

CAROLINE “OLIVIA” WOLF

Huellas transnacionales en el acervo
de Espigas: la producción artística
y recepción crítica temprana de
Bibí Zogbé en las Galerías Witcomb
(1934-1937)





Huellas transnacionales en el acervo de Espigas: la producción artística y recepción crítica temprana de Bibí Zogbé en las Galerías Witcomb (1934-1937)

Transnational Traces in the Espigas
Repository: Bibí Zogbé's Artistic Production
and Early Critical Reception at the Galerías
Witcomb (1934–1937)

Caroline “Olivia” Wolf

—

Editorial Fundación Espigas

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio



SERIE CUADERNOS

NÚMERO 6

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Sandra Szir

Agustín Díez Fischer

TRADUCCIÓN

Florencia Poggi

CORRECCIÓN

Alicia Di Stasio

Mario Valledor

ASISTENTES DE EDICIÓN

Carla García y Diana Gómez

COORDINACIÓN GENERAL

Luisa Tomatti

DISEÑO

clan-paraná

Agradecemos especialmente la colaboración en esta edición y la autorización para la reproducción de las imágenes al Museo Nacional de Bellas Artes, al Museo Franklin Rawson y a la familia Marún.

Wolf, Olivia

Huellas transnacionales en el acervo de Espigas : la producción artística y recepción crítica temprana de Bibí Zogbé en las Galerías Witcomb, 1934-1937 / Olivia Wolf ; editado por Agustín Ricardo Díez Fischer ; Sandra Szir. - 1a edición bilingüe - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación Espigas ; CIAP - Centro de Investigación en Arte y Patrimonio, 2022.

Libro digital, PDF - (Cuadernos / 2)

Archivo Digital: descarga y online

Edición bilingüe : Español ; Inglés.

ISBN 978-987-1398-55-3

1. Historia del Arte. 2. Pintura. 3. Artes Visuales. I. Díez Fischer, Agustín Ricardo, ed. II. Szir, Sandra, ed. III. Título.

CDD 700.9



ÍNDICE



INTRODUCCIÓN

Una vez más, el Centro de Estudios Espigas (Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM), junto con la Fundación Espigas y el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CONICET – Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM), ponen a disposición del público tres ensayos breves que analizan diversos aspectos de documentos seleccionados de los fondos y colecciones de Espigas.

Para cualquier investigador o investigadora, particularmente en el área de humanidades y ciencias sociales, la experiencia de recorrer documentos implica un proceso fundamental de la práctica profesional. Consultar un archivo comprende mucho más que relevamiento de datos y necesidad metodológica; involucra un ejercicio intelectual y sensorial de organización y adquisición de conocimientos y descubrimientos, arduo y placentero a la vez. Sin embargo, lo que enriquece y pone en valor estos documentos son las preguntas que se les formulan. Esos encuentros entre las maniobras de investigación y las de interpretación activan nuevos conocimientos teóricos y empíricos, y generan nuevos interrogantes. De eso se trata esta serie de *Cuadernos*, de iluminar aquellos cruces particulares entre archivo e investigación.

En el primero de esta nueva serie, Silvia Dolinko examina un aguafuerte de Luis Felipe (Yuyo) Noé reproducido junto con una tarjeta de saludo de fin de año impresa por la Galería Bonino (sede Nueva York) en 1966. Estos documentos gráficos que produce la galería forman parte de su proyecto artístico y de su estrategia comercial. En este caso particular, el aguafuerte fue creado por Noé en su estancia en Nueva York, al calor de su vínculo con el New York Graphic Workshop y los artistas que allí trabajaban, en la vanguardia del grabado. La cualidad de este tipo de impresión, que permite la multiplicación de ejemplares, se enriquece al comparar dos de ellos, el que se encuentra resguardado en Espigas con el de la colección del Museo Nacional del Grabado. Este último conserva solo el aguafuerte; en Espigas, en cambio, aguafuerte y tarjeta están asociados, enfatizando la relación entre documento y obra. Con acento en estos últimos términos, Catalina Fara aborda otro tipo de objeto gráfico de interés, el menú de un banquete celebrado en honor al artista Mario Canale con motivo de su primera exposición de grabados.

Un documento que combina, en su cualidad de *ephemera*, aspectos culturales, técnicos y estéticos a la vez que exhibe la sociabilidad artística del momento. Estos dispositivos gráficos, de interés múltiple, se distinguen como documentos, pero también como objetos visuales y de diseño, y encierran cuestiones a investigar acerca de sus funciones y consumo. El caso del menú estudiado es además huella de un acto o momento específico, posible de seguir por las intervenciones, firmas o dibujos que exhibe de los asistentes al banquete.

Por su parte, Caroline Olivia Wolf analiza los catálogos de la Galería Witcomb de 1934, 1937 y 1941 de tres exhibiciones de la artista argentinolibanesa Bibí Zogbé, los que son estudiados en sus aspectos modernistas, pero también con el foco puesto en Zogbé como artista migrante. Como otras mujeres artistas, su recepción crítica fue a menudo estereotipada, desestimando su trabajo como “pintora de flores”, pero Wolf lee su obra a través de estos catálogos en clave transnacional y feminista, pensando los sentidos sociales, políticos y culturales de las diásporas.

Estos objetos impresos, sin ser documentos únicos, pueden portar marcas de uso, de tiempo o particularidades que los hacen singulares y significativos, y que cobran sentido en la perspectiva de estas tres investigadoras que los estudian a través de detalles, de vínculos contextuales o en relación con otros documentos que les permiten urdir conjeturas y nuevas líneas de investigación.

Agradecemos especialmente a la Fundación Banco Santander y al Programa de Promoción Cultural - Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires por el apoyo en la realización de esta publicación.

—

Agustín Díez Fischer

Director

Centro de Estudios Espigas

Sandra Szir

Directora

Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio

INTRODUCTION

Once more, the Centro de Estudios Espigas (Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM), together with Fundación Espigas and Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CONICET - Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM), is pleased to make available three short essays that analyze select archival documents held in Espigas' collections.

For every researcher, especially in social sciences and humanities, searching through documents is a fundamental part of professional practice. To consult archives requires much more than simply collecting data and methodological ability; it means engaging in an intellectual and sensory exercise of organization and acquisition of knowledge and discovery, a task both laborious and rewarding at the same time. Still, the questions that they formulate enrich and enhance these documents. The encounter between strategies of research and interpretation can activate new theoretical and empirical knowledge and generate further inquiries. This is the focus of the *Cuadernos* [Notebooks] series: to shed light upon the intersections between archives and research.

In the first text, Silvia Dolinko examines an etching by Luis Felipe (Yuyo) Noé, issued along with a Christmas greeting card printed by Bonino Gallery (New York) in 1966. These graphic documents play a part in the gallery's artistic project and commercial strategy. In this particular case, Noé created the etching during his stay in New York, at the height of his collaboration with the artists at the New York Graphic Workshop, which was at the cutting edge of engraving practices at the time. The print's characteristics—which allow for unlimited replicas—are revealed when comparing two copies: the one held by Espigas and the one in the Museo Nacional del Grabado. While the latter consists only of the etching, the version in Espigas is composed of both the etching and the greeting card, foregrounding the link between artwork and document. Focusing on these concepts, Catalina Fara addresses another form of relevant graphic object: the menu for the banquet held in honor of artist Mario Canale to celebrate his first etching exhibition. Due to its nature as ephemera, the menu combines cultural, technical, and aesthetic elements and demonstrates the social affairs of the artistic community at the time. These graphic devices—relevant in many fields—are documents and visual and designed objects. They entail aspects

related to function and consumption that are worth exploring. Furthermore, the menu at hand marks a specific moment, a time to be traced through the interventions, signatures, or drawings by the banquet's attendees.

For her contribution, Caroline "Olivia" Wolf analyzes Witcomb Gallery catalogs from 1934, 1937, and 1941, all three of which are dedicated to exhibitions of the Argentine-Lebanese artist Bibí Zogbé. The study focuses on the catalogs' modernist nature but also highlights Zogbé as a migrant artist. Like many other female artists, her critical reception was many times stereotyped, and her work remained underestimated as "floral painting." Instead, Wolf interprets her work through these catalogs in terms of transnationalism and feminism, considering the social, political, and cultural meanings of diasporas.

Although not unique documents, printed objects can carry traces of use, time, or details that make them singular and significant. These features are essential in the detailed studies executed by the three researchers included in this issue of *Cuadernos*, whether through contextual links or with other documents that lead to new lines of investigation.

We would like to extend a special thanks to the Programa de Promoción Cultural - Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires for the support provided in the production of this edition.

—

Agustín Díez Fischer

Director

Centro de Estudios Espigas

Sandra Szir

Director

Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio

HUELLAS TRANSNACIONALES EN EL ACERVO DE ESPIGAS: LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y RECEPCIÓN CRÍTICA TEMPRANA DE BIBÍ ZOGBÉ EN LAS GALERÍAS WITCOMB (1934-1937)

Caroline “Olivia” Wolf

La prolífica producción de la artista plástica árabe-argentina Bibí Zogbé permanece relativamente poco explorada en investigaciones de la historia del arte. Esto es en gran parte debido a la compleja dimensión transnacional de su producción creativa entre América Latina y el Levante, además de otras regiones. Sin embargo, una mirada hacia la trayectoria de esta pintora diaspórica del siglo XX y la recepción crítica que rodea su trabajo, a través de textos alojados en el acervo de Espigas, muestra a Zogbé como una agente artística global en la elaboración del modernismo. El catálogo de una exposición de principios de 1934 que presentó en las Galerías Witcomb de Buenos Aires –un documento clave de ese acervo, reproducido aquí (Fig. 1)– permite un análisis de los distintos modos en los cuales se posicionó inicialmente ante el público y las dimensiones transnacionales que forman parte de su trabajo. Los cambios en el discurso crítico y la recepción de la artista en las décadas siguientes se revelan a través de una breve comparación con un catálogo posterior de 1937, dedicado a Zogbé, que también forma parte del acervo de Espigas. Al analizar estos textos, se destaca su trayectoria artística multifacética entre su país de adopción y su “viejo país” de origen, así como las identidades estratificadas que ella negociaba entre imaginarios locales y globales.

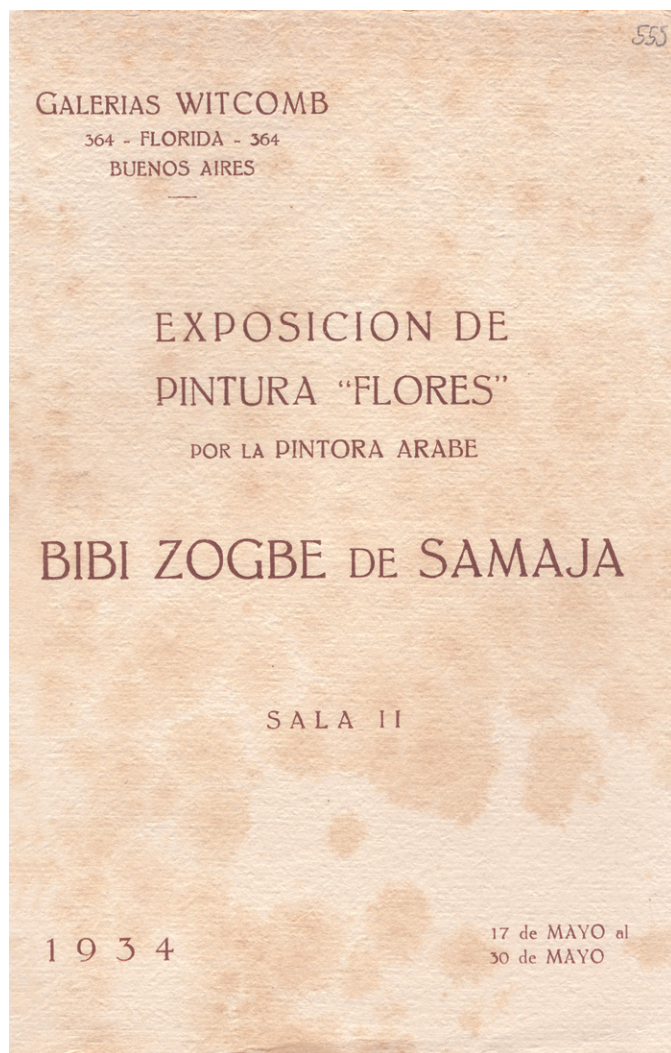


Fig. 1.

Exposición de pintura "Flores" por la pintora árabe Bibí Zogbé de Samaja [cubierta].
 Galerías Witcomb, 1934, 3 págs., 17 x 11 cm.

Fondo Galería Witcomb (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000604),
 Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas

Un bosquejo biográfico de la artista

En 1907, Labibé “Bibí” Zogbé (1890–1973) emigró a la Argentina desde Sahel Alma, una ciudad costera libanesa (Fig. 2).¹ Antes de su llegada, recibió formación artística en el Collège de la Sainte Famille Jounieh, en Beirut. Estas clases fomentaron una práctica creativa que continuó realizando después de su emigración, mientras buscaba instrucción adicional en dibujo y pintura en Buenos Aires con el maestro pintor de origen búlgaro Klin Dimitrof.²

Poco después de arribar a San Juan, Argentina, a la temprana edad de dieciséis años, Zogbé se casó con Domingo Samaja, y luego se convirtió en ciudadana argentina. Su llegada al país a principios del siglo XX coincidió con una de las mayores olas de migración masiva en América Latina.³ Si bien una gran mayoría de inmigrantes llegó desde Europa, las políticas de puertas abiertas de la nación también posibilitaron el ingreso de un número significativo de árabes y armenios, a través de un sistema de canales de migración del Mediterráneo oriental, ya en la década de 1860. Estos inmigrantes, provenientes de las provincias otomanas, que, en ese momento, incluían Adana, Siria, Alepo y Beirut, fueron atraídos a las Américas debido a la grave crisis económica y los conflictos étnico-religiosos en sus países de origen. Este grupo diverso de inmigrantes del Imperio Otomano fue etiquetado problemáticamente como “turcos” en América Latina,⁴ y se estableció no solo en la capital argentina, sino también en ciudades clave de las provincias del Noroeste y Cuyo, como Tucumán, San Juan y San Luis.⁵ Ya en las tempranas décadas del siglo XX, en la Argentina, estas comunidades de llamados “turcos”, vinculadas regional y culturalmente, fundaron instituciones de sus colectividades que fueron fuentes de mecenazgo del arte y la arquitectura, como, por ejemplo, los clubes sociales siriolibaneses diseminados por toda la nación. Zogbé encontró algunos de sus primeros apoyos artísticos a través de estas redes, y sus obras fueron presentadas particularmente en las salas del Club Sirio-Libanés de San Juan.⁶

1 • “Datos biográficos”, tarjetas 1 y 2, Archivo de Bibí Zogbé, Museo Quinquela Martín, Buenos Aires.

2 • Virginia Agote, Eduardo Peñafort *et al.*, *Bibí Zogbé, pintora de flores*, San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2012, p. 8.

3 • La población de Buenos Aires aumentó de 663.000 personas a 2.178.000 desde 1895 hasta 1932. <http://web.archive.org/web/20070610215422/>, archivo online del Conicet, “Inmigración”; http://www.cels.org.ar/Site_cels/publicaciones/informes_pdf/1998.Capitulo7.pdf

4 • Cristina Civantos, *Between Arabs and Argentines*, Albany, NY, SUNY Press, 2005, p. 6.

5 • *Ibid.*, p. 7.

6 • El catálogo de la exhibición, *Bibí Zogbé, pintora de flores*, *op. cit.*, reproduce una versión del de la exposición realizada en el Club Sirio-Libanés en 1954, y los archivos del Museo Quinquela Martín también tienen algunos catálogos de muestras tempranas efectuadas en el club.



Fig. 2.

Bibí Zogbé, s/f.

Archivo Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson

En la capital argentina, Zogbé pasó a formar parte de un importante grupo de mujeres artistas refugiadas, que incluía a la emigrada Margarita Wallmann, que se identificaba como judía nacida en Alemania, y la pintora Mariette Lydis, nacida en Austria.⁷ Estas asociaciones de Zogbé con destacadas figuras creativas y, además, con las autoras Alfonsina Storni y Silvina Bullrich le dieron fama de “mujer de vanguardia”.⁸ Era conocida por albergar tertulias bohemias en su estudio del pasaje Seaver, a las que asistían escritores como Alberto Gerchunoff, Horacio Quiroga y Manuel Mujica Lainez, así como artistas como Antonio Berni, Raúl Soldi, Enrique de Larrañaga y Raquel Forner.⁹ También formó una relación cercana, y se rumoreaba que potencialmente romántica, con Benito Quinquela Martín, el reconocido artista plástico del barrio obrero portuario de La Boca.¹⁰ El estilo de vida de Bibí Zogbé, quien producía prolíficamente una gran cantidad de obras en la capital y en el extranjero, y vivía en forma autónoma de su marido, con el que nunca tuvo hijos, era considerablemente “no tradicional” para su época.¹¹

Recepción crítica temprana: los catálogos de las Galerías Witcomb y su impacto, 1934-1937

En Buenos Aires, la primera exposición individual de Zogbé en las prestigiosas Galerías Witcomb marcó un punto crítico de visibilidad en su carrera artística. La reconocida galería originalmente tuvo sus raíces como un estudio de fotografía, el primero de la Argentina, fundado por el británico Alexander Witcomb (1838-1905) en el siglo XIX. A principios del XX, el estudio ya se había expandido y transformado en una de las galerías de arte más conocidas, y en el proveedor principal del modernismo para la élite en la capital federal. Bajo el liderazgo del comerciante de arte catalán José Artal (1862-1918), la institución ganó una reputación duradera como el centro del mercado del arte entre la alta sociedad de Buenos Aires, los grandes coleccionistas y los intelectuales, en gran parte debido a sus estrategias innovadoras de *marketing*, que incluyeron la publicación

7 • Eduardo Peñafort, “La búsqueda de un punto de vista exacto”, en *Bibí Zogbé, pintora de flores*, op. cit., p. 13.

8 • *Bibí Zogbé, pintora de flores*, op. cit., p. 8. Los vínculos de Zogbé con Bullrich quedan atestiguados por otro catálogo de Galerías Witcomb, publicado en 1969, en el que la escritora redacta un breve prólogo dedicado a la artista. Aunque el catálogo queda fuera del ámbito temporal de la recepción temprana, que es el tema central de este texto, también forma parte de la colección Espigas.

9 • *Ibid.*, p. 11.

10 • Virginia Agote, “Bibí Zogbé, pintora de flores”, *ibid.*, p. 5.

11 • “Datos biográficos”, tarjeta 1, Archivo de Bibí Zogbé, Museo Quinquela Martín, Buenos Aires.

de catálogos cuidadosamente elaborados, los cuales fomentaron enormemente el interés del público en las obras expuestas.¹²

La primera exhibición individual de Zogbé en las Galerías Witcomb, que tuvo lugar del 17 al 30 de mayo de 1934, fue inaugurada con bombos y platillos, con la presencia de nada menos que el entonces presidente Agustín P. Justo.¹³ La exposición recibió una respuesta crítica positiva en *La Prensa* y *Atlántida*, entre otras publicaciones locales.¹⁴ Una copia original del catálogo de esta muestra forma parte del vasto acervo documental de Espigas, y su reproducción y análisis demuestran la manera en que Zogbé fue inicialmente presentada al público por los críticos de arte nacionales e internacionales. Impresa en un modo característico de las Galerías Witcomb, la portada del catálogo anuncia al lector la “Exposición de pintura ‘Flores’ por la pintora árabe Bibí Zogbé de Samaja”. En sus páginas interiores, el catálogo contiene una reproducción de la lista completa de obras de arte exhibidas, así como un texto del crítico Francisco Ciccotti, aparecido en un ejemplar de 1933 de *Atlántida*, una conocida revista popular dirigida principalmente a un público femenino, editada en la Argentina entre 1918 y 1970 (Figs. 3-4). Titulada “Las flores de una pintora árabe, Bibí Zogbé de Samaja”, esta publicación y exposición temprana dedicadas a la obra de la artista plástica establecieron una narrativa germinal en torno a su producción más amplia, que se centraba fuertemente en sus raíces de Oriente Medio, sus temas botánicos y sus vínculos transnacionales.

El texto de Ciccotti adoptó para describir la obra de la artista un tono marcadamente orientalista, que tal vez buscaba intencionalmente capitalizar la herencia cultural de Zogbé para provocar un interés por “lo exótico” mientras se hacía eco de los estereotipos occidentales populares del “otro”, que fueron endémicos a lo largo del siglo XX. Este orientalismo se puede ver en las declaraciones del crítico que se refieren a su obra como la portadora de “...una voluptuosidad abrumadora, que envuelve un misterioso silencio del que parecen surgir suspiros y sollozos, sin que podamos definir si es la queja eterna del amor o el ruego elegíaco de un fellah invisible [...] Es el Oriente”. Esta descripción dramáticamente

12 • Para la historia de las Galerías Witcomb, véase “Nuestra historia”, Galerías Witcomb, http://www.galeriaswitcomb.com.ar/new/nuestra_historia.php (consultado el 23 de junio de 2021).

13 • “Bibí Zogbé (1890-1975)”, en *Bibí Zogbé, pintora de flores*, op. cit., p. 9.

14 • *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de mayo de 1934. Véase también “Las flores en el arte”, *Atlántida*, 24 de mayo de 1934. Archivo de Bibí Zogbé, Museo Quinquela Martín, Buenos Aires.

Las Flores de una Pintora Árabe BIBI ZOGBE DE SAMAJA

... "Las flores de esta pintora son de nuestros jardines. Pero, están totalmente impregnadas del sol, de la vida y del espiritualismo de Oriente. La pintora las hizo "viajar" en su cerebro, llevándolas a las terrazas de Damasco y San Juan de Acre. Se las podrá juzgar detestables o sublimes, pero nunca las hallaréis en nuestro jardín, porque son las flores de Smirna y Samaria. No son vegetales, de clorófila: son carne viviente y perfumada, dan deseos de tocarlas y comerlas, porque no parecen hechas con colores sino con pasta de almendras.

A pesar de ello, esas masas de color palpitan como alas a lo largo de las ramas vigorosas, vivientes, henchidas de savia, llenas de capullos prontos a abrirse al inminente soplo de la brisa primaveral. Se las observa con una curiosidad siempre despistada, porque las flores pintadas por "Bibí" son a la vez de un ingenuo primitivismo y de un ingenio asombroso, caídas de golpe de la mano de la artista y surgidas lentamente de las ramas con impresionante realismo.

Una vez contempladas esas ramas floridas, ya no se pueden olvidar. Se pensará más tarde en ellas, multiplicándolas en la imaginación, formando con ellas jardines que despiertan en las mañanas tibias de primavera, almendros en flor desde Damasco hasta el Mediterráneo. Es una "fêerie" de colores y de mariposas en el aire límpido, una deslumbrante orgía de la Naturaleza. Y es una voluptuosidad abrumadora, que se envuelve en un misterioso silencio del que parecen surgir suspiros y sollozos, sin que podamos definir si es la queja eterna del amor o el ruego elegíaco de un fellah invisible... Es el Oriente".

De F. CICCOTTI en la Revista "Atlántida"
del 9 de Noviembre de 1933.

Fig. 3.

Exposición de pintura "Flores" por la pintora árabe Bibí Zogbé de Samaja [interior, pág. 1].
Galerías Witcomb, 1934, 3 págs., 17 x 11 cm.

Fondo Galería Witcomb (AR_UNSAM_EAYP_CEE.000604),
Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas

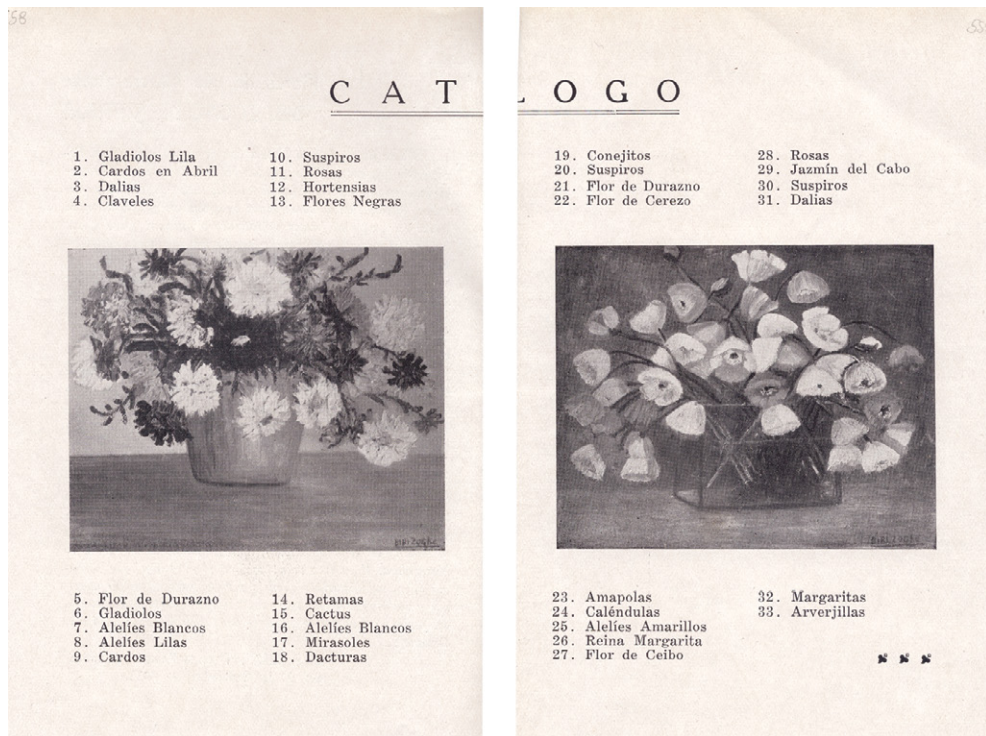


Fig. 4.

Exposición de pintura "Flores" por la pintora árabe Bibí Zogbé de Samaja [interior, págs. 2-3].
Buenos Aires, Galerías Witcomb, 1934, 3 págs., 17 x 11 cm.

Fondo Galería Witcomb (AR_UNSAM_EAYP_CEE.000604),
Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas

sensual evoca tropos del llamado “Oriente”, en lugar de considerar las pinturas por su técnica modernista o elecciones estéticas deliberadas de una manera significativa. Al adoptar tal lenguaje, la reseña de Ciccotti cae en los convencionalismos reduccionistas del orientalismo acertadamente criticado por Edward Said.

Aunque impregnado de retórica orientalista, el crítico logra dar algunos pasos hacia una lectura transnacional de la obra de la artista en otros aspectos del texto. El poderoso impacto de la Argentina en su producción surge en la consideración de Ciccotti de los motivos florales de Zogbé. El crítico escribe: “Las flores de esta pintora son de nuestros jardines. Pero están totalmente impregnadas de sol, de la vida y del espiritualismo de Oriente. La pintora las hizo viajar en su mente, llevándolas a las terrazas de Damasco y San Juan de Acre”. Si bien la referencia a “nuestro jardín” en esta declaración implica el terreno de la Argentina, Ciccotti interpreta las imágenes botánicas de la artista como un dispositivo capaz de transportar al espectador al Medio Oriente. Sin embargo, paradójicamente, el crítico continúa describiendo esta generosidad floral como algo inalcanzable para los argentinos, diciendo: “Se las podrá juzgar detestables o sublimes, pero nunca las hallaréis en vuestro jardín, porque son las flores de Esmirna y Samaria”. Como la propia Bibí era específicamente libanesa, esta alusión general a un Oriente Medio vasto con una flora exótica vuelve a rozarse con el orientalismo. No obstante, estas afirmaciones sirven para resaltar aspectos de los temas botánicos de la artista vinculados, hasta cierto punto, a las influencias e intersecciones transnacionales en el trabajo de Zogbé.

En este primer catálogo de Witcomb, la inclusión del texto de Ciccotti fomentó la sólida, pero difícil de deshacer, reputación de la artista como pintora de flores modernista, a pesar de que su repertorio finalmente se extendió mucho más allá de los temas botánicos. De hecho, la producción más amplia de Zogbé explora una variedad de géneros, que incluyen retratos y paisajes inspirados y creados en un área geográfica que abarca desde la Argentina y el Líbano hasta Francia y África. Sin embargo, sus motivos florales fueron, sin duda, el tema principal de la primera exposición de las Galerías Witcomb, como lo ilustra la lista de obras incluidas en el catálogo, con títulos que van desde las simples *Flores negras* y *Cardos* hasta la exótica *Flor de kapok*. Ciccotti subrayó el enfoque vibrante de Zogbé en las representaciones botánicas, en declaraciones como:

Estas masas de color palpitan como alas a lo largo de las ramas vigorosas, vivientes, henchidas de savia, llenas de capullos prontos a abrirse al inminente soplo de la brisa primaveral [...] las flores pintadas por Bibí son a la vez de un ingenuo primitivismo y de un ingenio asombroso, caídas de golpe de la mano de la artista y surgidas lentamente de las ramas con impresionante realismo [...] Una vez contempladas, esas ramas floridas ya no se pueden olvidar. Se pensará más tarde en ellas, multiplicándolas en la imaginación, formando con ellas jardines que despiertan en las mañanas tibias de primavera, almendros en flor desde Damasco hasta el Mediterráneo.

Aquí, el crítico destaca la exuberante paleta de colores y las pinceladas de los ramos de la artista, iniciando un énfasis en los temas florales de Zogbé que la acompañaron a lo largo de su carrera. En particular, el texto también describe a la artista como trabajando en un “estilo primitivo ingenuo”. Aunque esta etiqueta popularizó sus obras y mejoró su circulación entre las esferas de las galerías, el término “pintora de flores” funcionó como un epíteto de doble filo para las mujeres artistas, pues a menudo servía para descartar su obra como simplemente decorativa en el sistema patriarcal de galerías.¹⁵ Además, como han demostrado claramente algunas historiadoras del arte feministas como Whitney Chadwick, las naturalezas muertas se clasificaron históricamente más abajo en la jerarquía de géneros en el canon occidental tradicional de la historia del arte.

Sin embargo, las flores de Zogbé aportan mucho más que fines decorativos, ya que son portadoras codificadas de una rica simbología transnacional. La patria original y la adoptada por la artista están representadas estratégicamente en su selección de temas botánicos, que funcionan como expresiones de su experiencia diaspórica. Obras como *Pommes de pin* aluden al símbolo nacional del árbol de cedro del Líbano, mientras que piezas como *Cardos* (Fig. 5) muestran variedades de flora cotidiana que crecen en la Argentina y el Líbano, respectivamente. La elección del cardo subraya la naturaleza radical y silenciosa de los temas botánicos de Zogbé: una flor abundante que prospera en el suelo más adverso, con raíces fuertes y espinas protectoras. Zogbé tomó estas flores –comunes y endémicas tanto en su tierra natal como en su país

15 • Georgina Gluzman habla del uso del término “pintura de flores” para desestimar históricamente el trabajo de las mujeres en el campo artístico. Véase Georgina Gluzman, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1930)*, Buenos Aires, Biblos, 2015.

adoptado— una y otra vez como un motivo favorito, tejiendo en sus lienzos una narrativa de su experiencia vivida entre continentes lejanos.

Se reprodujeron más comentarios críticos en catálogos sobre exhibiciones posteriores en las Galerías Witcomb.¹⁶ Un texto dedicado a Zogbé por Camille Mauclair, aparecido por primera vez en el *New York Herald Tribune* en 1935 y reimpresso en un catálogo de Witcomb en 1937 (Figs. 6-7) y en otra publicación posterior en 1941, también forma parte del acervo de Espigas.¹⁷ Estos catálogos reproducen la reseña de Mauclair en francés, su idioma original, y una traducción al español, respectivamente. Mauclair afirma:

*La obra de Bibí Zogbé presenta un vigor floral desconocido bajo los cielos de Europa [...] Su origen oriental se descubre en su manera de estilizar, que recuerda los “zelliges” del arte africano. Entretanto, ha estudiado también a los modernos, y si bien restituye a sus ramos de flores toda su verdad, no lleva el análisis hasta lo minucioso. Sin dejar de poseer una sensibilidad femenina, evita todo amaneramiento [...] Con esta muestra ha debutado una excelente pintora, muy bien dotada, que sabe lograr temas de los cuales tanto se ha abusado, infundiéndole todo su poder de seducción misteriosa a las flores de la Argentina.*¹⁸

El texto de Mauclair se hace eco del discurso orientalista establecido por Ciccotti, pero introduce una lectura adicional de género, al mismo tiempo que sitúa firmemente la producción de la artista dentro del marco del modernismo. El crítico también reconoce de una manera significativa las influencias africanas en el trabajo de Zogbé. La referencia a los zelliges denota las tradiciones del mosaico radiante arraigadas en el norte de África. Cabe destacar que, además de la obra que realizó mientras residía en la Argentina y el Líbano, Zogbé también pasó un período clave de su carrera en París y Senegal. Durante este tiempo, cambió notablemente sus temáticas artísticas para volver a centrarse en paisajes y retratos de África occidental, un aspecto fundamental de su producción que se ha pasado por alto, en gran medida, en las evaluaciones de su labor.

16 • *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de mayo de 1934.

17 • El catálogo de 1941 que reimprime el texto original francés en traducción al español se encuentra actualmente catalogado en el archivo Espigas asociado con la Galería Renom de Rosario, aunque el documento en sí no registra su información de publicación.

18 • *Exposición Bibí Zogbé* (cat. exp.), Buenos Aires, Galerías Witcomb, 1937.



Fig. 5.

Bibí Zogbé, *Cardos*, ca. 1935. Óleo sobre tabla.

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

El catálogo de las Galerías Witcomb de 1937 en el acervo de Espigas también atestigua el trabajo de Zogbé en África, debido al alcance más amplio del tema de las pinturas incluidas en su muestra de ese año, aunque la publicación no analiza críticamente estas piezas. Más bien, este catálogo simplemente detalla los títulos de los cuadros de la artista que retratan la flora, los paisajes y las mujeres africanas, como *Baubab (Dakar)* y *Flores de Dakar*, que fueron pintados *in situ* durante su estadía en el extranjero. No obstante, la mera mención de estas pinturas en esos catálogos posteriores marca el hecho de que los elementos botánicos de Zogbé eran mucho más amplios y complejos en términos de sus influencias transnacionales de lo que se reconocía originalmente en los primeros textos críticos.

Conclusiones

Al señalar el encuadre transnacional y el significado de la obra de Zogbé en los catálogos tempranos de las Galerías Witcomb de 1934 y publicaciones posteriores hasta 1937, que se encuentran en el acervo de Espigas, se revelan aspectos clave en torno a la producción y recepción de la artista plástica en la Argentina y más allá. Tanto el texto de Ciccotti como el de Mauclair, reproducidos en los primeros catálogos de Witcomb dedicados a la artista, enfatizan sus orígenes, que son percibidos como influencias “exóticas” u “orientales” de Zogbé de manera reduccionista, más enraizadas en estereotipos que en un análisis visual. Sin embargo, cuando finalmente abordan el tema y el uso de estilos específicos de su obra, las dimensiones transnacionales rigurosas de su producción creativa pueden verse emergiendo del incipiente discurso crítico que rodea los trabajos de la artista. Los catálogos de Witcomb que se citan aquí reconocen no solo el impacto de influencias de la Argentina y del Líbano en los motivos artísticos de la obra de Zogbé, sino también la influencia formativa de su tiempo en África, un aspecto que invita a una mayor exploración.



Fig. 6.

Exposición Bibi Zogbé. Catálogo [cubierta].

Buenos Aires, Galerías Witcomb, 1937, 1 hoja plegada, 14 x 12 cm.

Fondo Galería Witcomb (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000604),

Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas

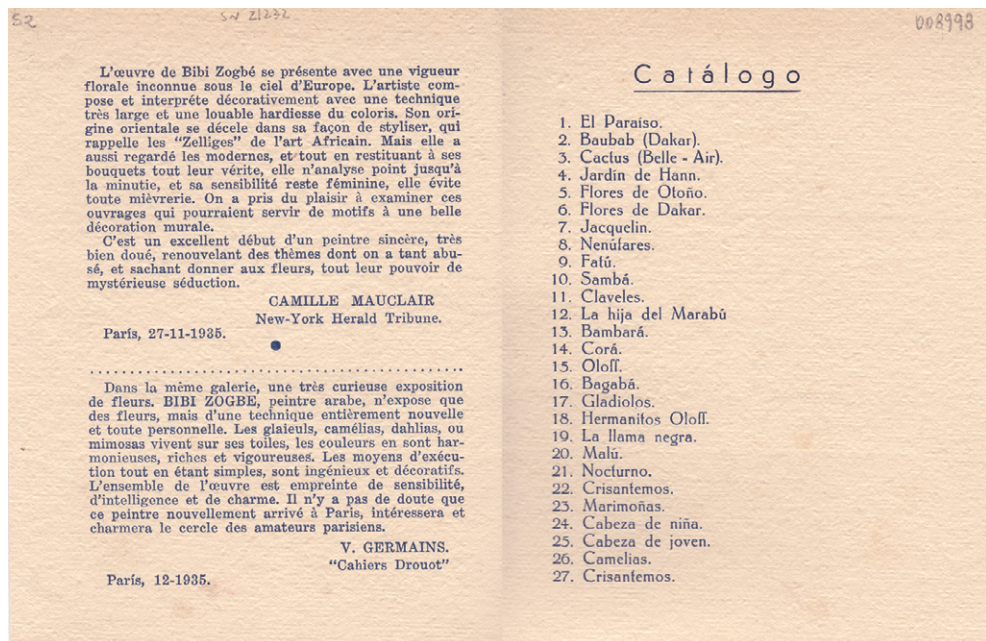


Fig. 7.

Exposición Bibi Zogbé. Catálogo [interior].

Buenos Aires, Galerías Witcomb, 1937, 1 hoja plegada, 14 x 12 cm.

Fondo Galería Witcomb (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000604),

Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas

TRANSNATIONAL TRACES IN THE ESPIGAS REPOSITORY: BIBÍ ZOGBÉ'S ARTISTIC PRODUCTION AND EARLY CRITICAL RECEPTION AT THE GALERÍAS WITCOMB (1934–1937)

Caroline “Olivia” Wolf

The prolific production of Arab-Argentine artist Bibí Zogbé remains relatively underexplored in art historical scholarship, largely due to the complex transnational nature of her creative production between Latin America, the Levant, and beyond. By closely examining the creative trajectory of this twentieth-century diasporic painter and the critical reception surrounding her work through texts housed in the Espigas repository, Zogbé emerges as a uniquely positioned global artistic agent in the crafting of modernism. An early 1934 exhibition catalog featuring Zogbé at the Galerías Witcomb of Buenos Aires—a key document reproduced here from the abovementioned repository (Fig. 1)—allows an analysis of the distinct modes in which the artist was initially positioned before the broader public and the transnational dimensions infused within her body of work. Shifts in the critical discourse and reception of the artist in the following decades are revealed via a brief comparison with a later catalog dedicated to Zogbé from 1937, also held in the Espigas repository. By surveying these texts, the multifaceted artistic trajectories of Zogbé between her adopted country and the “old country,” as well as the layered identities negotiated between local and global imaginaries, are revealed.

A Biographical Sketch of the Artist

In 1907, Labibé “Bibí” Zogbé (1890–1973) immigrated to Argentina from Sahel Alma, a Lebanese coastal town (Fig. 2).¹ Prior to her arrival, she received artistic training at the Collège de la Sainte Famille Jounieh in Beirut. These classes fostered a creative practice she continued to pursue after her migration, as she sought additional drawing and painting instruction in Buenos Aires with the Bulgarian-born master painter Klin Dimitroff.²

Shortly after arriving in San Juan, Argentina, at the young age of sixteen, Zogbé married Domingo Samaja, and later became an Argentine citizen. Her journey to Argentina at the turn of the twentieth century coincided with one of the largest waves of mass migration in Latin America.³ While a large majority of migrants came from Europe, the nation’s open-door policies also ushered in a significant number of Arabs and Armenians, who arrived via a system of Eastern Mediterranean migration channels as early as the 1860s. These immigrants, hailing from Ottoman provinces, which included Adana, Syria, Aleppo and Beirut at the time, were drawn to the Americas due to severe economic crisis and ethno-religious conflict in their homelands. This diverse group of immigrants from the Ottoman Empire was problematically labeled *turcos*⁴ or Turks in Latin America, and settled not only in the Argentine capital but also in key cities in the nation’s Northwest and Cuyo provinces, such as Tucumán, San Juan, and San Luis.⁵ As the twentieth century took hold in Argentina, these regionally and culturally linked immigrant communities founded collective institutions for which they actively commissioned art and architecture, as seen in the Syrian-Lebanese social clubs dotting the nation. Zogbé found some of her earliest artistic support through these networks, with her work featured at the Club Sirio-Libanés of San Juan.⁶

1 • “Datos biográficos,” cards 1 and 2, Bibí Zogbé file, Museo Quinquela Martín Archive, Buenos Aires.

2 • Virginia Agote, Eduardo Peñafoort et al., *Bibí Zogbé, pintora de flores*, San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2012, p. 39.

3 • The population of Buenos Aires grew from 663,000 people in 1895 to 2,178,000 in 1932. Conicet archive online, “Inmigración,” http://web.archive.org/web/20070610215422/http://www.cels.org.ar/Site_cels/publicaciones/informes_pdf/1998.Capitulo7.pdf

4 • Cristina Civantos, *Between Arabs and Argentines*, Albany, NY, SUNY Press, 2005, p. 6.

5 • *Ibid.*, p. 7.

6 • The exhibition catalog, *Bibí Zogbé, pintora de flores*, op. cit., reproduces a catalog of an exhibit that was held at the Club Sirio-Libanés in 1954, and the archives of the Museo Quinquela Martín also hold several catalogs of early shows held at the club.

In the Argentine capital, Zogbé became part of an important group of women refugee artists, which included German-born Jewish emigré Margarita Wallmann and Austrian-born painter Mariette Lydis.⁷ Zogbé's associations with major creative figures such as authors Alfonsina Storni and Silvina Bullrich led to her reputation as a "woman of the vanguard."⁸ She was known for hosting bohemian gatherings in her studio on the Pasaje Seaver, attended by writers such as Alberto Gerchunoff, Horacio Quiroga, and Manuel Mujica Lainez, as well as major artists including Antonio Berni, Raúl Soldi, Enrique de Larrañaga, and Raquel Forner.⁹ She also forged a close—and rumored to be potentially romantic—relationship with Benito Quinquela Martín, the renowned artist from the southern working-class port district of La Boca.¹⁰ Bibí Zogbé's lifestyle, in which she prolifically produced a great deal of work in the capital and abroad, and lived autonomously from her husband—with whom she never had children—was considerably "non-traditional" for her era.¹¹

Early Critical Reception: The Galerías Witcomb Catalogs and their Impact, 1934–1937

In Buenos Aires, Zogbé's debut solo show at the prestigious Galerías Witcomb marked a critical point of visibility in her career. The renowned gallery originally had its roots as a photography studio founded by the British-born Alexander Witcomb (1838–1905), who is recognized as establishing the first photography studio in Argentina in the nineteenth century. By the turn of the twentieth century, the studio had expanded and transformed into an art gallery famed as a primary purveyor of modernism for the elite in the Argentine capital. Under the leadership of Catalan art dealer José Artal (1862–1918), the institution gained a lasting reputation as an art market hub among Buenos Aires' high society, major collectors and intellectuals, in part because of innovative marketing strategies which involved the publication of thoughtfully crafted exhibition catalogs that vastly fomented the public's interest in the works on display.¹²

7 • Eduardo Peñafort, "The Search for an Exact Point of View," in *Bibí Zogbé, pintora de flores*, op. cit., 38.

8 • *Bibí Zogbé, pintora de flores*, op. cit., p. 39. Zogbé's ties to Bullrich are testified to by another Galerías Witcomb catalog published in 1969, in which the writer pens a short prologue dedicated to the artist. Although the catalog falls outside of the temporal scope of early reception that is the focus of this text, it also forms part of the Espigas collection.

9 • *Ibid.*, p. 40.

10 • Virginia Agote, "Bibí Zogbé, the Flower Painter," *ibid.*, p. 36.

11 • "Datos biográficos," card 1, Bibí Zogbé file, Museo Quinquela Martín Archive, Buenos Aires.

12 • For the history of the Galerías Witcomb, see "Nuestra historia," Galerías Witcomb, http://www.galeriaswitcomb.com.ar/new/nuestra_historia.php (accessed June 23, 2021).

Zogbé's debut solo show at the Galerías Witcomb, which took place from May 17 to May 30, 1934, was inaugurated with great fanfare, with no less than then-president Agustín P. Justo in attendance.¹³ The exhibition received positive reviews in *La Prensa* and *Atlántida*, among other local periodicals.¹⁴ An original copy of the catalog of this show forms part of Espigas' vast repository, and its reproduction and analysis demonstrate the manner in which Zogbé was initially presented to the public by national and international art critics. Printed in trademark fashion, the Galerías Witcomb catalog cover introduces the reader to the 1934 "Exhibition of 'Flower' Painting by an Arab Painter." Inside, the catalog features a reproduction of the full list of artworks on display as well as a text by art critic Francisco Ciccotti from a 1933 issue of *Atlántida*, a well-known popular news and general interest magazine that largely targeted a female audience and was published in Argentina between 1918 and 1970 (Figs. 3–4). Titled "The Flowers of an Arab Painter, Bibí Zogbé de Samaja," this early publication and exhibition dedicated to Zogbé's work established a germinal narrative around the artist's broader oeuvre strongly centered on her Middle Eastern roots, botanical subjects, and transnational ties.

Ciccotti's text adopted a markedly Orientalist tone to describe the artist's work, which perhaps intentionally sought to capitalize on Zogbé's heritage to provoke an interest in "the exotic" while echoing popular Western stereotypes of the "other" endemic in the twentieth century. This Orientalism can be seen in the critic's statements describing the artist's works as bearing: "[An] overwhelming voluptuousness, enveloped in a mysterious silence from which sighs and sobs seem to arise, without being able to define whether it is the eternal complaint of love or the elegiac plea of an invisible fellah ... It is the Orient." This dramatically sensualized description by Ciccotti evokes tropes of the so-called "East," rather than considering the works' intentionally modernist technique or deliberate aesthetic choices meaningfully. By adopting such language, Ciccotti's review falls into reductive trappings famously critiqued by Edward Said.

While steeped in Orientalist rhetoric, the critic does manage to initiate some strides towards a transnational reading of the artist's work in other aspects of the text. Argentina's powerful impact on her production

13 • "Bibí Zogbé (1890–1975)," in *Bibí Zogbé, pintora de flores*, op. cit., p. 40.

14 • *La Prensa*, Buenos Aires, May 17, 1934. See also "Las flores en el arte," *Atlántida*, May 24, 1934. Museo Quinquela Martín Archive.

emerges in Ciccotti's consideration of Zogbé's floral motifs. The critic writes: "The flowers of this painter are from our gardens. But they are totally impregnated with sun, life, and the spirituality of the Orient. The painter made them to travel in her mind, taking them to the terraces of Damascus and Acre." Although the reference to "our garden" in this statement implies the terrain of Argentina, Ciccotti interprets the artist's botanicals as a device capable of transporting the viewer to the Middle East. Yet paradoxically the critic goes on to describe this floral bounty as something unattainable for Argentines, declaring, "You may judge them detestable or sublime, but you'll never have them in your garden, as they are the flowers of Smyrna and Samaria." As Bibí herself was specifically from Lebanon, this vast general allusion to the Middle East and its flora again borders on Orientalism. Nonetheless, these statements serve to highlight aspects of the artist's botanical subjects that recognize transnational influences and intersections in her work to a degree.

In this early Witcomb catalog, the inclusion of Ciccotti's text fomented the artist's solid—but difficult to shake—reputation as a modernist painter of flowers, despite the fact that her repertoire ultimately extended far beyond botanical subjects. Indeed, Zogbé's larger body of work explores a variety of genres, including portraiture and landscapes inspired and created across a geographic area that ranged from Argentina and Lebanon to France and Africa. Yet her floral subjects were undeniably the primary theme of the early Galerías Witcomb show, as illustrated by the list of works included in the catalog, with titles ranging from the simple *Flores negras* [Black Flowers] and *Cardos* [Thistles] to the exotic *Flor de kapok* [Kapok Flower]. Zogbé's vibrant approach to botanicals was underscored by Ciccotti in statements like:

These masses of color like wings along the length of these vigorous branches, living, swollen with sap and full of cocoons ready to burst open at the imminent gust of the spring wind ... the flowers painted by "Bibí" are, at the same time, of a naïve primitivism and amazing wit, suddenly falling from the hand of the artist and slowly emerging from its branches with an impressive verism ... These floral branches, once contemplated, cannot be forgotten. Thoughts of them later emerge and multiply in the imagination, forming gardens that evoke budding almonds from Damascus to the Mediterranean on a warm spring morning.

Here, the critic highlights the exuberant color palette and brushstrokes of the artist's bouquets, initiating an emphasis on Zogbé's floral subjects that followed her throughout her career. Notably, the text here also describes the artist as working in a "naïve primitive style." Although this label popularized her works and improved her circulation among gallery spheres, the term "painter of flowers" functioned as a double-edged epithet for women artists—often serving to dismiss their oeuvre as simply decorative in a patriarchal gallery system.¹⁵ Furthermore, as feminist art historians such as Whitney Chadwick have clearly demonstrated, still lifes were historically ranked lower in the hierarchy of genres in the traditional Western canon of art history.

Yet Zogbé's flowers bear far more than decorative aims, serving as coded carriers of rich transnational meaning. The artist's original and adopted homelands are strategically represented in her selection of botanicals, which function as expressions of her diasporic experience. Works like *Pommes de pin* [Pine Cones] allude to Lebanon's national symbol of the cedar tree, while pieces like *Cardos* (Fig. 5) elevate varieties of commonplace flora that grow in Argentina and Lebanon, respectively. The choice of the thistle underscores the quietly radical nature of Zogbé's botanical subjects—a hearty bloom that thrives on the most adverse soil, with strong roots and protective thorns. Zogbé rendered these commonplace florals endemic to both her original and adopted homelands again and again as a favorite motif, weaving a narrative of transnational lived experience into her canvases.

Further critical commentary was reproduced in later catalogs on subsequent shows at the Galerías Witcomb.¹⁶ A text dedicated to Zogbé by Camille Mauclair, first published in the *New York Herald Tribune* in 1935 and reprinted in a subsequent Witcomb catalog in 1937 (Figs. 6–7) as well as a later catalog from 1941, also forms part of the Espigas repository.¹⁷ These catalogs replicate Mauclair's review in the original French and Spanish translation, respectively. Mauclair states:

15 • Georgina Gluzman discusses the use of the term "painter of flowers" to dismiss women's artwork in the field historically. See Georgina Gluzman, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890–1930)*, Buenos Aires, Biblos, 2015.

16 • *La Prensa*, Buenos Aires, May 17, 1934.

17 • The 1941 catalog in which this originally French text is reprinted in Spanish translation is currently catalogued in the Espigas archive in association with the Galería Renom of Rosario, although the document itself does not record its publication information.

*The oeuvre of Bibí Zogbé presents a floral vigor unknown under the skies of Europe ... Her Oriental origins unravel in such a way that evokes the “zelliges” of African art. But she also looks to the moderns, so that all unfolds in a bouquet of truth, analyzed in minutia, with feminine sensitivity.... It is the excellent debut of a sincere painter ... who gives her flowers the power of mysterious seduction.*¹⁸

Mauclair’s text echoes the Orientalist discourse established by Ciccotti, but introduces an additional gendered reading while firmly situating the artist’s output within the realms of modernism. The critic also importantly acknowledges African influences in Zogbé’s work. The reference to zelliges denotes the radiating tilework traditions rooted in North Africa. Notably, in addition to the work she produced while residing in Argentina and Lebanon, Zogbé also spent a key period of her career in Paris and Senegal. During this time, she markedly shifted her subject matter to refocus on West African landscapes and portraiture—a critical aspect of her oeuvre that has remained largely overlooked in assessments of her work.

The 1937 Galerías Witcomb catalog in the Espigas repository also testifies to Zogbé’s work in Africa due to the broader scope of the subject matter of the paintings included in her show in this year, although the publication does not further critically discuss these pieces. Rather, the 1937 catalog simply lists the titles of the artist’s pieces portraying African flora, landscapes, and women, such as *Baubab (Dakar)* and *Flores de Dakar* [Flowers of Dakar], which are known to have been painted on location during her time abroad there. Nonetheless, the mere listing of these artworks in these later catalogs testifies to the fact that Zogbé’s botanicals were far broader and richer in their transnational influence than originally acknowledged in early critical texts.

18 • *Exposición Bibí Zogbé* (exhib. cat.), Buenos Aires, Galerías Witcomb, 1937.

Conclusions

By noting the initial transnational framing and meaning of Zogbé's work in the early Galerías Witcomb catalogs and publications from 1934 through 1937 held within the Espigas repository, key aspects surrounding the production and reception of the artist in Argentina and beyond are revealed. In both the texts by Ciccotti and Mauclair reproduced in these early Witcomb catalogs dedicated to the artist, Zogbé's "exotic" "Oriental" origins and influences are problematically overemphasized and applied in a reductive fashion, rooted more in stereotype than analysis. Yet when the specific subject matter and style of Zogbé's work are ultimately addressed, the rigorous transnational dimensions of her creative production can be seen emerging from the nascent critical discourse surrounding the artist's oeuvre. The early Witcomb catalogs cited here recognize not only the impact of the artist's Argentine and Lebanese homelands over her work, but also the formative influence of her time abroad in Africa—an aspect which beckons further exploration.

SOBRE LA AUTORA

ABOUT THE AUTHOR

Caroline “Olivia” Wolf

Es profesora asistente de Historia del Arte en Loyola University Chicago. Su docencia e investigación toman una perspectiva global, con énfasis en su área de especialización primaria en el arte y la arquitectura latinoamericanos, y su área secundaria en el arte y la arquitectura del Medio Oriente. Está particularmente interesada en las intersecciones diaspóricas y transculturales de estas regiones en la cultura visual del Sur Global. Su trabajo ha sido apoyado por una beca Fulbright-Hays DDRA y por la Society of Architectural Historians, entre otros.

She is an assistant professor of Art History at Loyola University Chicago. Her teaching and research take a global perspective, with emphasis on her primary specialization in Latin American art and architecture, and strong secondary area of study in Middle Eastern art and architecture. She is particularly interested in the diasporic and transregional visual intersections of these regions across the Global South. Her work has been supported by the Fulbright-Hays DDRA fellowship and the Society of Architectural Historians, among others.

oliviawolf1979@gmail.com

AUTORIDADES

ORGANIZATION

FUNDACIÓN ESPIGAS

Gabriel Vázquez

Presidente

Raúl Naón

Vicepresidente

Adriana Rosenberg

Secretaría

Gabriel Werthein

Tesorero

Laura Malosetti Costa

Prosecretaria

Sergio Butinof

Vocal

Eleonora Jaureguiberry

Vocal

Inés Justo

Vocal

COMITÉ INTERNACIONAL

Benedicta M. Badia Nordenstahl

Claudia Caraballo de Quentin

Erica Roberts

Clarice O. Tavares

Mauro A. Herlitzka

Presidente honorario

Marcelo E. Pacheco

Vocal emeritus

Agustín Díez Fischer

Vocal ex officio

ESCUELA DE ARTE Y PATRIMONIO, UNSAM**Laura Malosetti Costa**

Decana

Stella Maris Más Rocha

Secretaria académica

Silvia Dolinko

Secretaria de Investigación

CENTRO DE ESTUDIOS ESPIGAS, EAYP-UNSAM**Agustín Díez Fischer**

Director

Luisa Tomatti

Coordinadora

Melina Cavalo

Bibliotecaria – Archivista

Diego Sebastián López

Asistente de Coordinación

Adriana Donini

Asistencia general y referencia

Lucas Baron Pedernera

Asistencia en biblioteca y archivos

Mayra Romina Piriz

Asistencia en biblioteca y archivos

CENTRO DE INVESTIGACIONES EN ARTE Y PATRIMONIO, CIAP CONICET-EaYP, UNSAM

Sandra Szir

Directora

Verónica Tell

Vicedirectora

Carolina Vanegas Carrasco

Coordinadora

PERSONAL DE APOYO

Noelia Bruzzone

Área Biblioteca y Referencia

Vanesa Iglesias

Área Comunicación y Transferencia

Cecilia Gallardo

Área Fotografía

Liliana Recarey

Asistente Administración



Centro de Estudios
Espigas
EaYP-UNSAM



Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio
CIAP-EaYP-UNSAM-CONICET



Escuela de
Arte y Patrimonio
EaYP-UNSAM



FUNDACIÓN
ESPIGAS



MECENAZGO



ISBN 978-987-1398-55-3



9 789871 398553



Centro de Estudios
Espigas
EAYP_UNSAM



Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio
CIAP-EAYP_UNSAM-CONICET



CONICET
Universidad
Nacional
de San Martín
C I A P



FUNDACIÓN
ESPIGAS



MECENAZGO



Santander
Fundación