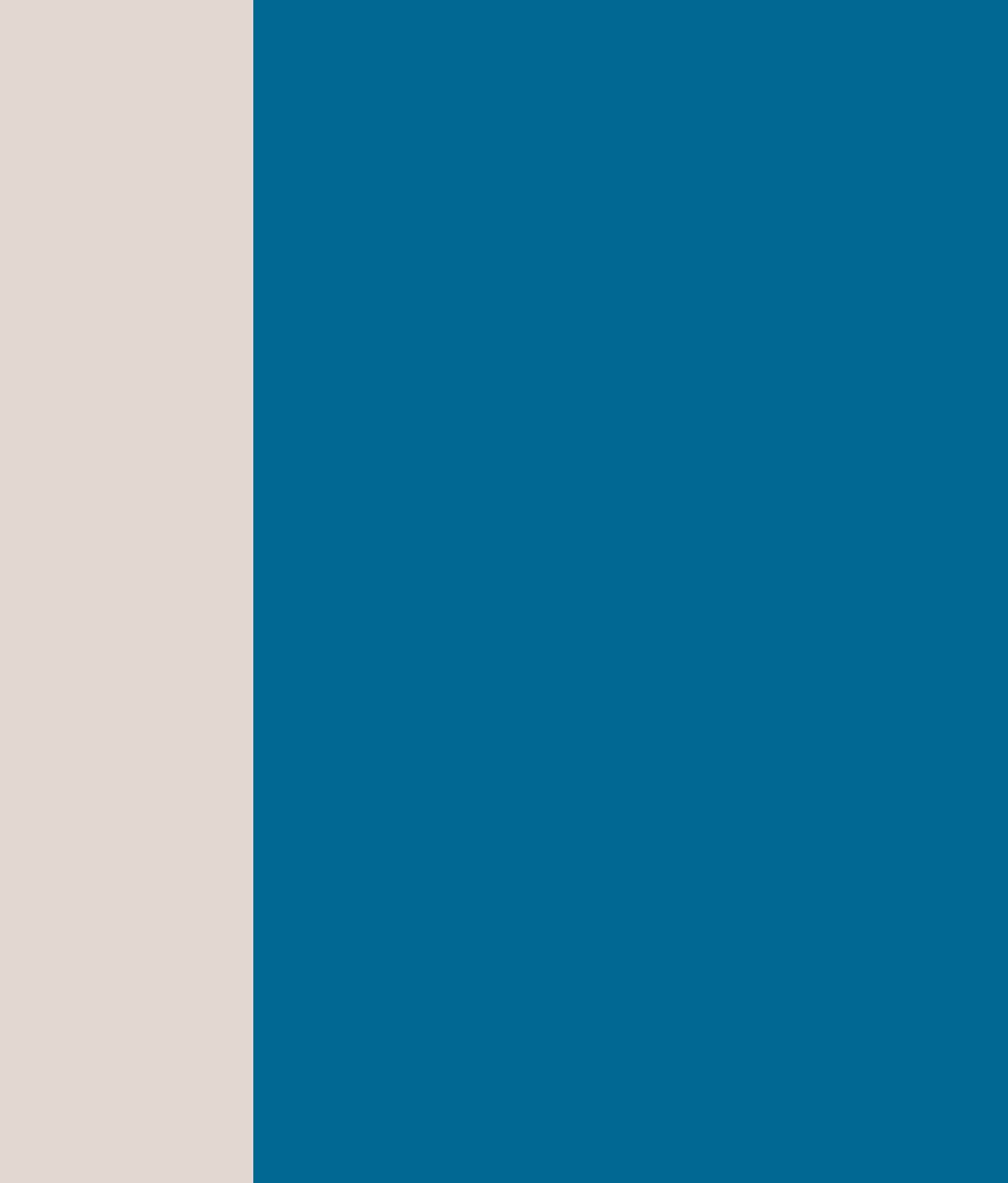
Battiti, Florencia and Rossi, Cristina, *Biografía y bibliografía* in ed. Pacheco, Marcelo, *Arte Abstracto Argentino*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2003.

Interviews

Prati, Lidy (interviews and frequent conversations, 2007 to 2008)

Bancalari, Ines; Blaszkowski, Martin; Benvenuto, Daniel; Benvenuto de Sojo, María Ángela; Borthagaray, Manuel; Bullrich, Francisco; Córdova, Carmen; Fernandez Prati, Cristian; Gálvez de Williams, Delfina; Henríquez Ureña de Hlito, Sonia; Iommi, Enio; Kosice, Gyula; Kröpfl, Francisco; Maldonado, Hector; Maldonado, Tomás; Martínez, Fernando; Melé, Juan; Méndez Mosquera, Carlos; Molenberg, Juan Alberto; Müller de Polastri, Nora; Petrella, Fernando; Pinto, Felisa; Polastri, Eduardo; Polastri, Juan Alberto; Prati de Fernandez, María Victoria; Prati, Leonardo; Prati, María Marta; Ragno, Mora; and Usinger, Owen.

Impreso y encuadernado en agosto de 2009
en La Stampa SA
Hipólito Yrigoyen 1189 2B-(C.A.B.A.)- Argentina
laestampa@ciudad.com.ar



YEZHE
PRATI

