

Feudal, María Guillermina (2024). Todas las fotos la foto. *Las promesas* (2020), de Paola Vega. *TAREA*, 11(11), 92-102.

## RESUMEN

La exclusión visual de las mujeres en la escena del arte es un factor de asimetría de género. Dado que sus imágenes permanecen retaceadas en las guardas institucionales y durante los procesos de digitalización que las catapultan hacia la sociabilidad, sacarlas de la oscuridad, mostrarlas, y sobre todo, reunir las, constituye en *Las promesas* (2020), de la historiadora y artista plástica Paola Vega, un acto de justicia y una expansión hacia el futuro en forma de comunidad. La recolección de fotografías de mujeres artistas argentinas, conseguidas en archivos o alcanzadas por los deudos, y su disposición en un recorrido de discontinuidad temporal, hacen de este libro-artefacto, en apariencia pequeño y humilde por su factura artesanal, una obra de arte contemporánea. A partir de las breves palabras de presentación de la autora, leer y mirar se tornan acciones complementarias orientadas por la articulación de un escenario donde se formula la imagen de una identidad colectiva.

**Palabras clave:** imágenes; mujeres artistas; identidad colectiva; arte contemporáneo

From all the photos the photo. *Las promesas* (2020), from Paola Vega

## ABSTRACT

The visual exclusion of women from the art scene is a factor of gender asymmetry. Because her portraits remain hidden in institutional guards and during the digitization processes that catapult them towards sociability, removing them from obscurity, showing them and, above all, bringing them together, constitutes *Las promesas* (2020), by the historian and plastic artist Paola Vega, an act of justice and an expansion towards the future in the form of a community. The collection of photographs of Argentine women artists, obtained from archives or accessed by relatives, and their arrangement in a path of temporal discontinuity, make this book, seemingly small and humble due to its artisanal workmanship, a contemporary work of art. After the few introductory words of the author, reading and watching become complementary actions guided by the articulation of a scenario where the image of a collective identity is formulated.

**Keywords:** images; women artists; collective identity; contemporary art

Fecha de recepción: 25/06/2024

Fecha de aceptación: 08/10/2024

## Todas las fotos la foto

Las promesas (2020), de Paola Vega

### María Guillermina Feudal

Universidad Nacional de General Sarmiento. General Sarmiento, Argentina  
guillerminafeudal@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0000-7451-7940>

### El cuerpo de la artista importa

Cuando en la escena del arte el cuerpo escamoteado es el de una mujer artista, se impone la búsqueda de razones para una omisión basada en argumentos no explicitados, aunque sí naturalizados y extendidos en el tiempo. Si las fotografías de artistas mujeres son escasas, reponer las suprimidas y hacerlas circular permite volver a reubicarlas sobre un escenario donde, en rigor, ya estaban. Sacarlas de la oscuridad, mostrarlas, y sobre todo reunir las constituye, en *Las promesas* (2020), un acto de justicia y una expansión hacia el futuro en forma de colectividad. Es lo que hace Paola Vega en este artefacto en apariencia pequeño y humilde por su factura artesanal, al proponer un montaje de retratos de artistas mujeres argentinas, y remonta un siglo XX signado por la ausencia de sus rostros.

En efecto, parte sustancial de la asimetría de género entre hombres y mujeres artistas se revela en la exclusión visual de estas últimas. La composición hegemónica del pasado puede contener sus nombres en algunas listas secundarias pero prescindir de sus imágenes, hacer como que no estuvieron y, por ende, no existieron. Dado que sus retratos permanecen retaceados en las guardas institucionales y durante los procesos de digitalización que los catapultan hacia la sociabilidad, el espacio de reconocimiento y valoración artístico y académico, las fuentes para la búsqueda deben acercarse, muchas veces, hacia el ámbito privado de las familias que tutelan una obra y la documentación aldeaña: informes,

revistas, fotos casuales en ámbitos ajenos al arte. Entonces, la búsqueda se torna investigación y la investigación deviene arte.

Historiadora y artista plástica formada en la ciudad de Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, durante los años 90, Paola Vega conoce los principios de la escasez que rigieron todos los ámbitos de la vida social argentina durante aquella década de final trágico. De esa carestía proviene una voluntad estética de transmutación productiva: hacer todo, o mucho, con poco (o casi nada), un culto notorio de la praxis de los años que precipitaron la caída de los excesos y viraron la imaginación artística hacia el aquí y ahora de la mostración documental, la ironía y el ingenio. Bastante más acá en el tiempo, la trayectoria de Vega se reconoce en el siglo XXI en las demandas feministas por la valoración de las actividades de las mujeres, la reparación del dolor y el cuidado de sus cuerpos. Los aprendizajes de estas fases históricas, por su magnitud específica en la articulación del tejido social, son retomados en este libro mediante la apelación a las redes de familiares y amistades para recuperar fotografías de las artistas que cubrieron el quehacer cultural de un siglo entero. Las conseguidas estructuran, sobre la base de la sinécdoque, la parte por el todo. Las fotografías exhibidas, aunque no son pocas, se proyectan hacia la colectividad total que permanece, sin embargo, agujereada por sus faltas. Así, las herramientas sencillas de reunir y disponer —en una plataforma que no respeta la continuidad cronológica precisamente para vehicular el carácter de constelación que forman los retratos— complejizan el noble objetivo de la visibilidad al dotarlo de una dimensión artística. Técnica, color y titulación de este libro—obra plástica elaboran estéticamente la hipótesis principal de que los pilares del mundo del arte exudaban una masculinidad débil, ya que permanecían mancos de la florida imagen de las mujeres artistas en acciones tan auspiciosas y diversificadas como la enseñanza, la producción, la contemplación reflexiva, la exposición de sus obras, la amistad, la maternidad, el ocio.

En lo que sigue, propondré un recorrido por la potencia de las imágenes en su doble movimiento de atomización e interrelación, puesto que la riqueza documental aportada por la singularidad de cada una se desborda hacia el conjunto global, donde los retratos adquieren un sentido comunitario. El pasaje del archivo privado a la escena del colectivo público constituye así uno de los aportes fundamentales de la estrategia artística de Paola Vega, quien no obstante evita cuidadosamente pronunciarse por la preeminencia de una única interpretación de su trabajo, más allá del objetivo de dar visibilidad. Veremos que sus palabras preliminares funcionan como un encuadre orientador a partir de la pregunta del porqué de las ausencias o aún de las dificultades para hallar imágenes de las artistas mujeres del siglo XX. En este sentido,

lejos de presumir una contaminación entre palabra e imagen, o una suerte de colonización de la territorialidad prevista para la imagen y para la palabra, ambos registros entablan una necesaria reciprocidad: la palabra abre caminos al preguntar, mientras la imagen vuelve sobre la palabra para indicarle otras fuentes de respuesta. A la pregunta verbal le corresponde, en este caso, la contundencia del testimonio fotográfico, con sus potencias escondidas en los detalles.<sup>1</sup> Esta doble vía elegida por Vega indica que las prácticas de la historia y la artística se refuerzan en el nudo de la generación de conocimiento. Al optar por prescindir de la lógica progresista tanto como de las reglas disciplinares, la sobredeterminación de los cruces temporales, las gestualidades y los entornos del ejercicio del arte que aparecen en las imágenes multiplican saberes que permanecían aplanados gracias al purismo y al respeto reverencial por las fronteras metodológicas.

Allí están, son ellas. No conocíamos su gestualidad, su rictus facial, su taller, su estilo para posar, solas o acompañadas. Son muchas, diversas, y actuaron en contextos históricos alejados entre sí en el tiempo. Paola Vega encarna a la anfitriona que organiza la reunión: una ceremonia blanco y negro –decisión artística igualadora que obtura la excepcionalidad– entre principios del siglo XX y los años sesenta, de fotografías conseguidas en archivos, o alcanzadas por los deudos. Prepara un recorrido de temporalidad discontinua para sustituir el progresismo evolutivo; redacta unas palabras preliminares llamativamente breves a juzgar por la magnitud de su intención, que se hagan conocidas, que brillen por sí mismas.

Si elijo leer –mirar– el libro de Paola Vega como una obra de arte contemporánea es por su estética de contrapeso entre la palabra y la imagen: la fuerza del hallazgo y el peso de este grupo reencontrado valen por sí mismos como argumento contra la escasez o la indiferencia. No eran pocas: es que no estaban a la vista. No hay excepciones: todas son artistas. Las palabras de presentación deben tallarse con precisión para destacar sin florituras la pregunta inicial y dejar que las imágenes hagan lo propio. Explica sucintamente Paola Vega:

¿Cómo puede ser? ¿Dónde estaban? Así comenzó mi periplo detrás de las mujeres artistas, en principio de cualquier parte del mundo, pero luego, comencé a centrarme en nuestro país.

---

1. En su análisis de los modelos de temporalidad anacrónica establecidos por Walter Benjamin y Aby Warburg, el filósofo del arte George Didi-Huberman trae a la superficie de su texto *Ante el tiempo* (2000) la bella cita de Warburg "der liebe Gott steckt im Detail" ("el querido Dios se oculta en el detalle") que, según explica, también Benjamin hizo suya. La hipótesis de que es en lo minúsculo, en el despojo, en lo considerado insignificante donde se hallan las pistas de las supervivencias transhistóricas pone en valor el uso del dispositivo estético del montaje como fuente de conocimiento histórico, ya que es en la serie y en las colisiones entre imágenes donde despuntan los sentidos de los elementos desconsiderados por el observador.

Entonces me preguntaba, ¿y nuestras mujeres artistas? ¿Las que produjeron en un contexto quizás poco favorable para ser mujer y artista? ¿Quiénes eran? ¿Cómo eran sus rostros? Así empezó esta investigación que hoy se materializa en libro, y que antes fue un grupo de diapositivas, un video, una charla expositiva (2000, p. 8).

Leer y mirar son, en *Las promesas*, acciones complementarias. Entramos por la pregunta hacia el objetivo político de visibilización y continuamos hacia el montaje, que se retroalimenta y expande a sí mismo. Las imágenes reunidas se explican unas por las otras; todas juntas reelaboran la representación estática de un pasado dominante que las artistas hacen estallar con sus miradas a cámara, ofreciendo sus obras, exponiendo sus rasgos.

En esta galería no hay, *a priori*, ningún eje curatorial que se imponga a la visualidad de la persona de cada una de ellas. Sus rostros y sus poses, ligados a la práctica artística, señalan una subjetividad activa que la austeridad del nombre impreso jamás deja percibir. El presupuesto es que la mostración del rostro restituye el cuerpo al nombre, formulando la composición de un binomio inescindible para la constitución de la figura singular de cada artista mujer. En la presencia visual del cuerpo impera la persona que produce, ya que Paola Vega constata que sin persona no hay obra, y que el cuerpo y el trabajo preceden a los resultados. Subrepticamente, la autora se aparta de los supuestos de prioridad formal y autonomía de la obra para introducir la referencia del cuerpo de quien la realiza. Como consecuencia, la función social de la exclusión, generadora de falsas premisas de investigación –“hay pocas mujeres artistas”; “solo algunas logran sobresalir”; “las artistas conocidas son excepciones”– queda revertida ante la evidencia material de un cuerpo posando ante la cámara, en el legado reproducible de la fotografía.

La horizontalidad entre todas ellas es tácita pero fundamental como principio curatorial; todas ellas son mujeres artistas. La omisión de las referencias a la escala de la obra producida, exhibida, a la escuela de referencia, al grupo de pertenencia, al origen social, a las modas de la época, las iguala en tanto mujeres dedicadas a producir arte para mostrar. Paola Vega da un salto cualitativo. En su obra, la desinencia femenina en plural importa, porque en la búsqueda que emprende el número inicial no representaba la cantidad de mujeres que integraron la escena del arte. Por cierto esas pocas, figurando como excepcionales, dieron lugar –dando al razonamiento que pregona la escasez de la presencia de mujeres por razones de profesionalismo o de calidad productiva.<sup>2</sup> Si para los hom-

---

2. La historiadora Andrea Giunta (2018) señala agudamente que la reducción de la representatividad de la obra de mujeres se conduce por razones extraestéticas a partir de la premisa de que la calidad no tiene sexo. Así, cualquier reclamo de representación igualitaria iría

bres artistas sí hay rostros, la importancia de esta figuración en el campo revela no solamente un desequilibrio sino la importancia de la corporalidad como puerta de acceso a una actitud de mostración, de posición –también de distinción– que los agentes institucionales capitalizan para diagramar una definición de arte, de genio artístico, de calidad. Con la colección fotográfica de *Las promesas*, la punta de estos razonamientos empieza a resquebrajarse.

### Todas las fotos la foto

Una cualidad nodal de esta galería es la publicación de fotografías de artistas mujeres sin la aplicación de filtros por géneros, épocas, edades, escuelas. Resulta legítimo pensar que Paola Vega publicó todas las fotografías que encontró hasta el momento de la edición final y que allí se agruparon grabadoras, pintoras, performers, profesionales, docentes o diletantes entre la escritura y las artes plásticas. En este sentido, la impresión de que no están preseleccionadas tiene como consecuencia la posibilidad de remontar la escena del arte a lo largo del siglo XX e incluso XXI, una escena mucho más nutrida y variada de lo que se tiende a imaginar, mucho más osada y a la vez pudorosa de lo que en general se proyecta hacia atrás en el tiempo. Quiero decir que las paradojas y las contradicciones se ponen en evidencia siempre en el conjunto heterogéneo de imágenes, mucho más que cuando se pretende recomponer los acontecimientos de una línea estética o de una artista en particular, fragmentando en líneas artificiales y aisladas la globalidad contaminada del pasado. En la disposición sin orden aparente, la discontinuidad temporal instaura la coexistencia de tiempos y modalidades diversas de representación del arte y sus prácticas. De esta manera, los contrastes que ejercen las comparaciones permiten apreciar tanto los estereotipos epocales como las excepciones y las recurrencias extendidas en el tiempo.

Entre las escenas recurrentes se encuentra la composición típica de la artista en su taller. En los epígrafes de las fotografías se alternan los términos “taller”, “estudio” y “atelier” para denominar el espacio de trabajo, una variación interesante, representativa de las connotaciones de la práctica en una espacialidad recortada y propia. Es probable que esta alternancia

---

en desmedro de los parámetros de excelencia. Para frenar esta circularidad, Giunta propone la visibilización igualitaria sostenida por todos los agentes del campo, ya que introducir en el juego lo que permanece oculto permite modificar los modelos normalizados de gusto y calidad estética. Para la historiadora Georgina Gluzman (2016), el concepto de profesionalismo ha permitido omitir una gran cantidad de prácticas e identidades artísticas, además de propiciar la perpetuación de estereotipos en la historia del arte. Gluzman propone vincular la práctica con fenómenos significativos como el deseo de presentarse socialmente como artistas, la docencia o la participación en exposiciones.

proviene de las fuentes, pero Paola Vega no lo explica (como en general en las obras de arte, varias cosas no se explican). El adjetivo posesivo “su” —la artista en “su” taller, en “su” atelier— también afecta la cualidad del lugar donde se guardan los materiales y se produce el proceso creativo, una zona cerrada al exterior, privada, conectada con la intimidad. La artista está en su ámbito de trabajo en una posición activa ensimismada con la obra, o en una breve pausa para mirar a cámara, en la conciencia de que está siendo retratada. Se observan sus objetos, su orden, su concentración o su desplazamiento sobre la superficie del taller. Las escultoras se dejan ver entre grandes trozos de materia en bruto, subidas a escaleras o tarimas, con grandes delantales, con mameluco, o con sombrero para cubrirse del sol. Las escultoras de obra pequeña interactúan con sus piezas en un clima de serenidad y juego de luces y sombras. Son fotos que buscan el encuadre artístico, el detalle del esculpido. Las pintoras se muestran sentadas, escoltando su obra desde un margen que las asocia sin confundirse. Están arregladas, producidas para la foto, armónicas, como sus productos. Cruzan las piernas, extienden un brazo, sonríen apenas. Las docentes posan con sus alumnas. La composición no distingue a la profesora; son un grupo de pintoras guiadas por la pedagogía colaborativa. Hay una pintora que posa en su atelier-peluquería. Hay una pintora pintando un desnudo. Hay una pintora vestida de gala. El camino del taller pone de manifiesto la indisimulable diversidad de prácticas y alianzas con los materiales, la espacialidad donde se trabaja, siempre dentro de un área delimitada y confortable, bajo control. Con excepción de las estudiantes o la modelo, en estas fotos nunca hay otros: ni asistentes, ni ayudantes, ni periodistas. Las artistas trabajan en soledad. ¿Trabajan en soledad?

El retrato es otro de los géneros habituales para la presentación de una artista. La finalidad funcional del CV, la ficha de museo o catálogo producen fotos de frente o medio perfil, con fondo neutro. La artista está seria, rara vez mira a cámara. No hay excesos ni desbordes. Predomina una actitud protocolar, contenida por los límites formales de la presentación institucional. Otras artistas se retratan frente al caballete, o con sus autorretratos detrás, duplicándose entre la persona y la obra. En estos casos sobresale la sonrisa orgullosa de haberse interpretado. Hay retratos artísticos, en los que se cruza el interés del fotógrafo con el de la artista. Se destaca el dramatismo de los contrastes, el juego de miradas entre el retratista y la retratada, los perfiles o frentes jugados en primeros planos, mirada proyectada, personalidad demarcada. Hay un solo autorretrato con máquina de fotos (una anacrónica *selfie* frente al espejo).

Están las fotos en la galería; la artista interactúa con su obra *site specific* o con su instalación performática durante una sesión especial en la que no hay público. Las tomas en exposiciones durante la inauguración

son apenas dos: una casual de la artista entre un grupo de gente conversando —ella no se da cuenta de que está siendo fotografiada—; en la otra, las tres expositoras posan juntas frente a cámara.

En algunos casos, es solo la inscripción en este libro la que garantiza la relación de la artista con el arte. Hay fotografías de artistas en situaciones personales. En la playa de Mar del Plata con sus hijos, caminando por la rambla, andando en bicicleta, con amigas en el jardín, en un balcón, o leyendo en su cuarto. Estas tomas dejan apreciar no solamente los usos de época sino otros entornos en los que la vida de la artista se despliega, como la maternidad, el ocio, la lectura.

Un quiasmo sugestivo se da entre dos artistas más conocidas por la escritura que por la pintura y viceversa. La escritora posa con un cuadro de su autoría; la pintora, con máquina de escribir sobre un escritorio con libros y papeles. Hay solo dos fotos de artistas pintando en *plein air*: ¿una actividad poco frecuente o poco retratada?

El cuerpo de la mujer artista impacta como un dato vital en el recorrido de las páginas. Pero se reconoce el carácter de grupo porque el mundo vital es relacional, y cuando el ámbito del arte recurre a sus hábitos expresivos, necesarios tanto para la integración como para recortar la individualidad, la configuración de una identidad colectiva permite trascender los marcos temporales y las diferencias que no quedan, como vimos, suprimidas. Para la historiadora feminista Joan Scott (2023), la generación de estos escenarios de identificación retrospectiva es una operatoria de la fantasía inconsciente, un mecanismo capaz de proporcionar el fundamento común para consolidar una asociación a través del tiempo. En el razonamiento de Scott, la fantasía no implica únicamente el diseño de una narrativa secuencial que borre las contradicciones y los antagonismos propios de lo real sino que “solo supone que, donde hay evidencia de una aparente identidad duradera e invariable, hay una historia que necesita ser explorada” (155).<sup>3</sup> Podemos pensar la obra de Paola Vega como el puntapié de otra historia de las mujeres en el campo del arte argentino.

Esta gran foto grupal reconforta, por cierto, de la mayoría de fotos de artistas en soledad, de esa connivencia acentuada entre la artista y la obra en un círculo de retroalimentación del que el público parece haber sido eyectado. Sin duda, *Las promesas* contribuye a fantasear con la figura de un nosotros lectores-espectadores como su público retroactivo, o mejor, del presente.

---

3. En el capítulo “El eco de la fantasía. La historia y la construcción de la identidad” de *La fantasía de la historia feminista* (2023), Joan Scott afirma la eficacia del término psicoanalítico de fantasía en la construcción de lazos identitarios entre mujeres a través del tiempo. Rastrea su uso como mecanismo formal en la articulación de escenarios históricamente situados y trascendentes de su especificidad, como la maternidad o la posición de la mujer en la oratoria pública.



### **De Constelaciones a Las promesas**

El anclaje en el presente permite recuperar conexiones implícitas entre los tiempos omitidos de la escena del arte. También, atender a los imprevistos y a los impensados de una “foto” a menudo estandarizada por el deber ser del artista. De golpe, vista desde hoy, la representación global de la escena del arte protagonizada por las regularmente excluidas artistas mujeres expone una complejidad inédita, en la que las variaciones, finalmente, resultan más intensas que las recurrencias. Esa artista peluquera, esa artista *femme fatal*, esa artista mayor que no abandona su taller, esa artista que posa con sus hijos, aquella obsesionada con el detalle de las sombras que proyectan sus esculturas, aquella que anuncia que no solo es escritora sino también pintora, aquella que enseña para hacer proliferar la práctica del arte muestran, en definitiva, que la historicidad de la historia no se ofrece solo en las sobrevivencias exhibidas por los montajes, como señalaban Walter Benjamin y Aby Warburg, sino también en los detalles únicos, exclusivos, que señalan las líneas de fuga de lo común y lo sobreviviente. Tramitadas entre las poses habituales de las tomas de las artistas, las excepcionalidades trazan las rupturas de la serie, incrustando lo desconocido y trastocando nuestros hábitos espectadores.

En sus palabras preliminares, la autora cuenta que el proyecto de búsqueda de imágenes de mujeres artistas “comenzó llamándose *Constelaciones* y luego su nombre mutó a *Las promesas*” (2000, p. 8), pero no explica por qué. Aunque la autora no se explaya acerca de los criterios de su propio acto de temporalización, el principio organizacional del libro es un montaje de tiempos heterogéneos, seguramente en referencia a las agrupaciones de estrellas cósmicas que arman en la imaginación humana distintas figuras míticas, de allí el término *Constelaciones*. De hecho, el efecto de emancipación de la secuencia causal que produce esta discontinuidad nos permite armar agrupamientos como los que vimos en relación con el taller o el retrato. El procedimiento posibilita además componer imaginariamente una foto grupal, sabiendo que lejos de ser absoluta permanece abierta a nuevas, incontables incorporaciones.

Sin embargo, por los juegos connotativos que despliega, *Las promesas* resulta una titulación más compleja que *Constelaciones*. Según la lectura del artista y escritor Fabio Kacero para la contratapa del libro, *Las promesas* alude a las promesas que guarda el tiempo. Pero el término también plantea una confluencia interpretativa. Podemos pensar la promesa como un tiempo abierto, durante el que se habilita la espera de una floración, sin saber cómo va a ser esa floración. Promesa, también, puede ser entendido como la “inauguración solemne del futuro”, en el sentido en que Clarice Lispector proclamaba la obra de arte como una botella lanzada al mar que encontraría su interpretación en los lectores

por venir, no en el presente de la producción.<sup>4</sup> El presente de las artistas cuyos rostros se exhiben en esta galería es hoy y se extiende en este libro expandido hacia el futuro. Se trata de una promesa inaugurada por esta narrativa exploratoria, a partir de las latencias escondidas en cada una de las imágenes, de los rastros que no solamente hilvanan sino también descosen una continuidad, insistiendo en la importancia de dejar que crezcan las malezas, en lugar de desbrozarlas. La salida de la historia como espacio únicamente identificatorio está marcada, en esta obra, como la promesa de resaltar las variaciones posibles en las que las imágenes del arte pueden, todavía, seguir ocurriendo.

*Las promesas* es una investigación artística y una obra de arte histórica, un libro visual, de palabras sopesadas. Demanda hacia el lector la restitución de la imagen al nombre de la artista. Es un homenaje a todas las artistas argentinas históricas que, en palabras de la autora, “por haber estado, hoy hacen que nosotras estemos aquí” (2000, p. 9).

---

4. “Inauguração solene do futuro” es el impactante título de una columna de la escritora y pintora Clarice Lispector publicada en *Jornal do Brasil* el 18 de abril de 1970. Es un texto de cuño teórico, armado sobre la base de una línea metálica como símbolo de la trayectoria de la obra de arte a través del tiempo. Para Lispector, la obra es un objeto cuyo potencial de significación se abre a temporalidades que refieren siempre el presente del espectador. La apuesta al futuro y el gesto más absoluto que es el de inaugurarlos proponen un recomienzo de la relación entre los artistas, las obras y sus lectores futuros.

## Referencias

- Didi-Huberman, G. (2000). La imagen malicia. En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (pp.137-237). Adriana Hidalgo.
- Giunta, A. (2018). Arte, feminismo y políticas de representación. En *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (pp. 31-78). Siglo XXI.
- Gluzman, G. (2016). Introducción. En *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (pp. 11-16). Biblos.
- Lispector, C. (1970, abril 18). Inauguração solene do futuro. *Caderno B, Jornal do Brasil, LXXX(9), 2*.
- Scott, J. (2023). El eco de la fantasía. La historia y la construcción de la identidad. En *La fantasía de la historia feminista* (pp. 123-155). Omnívora.
- Vega, P. (2020). *Las promesas*. Iván Rosado.

## Biografía de la autora

**María Guillermina Feudal.** Doctora en Letras (UBA). Trabaja como investigadora docente en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Ha investigado y publicado sobre los pronunciamientos del arte en los textos periodísticos de Sara Gallardo y Clarice Lispector. En la actualidad, indaga las intervenciones estéticas de escritoras, artistas plásticas e historiadoras en áreas artísticas y no artísticas.

