

EL CANON ACCIDENTAL

MUJERES ARTISTAS EN ARGENTINA

(1890-1950)



EL CANON ACCIDENTAL

MUJERES ARTISTAS EN ARGENTINA

(1890-1950)

5	Presentación Andrés Duprat
8	Ex-céntricas Georgina G. Gluzman
20	Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires Laura Malosetti Costa
30	Alrededor de la prensa. Las grabadoras en Buenos Aires, entre los talleres y las exhibiciones (1909-1950) Lucía Laumann
37	Otras latitudes. Mujeres artistas en el panorama internacional
38	Los cuartos propios Georgina G. Gluzman
40	“Yo desprecio a los ricos, nunca han pensado en mí”. La cuestión de la clase al interior de las relaciones femeninas en el arte chileno Gloria Cortés Aliaga
46	Mirarse y mirar: el autorretrato femenino en México (1850-1950) Dina Comisarenco Mirkin
54	Una historia indisciplinada. El género en la historia del arte Maria Antonietta Trasforini
63	En el centro de los géneros
89	En el centro de la consagración
121	En el centro de nuevas direcciones
172	Biografías Georgina G. Gluzman y Lucía Laumann
182	Obras, publicaciones, imágenes y documentos exhibidos
188	English Translation

Consideradas raras, locas, excéntricas o, cuando mucho, mujeres ociosas entregadas a un mero pasatiempo, signadas algunas por apellidos ilustres que las habilitaban hasta cierto punto, las artistas argentinas generalmente han padecido el ocultamiento y la invisibilización no solo de sus contemporáneos, sino de la propia historia del arte.

Mencionadas en un registro lateral del canon —androcéntrico, porteño, de clase, blanco—, minorizada su experiencia, a lo sumo sujetas a la lógica de la cuota de género, pero siempre directa o indirectamente subestimadas en sus valores, las artistas han sido menoscabadas por la herencia patriarcal que signa nuestras sociedades.

La mujer ha existido en la historia del arte principalmente como objeto de la mirada del varón. Sin embargo, su presencia ha ido volviéndose visible de forma progresiva debido a la persistencia, pero sobre todo, no pocas veces, a la alta calidad estética de las obras realizadas por mujeres.

El recorte que propone Georgina Gluzman en *El canon accidental* permite asistir a la emergencia paulatina de las artistas plásticas en un período que conoció grandes jornadas de lucha por la reivindicación de la mujer. En el apenas más de medio siglo que explora la muestra (1890-1950), se constituyeron los primeros movimientos feministas, que fueron cobrando potencia al abarcar diversos grupos sociales hasta lograr la adquisición de plenos derechos ciudadanos, lo que abrió un nuevo panorama.

El arte no fue ni podía ser ajeno a esas situaciones. El momento actual, en que la cuestión de género ha cobrado carta de ciudadanía, exige la reflexión, la toma de conciencia y la problematización del rol de la mujer en la historia del arte argentino.

Desde el Museo Nacional de Bellas Artes, proponemos en este sentido un espacio de interrogación permanente acerca de la articulación entre arte y sociedad, que, en el caso de esta muestra, dirige su atención al momento de la constitución de la mirada femenina en la producción artística local.

Así como las artes interpelan el sentido común de una época, al que suelen conmover en sus certezas incuestionadas, el movimiento de la historia ofrece nuevas consideraciones sobre cómo entendemos su conformación. La exposición está concebida con el ánimo de revelar aspectos que ponen en entredicho el canon, esa historia aceptada acríticamente de un período central del devenir de las artes.

El anclaje en una tradición, aunque soterrada o marginada, permite reflexionar sobre las herencias por recuperar, en aras de la potencia de un movimiento que no cesa y que constituye un cambio sustancial en los modos de percibir el mundo.

Andrés Duprat

Director

Museo Nacional de Bellas Artes

EL CANON ACCIDENTAL. MUJERES ARTISTAS EN ARGENTINA (1890-1950)

GEORGINA G. GLUZMAN
CURADORA

I - DEL CENTRO A LOS MÁRGENES

En 1921, la escritora Lola Salinas Bergara participó de una encuesta a diversos intelectuales sobre el progreso femenino. En su respuesta, señalaba:

No tenemos necesidad de volver la mirada a los países del otro lado del océano para hallar méritos más que suficientes en pro de la teoría feminista: fábricas, talleres, oficinas y comercios, nos dan acabada idea de cuanto cumple a su acción laboriosa en el campo del trabajo manual; academias, liceos, escuelas normales, universidades, e institutos profesionales, nos la presentan entregada a la conquista del saber con el tesonero empeño de su espíritu apasionado.¹

Cientos de testimonios como este dan cuenta de la actividad artística de las mujeres en nuestro país, en el contexto de una marea de labor femenina que inundaba todos los ámbitos. Marginadas en los discursos que dieron forma a las historias del arte, las artistas de fines del siglo XIX y de las primeras décadas del XX también han sido desplazadas de la historia del arte argentino. Sin embargo, las mujeres ocuparon todas las posiciones posibles en la escena artística de aquel tiempo: fueron estudiantes, docentes, artistas, críticas, gestoras y coleccionistas. *El canon accidental* se centra en uno de estos roles: examina a un conjunto de creadoras activas en la Argentina desde fines del siglo XIX. Aspira a presentar, mediante una selección de obras y autoras, una historia (siempre fragmentaria e incompleta) de las aventuras artísticas de las mujeres. Es deudora de los paradigmas feministas en la historia del arte, desde el texto pionero de Linda Nochlin publicado en 1971 hasta los desarrollos actuales de los estudios de género en el campo de las artes.² Partiendo de la noción de género como una

¹ Lola S. B. de Bourguet, “Del feminismo (contestación expresa)”, en Miguel J. Font, *La mujer. Encuesta feminista argentina. Hacia la formación de una Liga Feminista Sudamericana*, Buenos Aires, Imprenta Costa Hermanos, 1921, p. 31.

² Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, en *Women, Art, and Power and Other Essays*, Nueva York, Harper & Row, 1988, pp. 145-178.

Un grupo de estudiantes de la Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1917. Fotografía: colección Diego Garay, Buenos Aires.



construcción cultural compleja en la que interviene también el arte, esta presentación pública de las obras de mano femenina explora los papeles sociales asignados a las mujeres y las características que asumió su práctica en el arte. La historiadora del arte Griselda Pollock destacó que el canon está políticamente situado “en lo masculino” y pertenece culturalmente “a lo masculino”.³ Por lo tanto, la historia del arte es una construcción fundada en exclusiones y fuertemente ligada al concepto del individuo (masculino) genial, auténtico protagonista de la disciplina. Esta muestra incluye obras de artistas mujeres con presencia en los márgenes de la historia del arte y de artistas mujeres hoy prácticamente desconocidas, aunque su actividad les valió la admiración de sus contemporáneos. Un caso aparte lo constituyen aquellas cuya ubicación y visibilidad en los relatos tradicionales es más firme, como Emilia Bertolé (1896-1949), pero cuya posición continúa siendo problemática.

La selección es abrumadoramente porteña, a excepción de algunos nombres. El recorte no se debe a la intención de desconocer los aportes de las artistas de las provincias, sino que da cuenta de la necesidad de profundizar estudios de base en los museos provinciales o municipales de cada espacio geográfico. Aunque la presencia federal no sea amplia, *El canon accidental* reconoce el rol fundamental que han cumplido las instituciones provinciales en la consagración de las mujeres. Por esta razón, se incluyen obras significativas adquiridas en fecha temprana por museos, que los relatos tradicionales han relegado a la periferia.⁴

Si bien las artistas de *El canon accidental* ocuparon posiciones nada desdeñables dentro de sus escenas artísticas, han sido convertidas en notas al pie o excepciones. Esta lectura posterior que ha hecho la historia del arte ha llevado a pensar que las mujeres artistas fueron una “rareza” y que siempre se hallaron en los bordes de sus escenas de actuación, nunca en el centro. Pero las artistas estuvieron allí, en el medio de todo. Además, se ha generado un mito persistente de la mujer artista como una “excéntrica” o una “desviada”, en lugar de una interpretación histórica precisa, capaz de resituirlas en los múltiples papeles que desempeñaron, ya sea en sus éxitos o en sus sueños y fracasos.

³ Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories*, Londres y Nueva York, Routledge, 1999.

⁴ Para un estudio del caso de Santa Fe, ver Georgina G. Gluzman, “Mujeres en los salones anuales de Santa Fe: artistas, modelos, trabajadoras”, *Separata*, a. XVII, n° 24, Rosario, septiembre de 2019, pp. 81-113. Disponible en <http://ciaal-unr.blogspot.com/2019/09/revista-separata.html>

La participación femenina, sistemáticamente ignorada, continúa siendo poco conocida. La categoría de “mujeres artistas” ha sido discutida con justicia a lo largo de décadas. Se suele decir que el arte no tiene género, y en muchos sentidos es cierto. En efecto, las artistas reunidas en esta muestra no son simples miembros de un grupo homogéneo, sino personas con intereses y posicionamientos diversos. Cada trayectoria enriquece el panorama del arte en la Argentina de un modo distintivo. A pesar de esta variedad, las prácticas concretas del arte y las elecciones estéticas han estado indisolublemente ligadas al género de las productoras, tanto en sus limitaciones como en sus posibilidades.⁵

II — EL GÉNERO DEL ARTE

La escritura de las historias del arte en nuestro país ha seguido tradicionalmente un modelo basado en ciertas grandes figuras, con poca o nula presencia femenina. El concepto de genio excluye a las mujeres y las sitúa en un plano de inferioridad con respecto a los varones.⁶ La intersección entre historia del arte y crítica feminista permite cuestionar el silencio historiográfico en torno a las mujeres creadoras. La investigación rigurosa sobre obras y archivos pone de relieve los modos en que las mujeres han intervenido en la escena cultural y fortalece su reconocimiento como productoras.

Institución privilegiada dentro de la escena del arte argentino, el Museo Nacional de Bellas Artes ha mantenido una posición ambivalente con respecto a las artistas. En efecto, su acervo es rico en obras hechas por mujeres en un amplio arco temporal, que comienza con la propia creación del Museo, a fines del siglo XIX. Y, sin embargo, rara vez salen a la luz y son excluidas de las narrativas maestras que sus salas han construido. Esta exposición, moldeada por el pensamiento feminista, no está exenta de tensiones: ¿cómo mostrar y justipreciar el trabajo creativo de las mujeres en el seno de una institución que históricamente las ha relegado a lugares secundarios? La presencia de estas artistas del pasado en el espacio sacralizado del Museo Nacional de Bellas Artes, con sus jerarquías y valoraciones, es una conquista y una contradicción.

El surgimiento de las exposiciones separatistas, dedicadas de modo excluyente a la visibilización de las artistas (del pasado o contemporáneas), se remonta a la segunda mitad del siglo XIX.⁷ Ya la primera ola feminista asistió a la creación y sostenimiento de espacios de exhibición exclusivamente femeninos, que actuaban como un vehículo para dar a conocer a las creadoras activas y como un homenaje a las que habían trabajado en épocas anteriores.

En la actualidad, muy a menudo las exposiciones exclusivamente femeninas, que se agolpan cada marzo, son recibidas con desconfianza y resistencia. En rigor, en gran medida estas exhibiciones son realizadas sin marcos de lectura claros y con arcos temporales carentes de justificación.⁸ Más que proponer modos de acercamiento críticos a objetos culturales desplazados de la memoria, muchas muestras se limitan a acumular obras firmadas por mujeres. *El canon accidental* pretende contar algunas historias, sabiéndolas fragmentarias y abiertas a la discusión: una historia feminista de las mujeres artistas no puede ser lineal o pretender la canonización de sus figuras.

A la vez, esta muestra se distancia abiertamente del modelo de recorrido panorámico y propone, en su lugar, un conjunto de tres ejes, que son tanto cronológicos como temáticos: “En el centro de los géneros”, “En el centro de la consagración” y “En el centro de nuevas direcciones”. Por medio de estas tres secciones estructurantes, *El canon accidental* busca redescubrir una tradición sostenida de práctica femenina en las artes. Los nombres que hoy nos resultan familiares no fueron excepciones, sino que son parte de un entramado mayor: apenas hilos más brillantes en una urdimbre olvidada. Estos olvidos no conforman un complemento de la historia del arte tradicional que podemos coser sin problema a los relatos establecidos. Por el contrario, invitan a cuestionar la totalidad del sistema.

⁵ Para un panorama de este tema, ver Georgina G. Gluzman, *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires, 1890-1923*, Buenos Aires, Biblos, 2016.

⁶ Ver el clásico texto de Christine Battersby, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1989.

⁷ Catherine Dossin y Hanna Alkema, “Women Artists Shows/Salons/Societies: Towards a Global History of All-Women Exhibitions”, *Artl@s Bulletin*, vol. 8, n° 1, 2019, art. 19. Disponible en <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss1/19/>

⁸ Georgina G. Gluzman, “Different, Better, and Rebellious. Women Artists in Three Contemporary Art Exhibitions in Argentina”, en Jenna C. Ashton (Ed.), *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*, vol. 2, Edimburgo, MuseumsEtc, 2018, pp. 219-231.

Las trayectorias de las artistas incluidas estuvieron atravesadas por un aprendizaje complejo (y a menudo múltiple), por su inserción en el campo profesional (muy diversa), por su visibilidad en el mundo del arte (luego negada por las narrativas tradicionales) y por su fortuna crítica (casi invariablemente inexistente o formulaica). Pocas dejaron documentos que nos permitan un acercamiento más profundo a su pensamiento: a diferencia de lo que sucede con diversos artistas varones, las mujeres tienen una presencia sumamente reducida en los reservorios documentales, tanto públicos como privados. Esta ausencia constituye uno de los desafíos más grandes que enfrenta la reconstrucción de sus carreras y posicionamientos específicos dentro del campo artístico local. Sin embargo, sus obras y su permanente intervención pública en exhibiciones de diverso tipo hablan a las claras de su voluntad de trascendencia.

III — LOS APRENDIZAJES

Durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, la educación artística constituía una parte fundamental de la formación de las jóvenes de las clases acomodadas en la Argentina. Está claro que esta práctica diletante de las artes era percibida como beneficiosa para la educación de las mujeres. Sin embargo, a menudo se ignoraban los resultados que podían tener estas actividades, que desde las últimas décadas del siglo XIX comenzaron a ganar terreno en la escena artística.

Los maestros de la generación de las artistas nacidas a mediados del siglo XIX, tales como Giuseppe Agujari (1843-1885), no formaron meramente a jóvenes que cultivaban “adornos”. Por el contrario, muchas de ellas continuarían su aprendizaje y emprenderían un camino de visibilidad pública. Las más acaudaladas —pues no debemos olvidar que varias de estas artistas tuvieron grandes privilegios de clase que las ayudaron en sus decisiones y actividades— emprendieron el viaje a Europa para proseguir su formación ya desde fines del siglo XIX. Como muchas latinoamericanas, las artistas argentinas se dirigieron a París. Frente a la restricción de ingresar a la École des Beaux-Arts, vigente para las mujeres hasta 1900, las más ambiciosas podían concurrir al taller de ciertos artistas que dictaban clases o inscribirse en las academias libres, de carácter privado. La más importante fue la Académie Julian, hacia la que se volcaron artistas como María Obligado (1857-1938) y Hortensia Berdier (1862-1938).

La Académie Julian fue fundada en 1868 por Rodolphe Julian (1839-1907), un pintor que había conocido el rechazo y las dificultades en sus años de estudiante.⁹ Este espacio ofrecía a las mujeres que se concentraban

El taller de pintura de la Académie Julian en el número 5 de la rue de Berri, París. Fotografía: colección Christophe del Debbio, París.

Las autoridades y algunos de los talleres de la Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas “Fernando Fader”, 1912. “Escuela Profesional de Artes y Oficios N° 5”, *El Hogar*, Buenos Aires, 4 de diciembre de 1912.



⁹ Catherine Fehrer, “Women at the Académie Julian in Paris”, *The Burlington Magazine*, vol. 136, n° 1100, noviembre de 1994, pp. 752-757.



Estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” pintan al aire libre en 1948. “Escuela Superior de Bellas Artes”, Vea y Lea, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1948. Fotografía: Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada, Universidad Nacional de las Artes.

en París una educación sólida y el acceso permanente al estudio del modelo vivo. De todos modos, la situación distaba de ser ideal: las estudiantes pagaban más que los varones y recibían menor atención de los docentes. El horizonte parisino no perdería atractivo y, a partir de la década de 1920, una nueva ola de mujeres viajaría a Francia, a talleres como el del famoso André Lhote (1885-1962).

En el mismo momento en que Obligado y Berdier se dirigían a París, en Buenos Aires se ampliaban las posibilidades educativas para las mujeres. Ciertas artistas habían accedido a lecciones particulares en nuestro país gracias a su posición social privilegiada. La situación de las mujeres de otras clases sociales era más difícil, pero sus oportunidades de formación estaban a punto de transformarse: la Sociedad Estímulo de Bellas Artes fundó una academia en 1878, oficializada como Academia Nacional de Bellas Artes en 1905. El ingreso de las mujeres a la institución fue relativamente temprano y bastante significativo en términos numéricos. Muchas artistas y docentes que lograrían reconocimiento estudiaron allí, entre ellas Dolores Alazet Rocamora (1878-?), pintora y formadora de varias generaciones de mujeres fruto de su actividad en la Escuela Profesional de Artes y Oficios N° 5.

La creación de las diversas escuelas de enseñanza profesional fue otro paso en la diversificación del escenario formativo. La Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas “Fernando Fader”, donde artistas como Consuelo González (1911-2013) y Anita Payró (1897-1980) se desempeñarían como docentes, fue uno de estos espacios. Creada en 1910 con el nombre de Escuela Profesional de Artes y Oficios N° 5, muy pronto contaría con talleres de joyería, fotografía, y corte y confección.¹⁰

La Escuela “Fernando Fader” ofrecía en la década de 1930 una formación en cinco áreas: arte del libro y de la publicidad, arte del juguete, arte del tejido, arte de la decoración de interiores y arte del metal, a las que debía sumarse la de cerámica, que se cursaba en la Escuela Industrial de la Nación.¹¹ La institución se proponía brindar una vía de inserción profesional a las mujeres, abrevando en la ya larga y rica asociación entre mujeres y actividad creativa, particularmente en el terreno de las artes aplicadas.

Otros proyectos, vinculados al dominio más tradicional de las “bellas artes”, también concitaban la atención femenina. La Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, un centro de estudios avanzados en las artes visuales creado en 1923 en la ciudad de Buenos Aires por Ernesto de la Cárcova (1866-1927), tenía como propósito esencial profundizar la formación y la educación de artistas emergentes en medios como la pintura, la escultura, la imprenta, la escenografía y la pintura mural.¹²

Desde la década de 1920, la Escuela Superior de Bellas Artes fue un horizonte privilegiado para los artistas argentinos, incluidas muchas mujeres. Aunque las estudiantes se insertaron en todos los talleres de la Escuela, el de grabado y el de pintura fueron particularmente permeables a su actuación. Artistas como María Carmen Portela (1896-1984), Elba Villafaña (1902-1976) y Ángela Vezzetti (1908-?), entre muchísimas otras, transitaban por estos espacios.

IV – LOS TRABAJOS

Las artistas se abocaron a un gran número de actividades creativas, que excedió ampliamente el esquema modélico del artista profesional moderno: exponer y vender sus obras. Este paradigma estrecho de profesionalización resulta en gran medida una abstracción incapaz de dar cuenta de la multiplicidad de formas de trabajo desplegadas por todos los artistas, varones y mujeres. Además, ignora la vasta cantidad de artistas comprometidas con su práctica que simplemente no comercializaron su obra por razones sociales y económicas, ya que su posición como integrantes de la élite les aseguraba ingresos.

La docencia fue un medio de vida privilegiado para las mujeres, de donde obtuvieron recursos económicos. Fueron muchas las artistas que se sostuvieron total o parcialmente gracias a la enseñanza, en clases particulares en sus talleres o en escuelas de diversos niveles. La enseñanza, sin embargo, no fue un camino meramente económico: constituyó también un modo de vida que les permitió tener un enorme impacto en otros artistas. Sofía Posadas (1859-1938), Andrée Moch (1879-1953), Mariette Lydis (1887-1970) o Cecilia Marcovich (1894-1976), en momentos diferentes de la historia del arte local, se nutrieron de los deseos de discípulas y discípulos de formarse junto a ellas. La docencia en los talleres dirigidos por estas artistas fue un espacio de autoridad, que les era a menudo negada en otros ámbitos.

Marta Grun y Gloria O’Farrell, discípulas de Mariette Lydis, hacia 1942. Fotografía: colección María Cristina Correa, Buenos Aires.

Diseño de papel tapiz realizado por María Vieyra durante sus años de estudio en la Academia Nacional de Bellas Artes. Fotografía: colección Diego Garay, Buenos Aires.

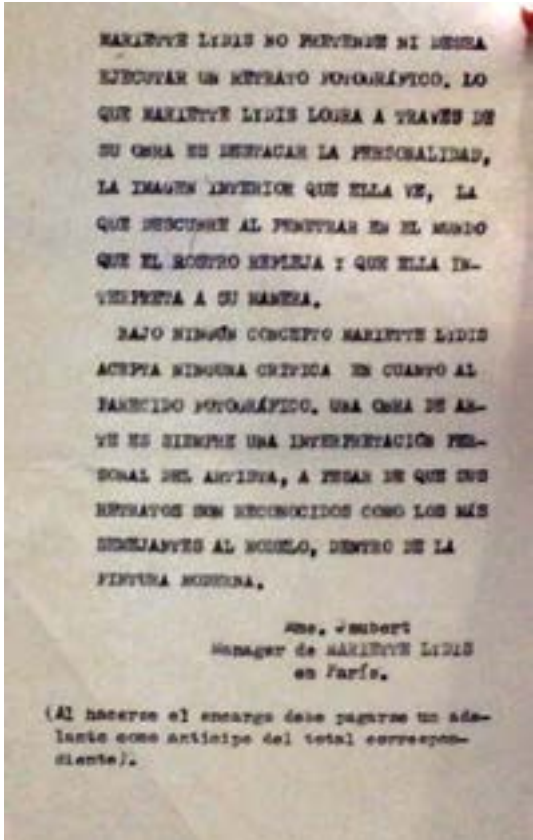
Ernestina Azlor posa al pie del Monumento a la Bandera en la ciudad de Los Cocos, Córdoba, hacia 1954. Fotografía: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.



¹⁰ “Escuela Profesional de Artes y Oficios N° 5”, *El Hogar*, año IX, n° 218, Buenos Aires, 4 de diciembre de 1912.

¹¹ “Plan de estudios y programa Escuela Profesional N° 5”, *Arte y Decoración*, año. I, n° 1, Buenos Aires, 1935.

¹² Ver el catálogo coordinado por Laura Malosetti Costa en torno a la muestra *Ernesto de la Cárcova*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016.



Mariette Lydis y su trabajo como retratista, según su mánager Mme. Jaubert. Fotografía: colección María Cristina Correa, Buenos Aires.

La serie de Carlota Stein en la prensa ilustrada: *Medallones de ayer*, *El Hogar*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1933. Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, Buenos Aires.

María Elena Bertrand, *Reflejos*, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el Salón Nacional de 1925. Fotografía: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Léonie Matthis y Francisco Villar en España. Fotografía: colección Cristina Villar, Buenos Aires.

Vista de la Exposición de Artes e Industrias Femeninas organizada por el Club Argentino de Mujeres, Buenos Aires, 1928. La escultura exhibida es *Serenidad*, de Clorinda Fanny Emparanza. Fotografía: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

la práctica de exponer de modo regular. Como ella, otras artistas mantuvieron una gran constancia en la exposición de su obra y realizaron una gran cantidad de muestras individuales con sus últimas producciones, una sucesión permanente de nuevas piezas, motivos e intenciones. Estas exhibiciones fueron reseñadas por los más diversos medios, desde revistas asociadas al universo femenino hasta periódicos de circulación nacional.

Matthis y Lydis también compartieron con Ana Weiss y otras colegas una atención permanente y redituable por el retrato. Los encargos de este tipo cimentaron redes de sociabilidad que ayudaron a estas artistas en otras esferas de su trabajo y se convirtieron también en una relevante fuente de ingresos. No fueron dominios separados de búsquedas artísticas más autónomas, sino que fueron sitios de experimentación de sus ideas.

V – LA VISIBILIDAD

Las artistas aprovecharon todas las oportunidades posibles para mostrar su obra y dar a conocer sus habilidades. Ya desde los Salones del Ateneo, realizados a partir de 1893, las mujeres hicieron sentir su presencia en el campo del arte. El Ateneo proporcionó un entorno favorable para los expositores con diversos grados de compromiso con la práctica artística y, de este modo, alentó la intervención de una gran cantidad de mujeres.¹³ Esta participación no estuvo exenta de contradicciones: aunque un grupo considerable obtuvo recompensas, las artistas fueron excluidas tanto de la organización como del jurado de admisión.

Las mujeres también estuvieron presentes de modo ininterrumpido en el Salón Nacional, organizado desde 1911. Allí, artistas de actuaciones más o menos extensas encontraron un lugar donde presentar sus trabajos, recibir reconocimiento y hasta insertarse comercialmente. A modo de ejemplo, en la primera edición del Salón Nacional cinco autoras vendieron obras con destino al Museo Nacional de Bellas Artes: Lía Gismondi (1871-1953), Esperanza Iranzo Díaz, Kettie Ross-Brogliá, Clorinda Sanna y María Washington. Al tiempo que se consolidaba el espacio legitimador del Salón, “fuerte regulador de la producción artística”,¹⁴ se instauró un circuito de salones a nivel nacional, que generaba otros focos de coleccionismo, y también proliferaron las galerías de arte privadas.

Los salones provinciales fueron muy atractivos para las artistas, que con frecuencia obtuvieron en ellos importantes distinciones. En Rosario, el Salón de Otoño se convertiría en uno de los más convocantes para creadoras de todo el país. Ya en su primera edición, de 1917, la participación de las mujeres fue señalada por la crítica: “La representación femenina ha tenido, también, honrosa representación. La señorita Emilia Bertolé,



¹³ Sobre el Ateneo y la escena artística de entresiglos, ver el estudio fundamental de Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

¹⁴ Marta Penhos y Diana Wechsler, “Introducción. Tras los pasos de la norma”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (Coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, p. 7.

de Rosario, que en las dos últimas exposiciones del Salón Nacional se ha destacado tan ventajosamente, con telas que acusan una extraordinaria capacidad artística, ha merecido la adjudicación de uno de los premios de estímulo”.¹⁵ Esta presencia sería permanente en las siguientes ediciones.

Por otro lado, en la ciudad de La Plata se creaba en 1922 el Museo Provincial de Bellas Artes. El primer Salón de Arte de La Plata se realizó en 1933 con una importante concurrencia, entre la que se contaban María Carmen Portela y Ana Weiss, entre muchas otras artistas. También en 1922, se concretaba otro proyecto en la ciudad de Santa Fe. Ese año, abrió sus puertas el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, que pronto fue el foco de la vida artística santafesina.

El Salón Anual de Santa Fe movilizaba a una gran cantidad de mujeres, sobre todo a aquellas afincadas en Buenos Aires. Las dos primeras adquisiciones a una artista fueron *Puente de Alcántara* y *Calle en Toledo*, dos obras del período español de Léonie Matthis.¹⁶ Ambas habían estado expuestas en el Salón de 1924. Con estas piezas se iniciaba el camino de las artistas en la colección del museo santafesino, cuyo acervo es muy rico en obras de mano femenina.

El activo circuito de las galerías comerciales también acogió a las artistas, tanto en exposiciones colectivas como individuales, a menudo con gran éxito comercial. Finalmente, las mujeres desarrollaron estrategias separatistas para la circulación de su obra mediante la realización de diversos salones femeninos, como el impulsado por el Club Argentino de Mujeres, entre otras iniciativas¹⁷ que fueron ampliamente reseñadas por los principales medios. Estas muestras atrajeron a participantes con propuestas artísticas variadas, y brindan un testimonio claro de las formas de organización que las mujeres implementaron para sostener y promocionar el arte hecho por ellas.

VI – LA FORTUNA CRÍTICA

Aunque hoy sean recordadas solo unas pocas artistas de fines del siglo XIX y de las primeras décadas del XX, existen indicadores de la importancia de otras figuras: las ambiciosas pinturas de María Obligado, la exitosa trayectoria de la artista francesa radicada en Buenos Aires Léonie Matthis, los múltiples premios acordados a Ana Weiss (1892-1953) en el Salón Nacional desde 1926, la variedad de las propuestas plásticas de Lía Correa Morales (1893-1975) y la multifacética carrera de Cecilia Marcovich.

El redescubrimiento de las trayectorias de estas “otras” artistas es una oportunidad privilegiada para cuestionar la presencia excluyente de un número pequeño de heroínas artísticas en los relatos tradicionales sobre la historia del arte en la Argentina, como Lola Mora, Raquel Forner (1902-1988) y Norah Borges. Solo ellas han sido objeto de estudios pormenorizados, aunque no exentos de clichés. Este interés casi obsesivo ha generado una ingente producción de los más diversos tipos de textos, que han contribuido a oscurecer la trayectoria de muchas artistas que trabajaron durante el mismo período. De varias de ellas, como Lola Nucifora, Andrée Moch o Lola de Lusarreta, con carreras de décadas de actividad incesante, no se conocen más que un puñado de obras en el mejor de los casos.

La interpretación de la actuación de figuras como Mora, Forner o Borges ha alimentado varias creencias equivocadas. En primer lugar, ha contribuido a ocultar e incluso a menospreciar los desafíos, logros y fracasos de varias generaciones de mujeres artistas. Además, su aparición en los relatos ha motivado la idea de que la historia del arte argentino no tiene problemas de representatividad. Después de todo, podría pensarse, si hay dos o tres artistas “valiosas” cuyos nombres conocemos, ¿es necesario seguir ahondando en el tema?

A pesar de la omnipresencia de estas figuras femeninas, es relativamente fácil hallar nombres de otras artistas. Basta con revisar los catálogos de exposiciones colectivas tales como el Salón Nacional para descubrir

Raquel Forner en el Museo Nacional de Bellas Artes, con ocasión de su muestra individual de 1962. Fotografía: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.



a decenas de artistas olvidadas. Este simple hecho revela que la actividad artística femenina fue más recurrente que extraordinaria. El mérito derivado de la “calidad artística”, un concepto en sí históricamente variable, no fue suficiente para garantizar su ingreso a los relatos sobre la historia del arte.

Ya desde fines del siglo XIX, las reseñas de las exposiciones, desarrolladas en diarios o en publicaciones especializadas, comenzaron a registrar la creciente participación de las artistas. La crítica de arte no las ignoraba, pero les otorgaba un espacio claramente separado de las producciones de los artistas varones (caracterizadas por el vigor o la fuerza) y las situaba en el terreno de una diferencia esencial de la que eran portadoras, y que formalmente se traduciría en obras más “dulces” y “sutiles”.¹⁸ Muy a menudo, en los comentarios sobre las piezas realizadas por mujeres, se colaban ideas recurrentes en torno a la feminidad de sus autoras, que estos trabajos y su ejecución exteriorizaban. Su práctica artística no era considerada una situación social, sino un mero efecto de la “naturaleza” femenina reflejada sin mediación alguna en sus actividades creativas.

Ciertas palabras, como “gracia” y “delicadeza”, se convertirían en lugares comunes para analizar la producción de las artistas, de acuerdo con las nociones vigentes de la feminidad. Por ejemplo, la obra de la pintora Georgina Villanueva (1892-?) era frecuentemente encasillada según esta terminología. En un extenso comentario crítico dedicado a su trabajo, se señalaba: “En sus telas vemos desnudos, figuras, naturalezas muertas, espléndidamente logradas, en que predominan las tonalidades delicadas, y en que las figuras surgen de las sombras dulcemente, rodeadas de espirales de ensueño”.¹⁹ Las obras y reproducciones de Villanueva que se han conservado muestran un rango mucho más amplio de expresiones, al tiempo que las numerosas figuras femeninas que realizó invitan a lecturas más agudas sobre temas tan diversos como la construcción visual del ideal de domesticidad o sobre el estudio del cuerpo realizado por mujeres artistas.²⁰

¹⁵ “El ‘Salón de Otoño’ de Rosario”, *La Ilustración Sud-Americana*, año XXV, n° 570, Buenos Aires, 30 de mayo de 1917, p. 54.

¹⁶ “Acta N° 11”, *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 25. Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe.

¹⁷ Georgina G. Gluzman, “An exhibition of one’s own: the Salón Femenino de Bellas Artes (Buenos Aires, 1930s-1940s)”, *Artl@s Bulletin*, vol. 8, n° 1, mayo de 2019, pp. 138-151. Disponible en <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1172&context=artlas>

¹⁸ Sobre este tema, ver fundamentalmente Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora Press, 1981.

¹⁹ Jorge G. Blanco Villalta, “La expresión artística de Georgina Villanueva de Krause”, *Claridad*, año XVIII, n° 341, Buenos Aires, noviembre de 1939, p. 298.

²⁰ Para ampliar las lecturas sobre este tema, ver el clásico estudio de Rosemary Betterton “How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon”, en Rosemary Betterton (Ed.), *Looking On. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, Londres y Nueva York, Pandora Press, 1987, pp. 217-234.



Georgina Villanueva, *Retrato*, óleo sobre tela, 150 x 160 cm, ubicación actual desconocida. Obra expuesta en el Salón Nacional de 1938. Fotografía: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Violet Skelton, *Opalina decorativa*, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1940. Reproducida en el catálogo de esa edición del certamen.

Muchos de estos comentarios se trasladarían al campo disciplinar de la historia del arte y justificarían la exclusión de las artistas de los relatos, puesto que la producción de todas ellas (menos la de algunas excepciones) era conceptualizada como poco original y derivada directamente de su “condición” femenina. El “gran arte” era el que se definía según unos criterios tan arbitrarios como cambiantes, pero siempre asociados a la masculinidad y a una serie de rasgos esquivos como el vigor y la fortaleza.

Pero más allá de este aparato crítico que colocaba a las mujeres en posiciones desventajosas frente a lo “masculino”, la existencia de reseñas que justipreciaran la actividad femenina tampoco garantizó a las creadoras un espacio en la historia del arte. Por ejemplo, en su comentario sobre el Salón Nacional de 1940, el influyente Julio E. Payró destacaba a un gran número de mujeres.²¹ Violet Skelton (1896-?), quien había iniciado sus estudios en su Europa natal y los continuó en la Argentina con Léonie Matthis y Alfredo Guttero, era señalada por su “acierto de color” en la pintura *Opalina decorativa*, conocida solo por reproducciones, como casi todas las obras de la artista. Cecilia Marcovich, quien había obtenido el Segundo Premio Nacional en Escultura, era elogiada por sus “estilizadas y sensibles piedras”. La *Figura de una atleta*, de María Carmen Portela, constituía una “imagen inquietante de andrógino mediatibundo”. Las palabras de Payró no alcanzarían para asegurar que estas artistas fueran enseñadas en la universidad y que sus obras fueran expuestas en los museos.

VII – OTRA HISTORIA

Los documentos personales (cartas, diarios, escritos) y las reflexiones en primera persona de las artistas de este período son sumamente escasos. Sin embargo, se conservan algunas narrativas autobiográficas y fragmentos dispersos de correspondencia, que seguramente fue muy abundante. Todos estos testimonios manifiestan la voluntad de trabajo, así como los conflictos y éxitos que atravesaron las mujeres creadoras. La oralidad, en contraposición a la permanencia y autoridad emanadas de la palabra escrita, ha marcado profundamente la historia de las mujeres en general. En el caso específico del arte, muchos datos esenciales fueron preservados por las familias de las artistas, que en ocasiones han sido no solo la custodia de su memoria, sino también de su obra.



María Carmen Portela, *Figura de una atleta*, 1940, yeso, 185 x 50 cm, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, Buenos Aires. Fotografías: Archivo María Carmen Portela, Buenos Aires.

La artista trabajando en la casa de la calle Maure, Buenos Aires, 1929. Fotografía: Archivo María Carmen Portela, Buenos Aires.

El ingreso de las mujeres a la historia del arte no ha estado únicamente condicionado por las restricciones (formativas, familiares o expositivas). Muy por el contrario, la supervivencia material de sus obras continúa siendo un escollo para reconstruir sus carreras. El número de piezas conservadas no es suficiente para convertirlas en artistas en el sentido normativo y marcado por un esquema evolutivo tradicional: un momento inicial, un pico de actividad y un período final. Pero la cantidad de obras que se conoce mediante la prensa ilustrada y los catálogos nos alienta a seguir buscando y recuperando sus trabajos.

El sustrato femenino de la historia del arte en la Argentina ha comenzado a ser explorado sistemáticamente en las últimas décadas. Con esta muestra y con la investigación sobre los lugares ocupados por las artistas en el seno de la institución, plasmada en una cronología exhaustiva de exposiciones de mujeres y el relevamiento exhaustivo de todas las obras de mano femenina presentes en su acervo, el Museo Nacional de Bellas Artes da un paso fundamental en la creación de otra historia del arte, que ya no podrá ser ignorada.

Como disciplina encargada de asignar valores y establecer jerarquías, la historia del arte se ha mantenido cerrada a las mujeres, así como a otros grupos de creadores. Pero el quicio de las puertas de la historia del arte no es tan fuerte como nos han hecho creer. Podemos moverlo y lograr otras historias del arte. Historias desquiciadas.

²¹ “El XXX Salón Nacional de Bellas Artes”, *Sur*, año IX, Buenos Aires, octubre de 1940, pp. 88-98.

UNA HISTORIA DE FANTASMAS. ARTISTAS PLÁSTICAS DE LA GENERACIÓN DEL OCHENTA EN BUENOS AIRES¹

LAURA MALOSETTI COSTA

En los primeros relatos historiográficos que dieron cuenta de la construcción de una escena para la modernidad artística en Buenos Aires a fines del siglo XIX, casi no hay mujeres.² El arte como práctica profesional fue entendido como un asunto de hombres.

Sin embargo, a lo largo del trabajo hemerográfico para mi tesis doctoral, tanto en los diarios y revistas como en los catálogos de los salones y exposiciones que comenzaban a adquirir cierta periodicidad en la ciudad, encontré la presencia femenina como un elemento insoslayable en ese proceso desde varias perspectivas.³ En primer término, esa presencia escatimada, desvalorizada a posteriori, contribuyó al sostenimiento económico de la actividad. Desde un lugar —que parece haber sido entendido como el lugar “natural” para ellas— de “aficionadas” y “discípulas”, tanto de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes como de los pintores que volvían de Europa, las damas y señoritas de la élite porteña aportaron permanentemente su interés y su dinero al desarrollo de la actividad artística.

En cuanto a la creación de ámbitos de exhibición y circulación de obras, la intervención femenina también resultó muy significativa. Hasta el momento en que empezaron a realizarse los Salones del Ateneo, las exposiciones más importantes en las que los artistas argentinos pudieron exponer colectivamente sus obras

fueron salones organizados por sociedades de damas de beneficencia, como las de la Misericordia,⁴ Nuestra Señora del Carmen⁵ o Santa Cecilia.⁶ La presencia numerosa de mujeres en los Salones del Ateneo (en 1894, por ejemplo, fueron 27 de los 67 expositores) habla además del interés de muchas de ellas por trascender con sus obras el ámbito de lo doméstico y profesionalizar su actividad. Algunas de aquellas mujeres también viajaron a Europa, aunque en general no obtuvieron becas del gobierno, y muy pocas, apenas una o dos, lograron ser recordadas como artistas.

Este panorama no resulta muy diferente de lo que ocurría en otros puntos de América y Europa en el siglo XIX, cuando, en paralelo al hecho de que un volumen cada vez mayor de mujeres se volcaba a las actividades artísticas y —quizás precisamente a raíz de ello—, su presencia fue borrada de la historia del arte. En los países europeos y en los Estados Unidos, comenzó a hablarse de un “arte de mujeres”, con sus asociaciones, sus temas y géneros, y hasta una escala de valores propia, esencialmente diferente del gran Arte, el que se escribía con mayúsculas. Se las puso aparte, como si fueran inherentes a una “esencia” femenina el lugar y las peculiaridades que histórica y socialmente adquirirían por entonces sus actividades. Sin embargo, en Buenos Aires, donde las artes plásticas no contaban con una tradición ni desarrollo considerables, cuando todo (instituciones, público, mercado) estaba por construirse, la situación de las mujeres que decidían dedicarse a la práctica artística tuvo un sesgo peculiar; hubo conflictos y discusiones públicas (el caso de Lola Mora es el más recordado) que pusieron en entredicho aquel lugar “natural” para ellas.

Tanto como el bordado o la ejecución de instrumentos musicales, el dibujo y la pintura fueron ocupaciones deseables y estimuladas en la formación de las señoritas. Las mantenían ocupadas, calmaban los nervios y el excesivo encerramiento (aunque tampoco las exponían demasiado), y resultaban tareas de las menos “peligrosas” para las damas ociosas. En 1895, por ejemplo, un cronista de *Buenos Aires. Revista semanal ilustrada* que firmaba Punch comentaba con sorna:

Me ha sido dado echar un vistazo por el Salón. Cuántas mujeres pintoras! [...] En fin, con decir que hoy las mujeres que pintan van en camino de ser tantas como las que se pintan, creo dar un indicio suficiente para que se pueda calcular la importante cifra que representan. De todos modos, siempre me parecerá esto mucho menos pernicioso que la invasora manía de las sociedades literarias.⁷

Las habilidades del pincel fueron consideradas un elemento necesario en una buena educación para las jóvenes de las clases adineradas, sobre las cuales pesaba la responsabilidad de civilizar y refinar a las generaciones venideras. Encontramos muchos apellidos ilustres entre las que más fueron mencionadas como discípulas de tal o cual maestro al exponer en los salones: la esposa de Domingo Martinto, la hermana de Rafael Obligado, las hijas de Udaondo, la señora de Quesada, la nieta de Sarmiento, etcétera.

Pero resulta evidente que las mujeres ocuparon una posición distinta de la de los hombres respecto de las estructuras de poder, no solo referidas al interior de la actividad artística, sino también a su lugar social como mujeres-pintoras. El mero hecho de tomar parte en tales actividades en general asumió un carácter conflictivo, del cual contamos con numerosos indicios. La contundencia de los discursos discriminadores resulta fascinante.

Citemos a modo de ejemplo la carta que Eduardo Schiaffino, en nombre de la Comisión Nacional de Bellas Artes, escribió a Osvaldo Magnasco (ministro de Justicia e Instrucción Pública) en diciembre de 1899, desaconsejando el otorgamiento de la beca de pintura de paisaje a Julia Wernicke (finalista del concurso) en razón de que:

¹ Escribí este texto hace veinte años para las VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género, que organizó el recién creado Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires, del 2 al 5 de agosto de 2000. Gracias a la gentil invitación de Georgina Gluzman, quien continuó e hizo fructificar estas preocupaciones con la notable investigación que dio lugar a su tesis doctoral y a esta exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, decidí publicarlo aquí con algunas modificaciones y algunas notas a pie de página nuevas, con la intención de acompañar este importante evento para la historia de las mujeres artistas de la Argentina.

² Eduardo Schiaffino (*La pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires, edición del autor, 1933) apenas menciona a una: Eugenia Belin Sarmiento, a raíz de los retratos que hiciera de su abuelo. José León Pagano (*El arte de los argentinos*, vol. 3, Buenos Aires, edición del autor, 1937-1940) recuerda a dos pintoras: Julia Wernicke y María Obligado de Soto y Calvo. Cayetano Córdova Iturburu (*80 años de pintura argentina. Del pre-impressionismo a la novísima figuración*, Buenos Aires, Librería de la Ciudad, 1978) no menciona a ninguna, y Jorge López Anaya (*Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997) nombra a la escultora Lola Mora.

³ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

⁴ La Sociedad de Damas de Nuestra Señora de la Misericordia organizó una importante exposición artística en el antiguo local de la Bolsa de Comercio en 1887.

⁵ Llevó a cabo un salón de beneficencia en un local de la calle Florida en 1891.

⁶ Exposición del Palacio Hume en 1893. Una de sus organizadoras fue Emma de la Barra de Llanos (quien, con el seudónimo de César Duayén, escribió la célebre novela *Stella* unos años más tarde).

⁷ Punch, “Mi semana”, *Buenos Aires - Revista semanal ilustrada*, año 1, n° 29, Buenos Aires, 20 de octubre de 1895, pp. 14-15.

... las clasificaciones obtenidas por ambos [Julia Wernicke y Arturo Méndez] en el concurso son idénticas, su edad es equivalente, y su diferencia de sexo establece una inferioridad de parte del concurrente femenino, ya que la historia del arte no registra sino como raras excepciones los triunfos de la mujer en el cultivo del arte pictórico, escultórico o arquitectónico, para el que se necesitan facultades intelectuales más intensas y energías físicas más poderosas que aquellas inherentes al sexo débil.⁸

Sin embargo, conviene evitar la tentación de escribir la historia de las mujeres en el arte como la mera lucha contra la exclusión y la discriminación por parte de instituciones como las academias, los concursos o los salones. Como propusieron Rozsika Parker y Griselda Pollock: “Si la historia de las mujeres es juzgada simplemente contra las normas de la historia masculina, las mujeres serán una vez más separadas, fuera de los procesos históricos de los cuales ambos, hombres y mujeres, son parte indisoluble”.⁹

La propuesta de estas historiadoras del arte fue contraponer a tales discursos homogeneizantes la consideración específica de las estrategias y negociaciones que desplegó cada una de aquellas mujeres para construir su propia imagen como artista y ocupar un lugar —único, peculiar, aunque tuviera elementos en común con otros actores sociales— en el entramado de relaciones en el que interactuaron tanto ellas como sus obras. Quiero comentar aquí dos coyunturas específicas, en las cuales es posible observar la posición de dos pintoras en las batallas por la modernidad artística que se libraron en Buenos Aires durante las últimas décadas del siglo XIX. En este sentido, se trata de plantear algunas situaciones que vienen a poner en cuestión el estereotipo construido en el siglo XIX y largamente debatido hasta la actualidad según el cual existiría una manera “femenina” de encarar la actividad artística. Estereotipo que naturalizó ciertas pautas y condiciones históricamente individualizables, atribuyéndoles un carácter esencialmente femenino.

Sofía Posadas pintó desnudos. Al menos uno, que expuso varias veces. Diana Cid García hizo pinturas extrañas, enroladas en la estética decadente y simbolista que comenzaba a llegar de París. En la década de 1890, ambas tomaron —hasta donde sabemos, cada una por su parte— la decisión de transgredir los límites impuestos “naturalmente” a su sexo en materia artística, en un sentido coincidente con el que imprimían por entonces a sus carreras los artistas que enarbolaban las banderas del arte moderno en la ciudad: Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino, entre ellos. Y si bien tanto los unos como las otras cosecharon en su tiempo polémicas bastante fuertes, y adquirieron visibilidad pública en los comentarios a favor y en contra en la prensa periódica, la suerte que les cupo a unos y a otras fue bien diferente.

Un primer resultado de esta diferencia es que, contrariamente a lo que ocurrió con aquellos artistas transgresores en su tiempo, cuyas obras más discutidas hoy están consagradas en el Museo Nacional de Bellas Artes, las obras de ellas no están legitimadas en la colección del mismo museo. No pude abrir juicio acerca del carácter de sus cuadros porque, hasta el momento en que escribí la primera versión de este artículo, no logré encontrarlos.

Pasaron veinte años, y otras investigadoras —y sobre todo, Georgina Gluzman, curadora de *El canon accidental*— lograron seguir pistas de aquellas fantasmas, vincularse con sus descendientes, encontraron obras en remates y colecciones privadas, en museos del exterior y de las provincias argentinas.¹⁰ De todos modos, preferí no abandonar en esta nueva versión del artículo aquella ceguera respecto de las imágenes, como un modo de preservar la mirada crítica a propósito de los discursos construidos alrededor de ellas.

SOFÍA POSADAS

En 1891 Sofía Posadas,¹¹ presentada como “discípula de Reinaldo Giudici” y “distinguida aficionada”, exhibió un desnudo femenino de espaldas, realizado al pastel, en la exposición de beneficencia impulsada por la Sociedad de Damas de Nuestra Señora del Carmen. La muestra, inaugurada el 28 de noviembre en una casa de remates de la calle Florida, fue un acontecimiento social destacado en todos los diarios de la ciudad.¹² Allí se exhibieron cuadros donados por los principales coleccionistas y también obras de los artistas argentinos que regresaban de sus viajes de estudio en Europa. Algunos de esos artistas fueron, precisamente, quienes se ocuparon de organizar el Salón. Poco después de inaugurada, se retiró de la exhibición el cuadro de Sofía Posadas por iniciativa de las Damas del Carmen, que lo encontraron “inmoral”. La polémica que siguió presenta un panorama interesante: los artistas y los críticos cerraron filas contra las Damas del Carmen en defensa de la obra de Sofía, argumentando la pertinencia de pintar desnudos, la excelencia y dignidad del género, y contra la pacatería de las señoras católicas. Es más, algunos —como el articulista que firmó Bismuth en *Sud-América*— encontraron propicia la oportunidad para desplegar un discurso fuertemente anticlerical. El 8 de diciembre de 1891, este crítico titulaba su nota: “Conflicto entre el arte y la religión - *Trop de zele, mesdames* - Dónde empieza y dónde acaba la inmoralidad - Entre bobos anda el juicio”. La discusión entablada en varios diarios se planteó en términos de “arte y moral”¹³ y hasta de “oscurantismo contra la razón inmortal”. El articulista de *Sud-América* descalificaba a las Damas del Carmen como contendientes intelectuales, responsabilizando directamente a ciertos miembros del clero por las decisiones que ellas habían tomado.

Sofía, por su parte, decidió retirar la obra, suponemos que para evitar más escándalo. El 5 de diciembre de 1891, los artistas de la comisión organizadora publicaron en *El Censor* su solidaridad con la pintora y su repudio a la censura del cuadro. Al otro día, Ángela Arditti Rocha y Adelina Cognet, miembros del consejo directivo de la Sociedad Nuestra Señora del Carmen, expresaron en una nota aparecida en *La Prensa* que no estaban dispuestas a seguir la discusión, pues la señorita Posadas había retirado ella misma su pintura antes de esperar un veredicto definitivo acerca de su moralidad, y además, ellas estaban demasiado atareadas con las labores de beneficencia como para ocuparse de esas polémicas de arte.¹⁴

Ahora bien, en esa exposición hubo otros desnudos femeninos, contra los cuales no hubo objeciones de las Damas del Carmen. Un artículo en *El Nacional* observaba precisamente esto, señalando que una *Magdalena arrepentida* que llevaba la firma del pintor francés Feyen Perrin era “una Magdalena de boulevard [...] que tiene de todo menos de arrepentida”.¹⁵ En fin, sin duda el hecho de ser mujer y argentina fueron datos que pesaron en la decisión de censurar la obra. En las argumentaciones a su favor, además de consideraciones acerca del cultivo del desnudo en las naciones “más civilizadas” y la cita de ejemplos célebres como las esculturas de Miguel Ángel, el Apolo del Belvedere o la Venus de Milo, se esgrimieron razones que deslizan indicios de que el cuadro fue percibido casi como si Sofía Posadas se hubiera exhibido a sí misma desnuda, como si el cuadro no fuera una representación, sino una mujer de carne y hueso:

... forzoso es convenir que un dorso de mujer, no ya pintado, sino de carne y hueso, no sólo jamás ha sido considerado ofensivo a la moral en los países más pudibundos, sino que hasta es de buen tono ofrecerlo a las miradas discretas o

^[1] “La señorita Posadas (distinguida aficionada) exhibe un pastel que se recomienda por el color y la justeza del tono”. Esa fue la referencia de Schiaffino a la presencia de Sofía Posadas en la exposición. Discípula de Reinaldo Giudici (Cfr. José León Pagano, *op. cit.*, p. 395), participó en todos los Salones del Ateneo. En el Museo Mitre puede verse un retrato de Emilio Mitre, que presentó en el segundo Salón del Ateneo, en 1894 (n. Reg. 867). Otra pintura suya se conserva en el Museo Histórico Nacional: *El Sueño de San Martín*, datada en 1900 (Obj. 2099). En 1909, Sofía Posadas donó a esta última institución (seguramente en su carácter de descendiente) un bastón que perteneció al director supremo Gervasio Antonio de Posadas (MHN Obj. n° 970). Posadas quedó casi olvidada en los relatos de la historia del arte argentino. Tampoco figura en el *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, de Lily Sosa de Newton (Buenos Aires, Plus Ultra, 1980).

^[2] Cfr. *La Nación*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1891: “Anoche se ha inaugurado en la calle Florida número 216, la más notable exposición de pintura que desde hace muchos años hayamos tenido en la capital. No recordamos otra como valor igual, sino la que, con el mismo fin: la caridad, tuvo lugar en la Bolsa de Comercio, allá por el año 1887” (se refiere a la exposición de beneficencia organizada por las Damas de la Misericordia que ya hemos apuntado). Sobre la recepción de esta muestra, cfr. Viviana Usubiaga, “Pinceles, plumas y sables. La exposición artística de 1891”, *Europa y Latinoamérica. Artes Visuales y Música. III Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998, CD.

^[3] Así se titulaba un artículo firmado “Moctezuma”, *El Censor*, Buenos Aires, 9 de diciembre de 1891.

^[4] Cfr. Viviana Usubiaga, art. cit. Agradezco a la autora haberme facilitado una copia de este artículo.

^[5] *El Nacional*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1891. Citado por Viviana Usubiaga, art. cit.

insolentes de quien quiera contemplarlo. Allí están los bailes de nuestra high-life, donde los dorsos de mujer, suavemente acariciados por la luz eléctrica, desfilan a porfía, cual si quisieran demostrar a esos europeos que nos denigran por allende el Océano, que si algo ha degenerado en nuestro país no son seguramente las formas plásticas. Entonces, a qué viene la ojeriza que las damas del Carmen le han tomado al dorso pintado por la señorita Posadas?¹⁶

En síntesis, la polémica fue el rasgo dominante en esa exposición de las Damas del Carmen, pero giró pronto hacia otro rumbo y dejó en el olvido el episodio del desnudo de Sofía Posadas, a partir de la discusión entablada entre Eduardo Schiaffino y Eugenio Auzón en torno a los valores y la autenticidad de los artistas que se autoproclamaban “nacionales”, que terminó en un duelo a espada a fines de diciembre.¹⁷

Dos años más tarde, en la primera exposición de artistas argentinos organizada por el Ateneo, Sofía volvió a exhibir su desnudo de espaldas al pastel. Esta vez no hubo censuras. No hubo alineamiento de los artistas y críticos para defenderla de las mujeres beatas. Hubo sí críticas demoledoras, burlas, ironías, junto con el elogio de su valentía al mostrar nuevamente su polémico cuadro. J. J. Rethoré, por ejemplo, escribía en *La Tribuna*:

Y ahora llegó el momento de hablar de una obra que un periodista ha llamado maliciosamente el *clou* del salón; decimos maliciosamente porque si bien la palabra francesa *clou* significa en tal caso lo que los ingleses llaman la *great attraction*, la palabra *clou* se traduce en español clavo, y esto de decir que una obra es el clavo del salón es bastante malicioso.[...]

Nos toca, pues, hablar de ese *clou*, obra de la señorita Sofía Posadas.[...]

Pero, ¿y el tema de esa obra de la señorita Posadas? Precisamente el tema, ésta es la cuestión delicada...

Mas, vamos: el tema es una hija de Eva, tamaño natural, en el elegante y sencillo traje con que, por allá en los primeros días del mundo, bajo las glorietas del Edén, su madre apareció a Adam, resplandeciente, envuelta en su desnudez y su belleza. Desnuda! Sí, señor; desnuda a más no poder, desnuda *comme un ver*, como dice Alfredo de Musset en esa joya bironiana que se llama *Namouna*.

Pensamos en fin, como lo decíamos el otro día a propósito de la gran obra de Schiaffino, que el desnudo es inmoral solo cuando es feo, en la persuacion [sic] de que el colmo de la inmoralidad es el querer poner pantalones en el Apolo del Belvedere [sic] y hojas de viña a los mármoles de la estatuaria antigua.

[...] En arte, el desnudo nunca es desnudo, puede decirse, anda siempre envuelto en la idea moral, y por poco diríamos religiosa, que evoca la belleza de sus formas. La idea pura de belleza abriga contra las miradas profanas y los pensamientos malos muchísimo mejor que todos los paños y pieles en los que los costureros ocultan los cuerpos de las Mesalinas modernas... Lo que se deja adivinar es muchísimo más sugestivo, inspirador, excitador e inmoral que lo que se deja ver, al menos en el arte así sucede: el atractivo del fruto prohibido, todavía desconocido, es todo poderoso.

Sin embargo, a pesar de esas creencias, si bien aplaudimos la valentía y el temperamento de artista de la señorita Posadas, admirando sinceramente su dibujo muy correcto y lo bien modelado de las carnes, tenemos sin embargo que notar unos defectos que nos hacen sentir que no se le haya ocurrido vestir un poco, siquiera con una enagua y una bata, a esa niña que representa desnuda. Con vestirla un poco, no hubiéramos visto esas piernas, muslos y tronco color cangrejo cocido, y esto hubiese sido un bien.

Parece haber tomado un baño de sanguina el modelo de la Señorita Posadas y esto no es ni natural ni hermoso.

También, ¿por qué haber elegido [sic] un modelo recién entrado en convalecencia después de una larga pulmonía?

¹⁶ *Sud-América*, 8 de diciembre de 1891, p. 1, c. 3. El mismo crítico argumentaba a favor del cuadro, además, el ejemplo clásico del juicio de Friné en Atenas, quien convenció a los jueces de su inocencia y divinidad dejando caer sus ropas y mostrándose desnuda.

¹⁷ Cfr. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, op. cit., caps. VII y IX.

En este tenor seguían las ironías, aunque a la vez Rethoré aplaudía la presencia del desnudo en el Salón: “ese cuadro será una fecha en el arte argentino —opinaba—, es un atrevimiento exponer así no más un estudio de desnudo a los ojos de todos; pero es un atrevimiento glorioso; ya ha muerto el misticismo hipócrita; merced a la obra de la señorita Posadas y a otras mejores que vendrán, se aprenderá que el arte, cualquiera que sea su manifestación, es moral y moralizador [...]”.¹⁸

Augusto Belin Sarmiento, desde las páginas de *El Diario* (firmaba A.B.S.), salió también al ruedo en defensa de la valentía de Sofía, pero, al igual que Rethoré, encontró deficiencias en el cuadro. En sus críticas puede leerse entre líneas la idea de que no correspondía a una mujer meterse en esos asuntos reservados a los hombres.¹⁹

Si bien a fines del siglo XIX la jerarquía tradicional de los géneros artísticos llevaba ya un largo proceso de desmoronamiento, el desnudo mantenía su prestigio como el punto más alto de la excelencia artística, base de la formación académica desde hacía por lo menos tres siglos.²⁰ El desnudo femenino, sin duda por esa misma razón, había sido campo de batalla privilegiado por los pintores que buscaron instalar su imagen de grandes artistas modernos, aun en un ámbito periférico como Buenos Aires. Tanto Eduardo Sívori con su *Lever de la bonne* en 1887 como Eduardo Schiaffino con *Reposo* en 1890, habían enviado a Buenos Aires desde Europa cuadros de desnudo poco convencionales e irritantes para el gusto burgués de los porteños, luego de haber “triunfado” con ellos en salones franceses.²¹ Pero inclusive en la mente de los artistas y críticos más “progresistas”, parece haber subsistido una clara delimitación de géneros típicamente “femeninos”: frutas y flores, naturalezas muertas, retratos (preferentemente de mujeres y niños). También paisajes y animales, aunque en menor medida, pues implicaban salir a pintar al aire libre con la consiguiente exposición a la mirada de los curiosos. La figura humana, el desnudo, en forma más o menos encubierta, estaba vedado para las mujeres. Había reglas de “decoro” que las excluían de la frecuentación del género. Pero, por otra parte, hubo una restricción mucho más contundente: hasta fines del siglo XIX (y en la Argentina hasta comienzos del XX), las mujeres no tuvieron acceso a las clases con modelo vivo en los talleres y academias.²² Y si bien desde mediados de la década de 1850 la fotografía había abaratado de manera considerable el uso de modelos, reduciendo el costo de las sesiones de “pose”,²³ no debe haber sido fácil para una mujer el aprendizaje del desnudo en la Buenos Aires de fin de siglo. Menos fácil, como vimos, fue para una mujer exponer un desnudo pintado por ella. A pesar de que en un primer momento encontramos un alineamiento de los actores del incipiente campo artístico en defensa de su gesto, una vez que el cuadro fue aceptado en la exposición de los artistas, sin injerencia de las damas de caridad, Sofía Posadas sufrió las consecuencias de su atrevimiento.

DIANA CID GARCÍA²⁴

Pese al cuidado que puso en mantener una distancia que lo ubicara a salvo de las disputas y enfrentamientos que se produjeron en su interior, la presencia de Rubén Darío en el Ateneo de Buenos Aires fue divisoria de aguas. Su llegada había sido saludada con entusiasmo; venía precedido por su fama de poeta. Los lectores de *La Nación*, por otra parte, accedían a sus colaboraciones desde hacía varios años.

¹⁸ “Ateneo - Exposición de pintura - IV”, *La Tribuna*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1893, p. 2, c. 5.

¹⁹ *El Diario*, Buenos Aires, 18 de mayo de 1893, p. 1, c. 4.

²⁰ Cfr. Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London, Routledge, 1992.

²¹ Cfr. Laura Malosetti Costa, “Escándalos (como en París). Desnudo y modernidad en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX”, en Rita Eder (Ed.), *Los estudios de arte desde América Latina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009. Publicación en línea del artículo discutido en el Seminario “Los estudios de arte en América Latina: temas y problemas”, disponible en http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/maloseti_queretaro.pdf

²² Cfr. Rozsika Parker y Griselda Pollock, op. cit., p. 35: “A lo largo del siglo XIX las mujeres artistas lucharon insistentemente contra su exclusión del desnudo. Pero se puede objetar que esta lucha sirvió solo para desviar sus energías. No deja de tener ironía que su victoria final y su entrada al currículum académico completo ocurriera precisamente en el momento en que la hegemonía de la tradición académica estaba siendo desafiada y finalmente socavada por la emergencia de teorías y prácticas de vanguardia”. La traducción es mía.

²³ Cfr. Aaron Scharf, *Art and Photography*, Londres, Penguin Books, 1974.

²⁴ Una nueva aproximación a la figura de Diana Cid García en Laura Malosetti Costa, “Reflejos del espejo simbolista en Buenos Aires”, *Coloquio De la modernidad ilustrada a la Ilustración modernista, 50 años de vida académica de Fausto Ramírez Rojas 1968-2018*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, agosto de 2018, en prensa.

En 1895, luego de serle retirado su sueldo de diplomático colombiano,²⁵ Darío colaboraba con varios diarios de Buenos Aires: a su larga relación con *La Nación*, se agregaron trabajos para varias otras publicaciones, entre ellas, *La Tribuna* y *El Tiempo*. *La Prensa* lo contrató por entonces como crítico de arte para cubrir la tercera exposición del Ateneo.

Darío escribió para ese diario siete largos artículos, en los cuales no solo habló y opinó minuciosamente sobre todo lo que podía verse en aquel Salón, sino que trazó una historia del arte en el continente, dictó cátedra estética, y sostuvo sus convicciones y predilecciones en materia artística. Se mostraba extraordinariamente bien informado acerca de la escena internacional: expuso allí, entre ironías y gestos de elegante reticencia frente a los cuadros, a sus raros creadores de imágenes visuales. Imágenes que ejercieron, en otro orden, poderoso influjo sobre su creación poética.²⁶

Salvo pocas excepciones, muy pocas, los artistas del Ateneo no salieron bien parados de la pluma del nicaragüense: aunque cada vez el comienzo de los artículos llamara a engaño con unas primeras líneas de tono laudatorio, sus palabras terminaban en delicadas ironías, que nunca llegaban a ser destructivas, pero mostraban que, en general, las obras no estaban a la altura de sus expectativas. El largo comentario de Darío sobre las obras allí exhibidas fue, sin embargo, tan auspicioso como estimulante, tanto para los artistas como para los críticos. Sus ecos se dejaron sentir en otras publicaciones. Su palabra, severa, autorizada, al tiempo que refinadamente poética, no solo otorgaba prestigio a todo aquello sobre lo que él detenía su mirada, sino que también ubicaba el Salón porteño en un mapa imaginario de la vanguardia internacional.

Darío repartió ironías, demostraciones más o menos veladas de desagrado y tibios elogios, hasta que finalmente rindió su más franca aprobación y expresó su coincidencia plena con los ideales estéticos que veía plasmados en la *Lady Rowena*, de Schiaffino.²⁷ Era “una pintura intelectual”, inspirada en Poe. El poeta se entusiasmaba, la consideró a la altura de *La fille blanche*, de Whistler. Pero el artículo terminaba con una sorpresa:

	Esa <i>Lady Rowena</i> de Schiaffino habría dado a este respecto a la nota más alta del Salón, si no hubiese expuesto sus cuadros una mujer Diana Cid García, la cual, lector, misteriosa, suave, enigmática, llena de visiones y sueños, en su vago aislamiento, nos espera.
---------------	--

Debe señalarse que Darío fue una excepción en cuanto a su aproximación crítica a las mujeres artistas. En general, eran agrupadas con displicencia y mencionadas como “aficionadas” o “distinguidas damas”, “señoritas”, alumnas de tal o cual pintor. El nicaragüense trató las producciones femeninas sin distinciones de género, colocándolas en el mismo rango que las de los varones. Por citar solo un ejemplo, encontraba mejores las obras de María Huergo que las de Emilio Caraffa.²⁸ Pero las obras de Diana Cid (Darío escribe “Cit”) de García le inspiraron un texto apasionado. A ella sola dedicó el poeta la sexta entrega de su crónica del Salón, en la que desplegó sus ideas acerca del arte moderno y ubicó a aquella joven argentina formada en París en un lugar de privilegio: era una verdadera promesa, a pesar de ser una mujer. Si continuaba dedicándose al arte, podría llegar a ser una segunda Madame Jacquemin. En el extenso texto sobre Diana Cid se plantea como en ningún otro el ideario estético de Darío y su peculiar mirada sobre el panorama artístico finisecular. El artículo finalizaba con un párrafo en el que el poeta desplegaba sus prevenciones contra el arte femenino, aunque daba crédito a Diana para llegar a constituirse en un caso singular:

	La que ha pintado esas cosas es “alguien”. Ver brotar de un cerebro de mujer semejantes concepciones, en realidad sorprenderá a quienes reconocen la demostrada pasividad cerebral del hermoso sexo. Una mujer, en literatura ya se sabe los límites que tiene desde Safo a la Pardo Bazán; a menos de una excepcionalidad nativa que produzca una Rachilde, y eso la ciencia y la demonología, cada cual
---------------	--

	por su lado, saben qué es. En pintura, se creería que la cúspide fuera para ellas las caras obras de Rosa Bonheur, o las vulgares lindezas florales de Magdalena Lemaire. Pero existe una madame Jacquemin, y si Diana Cit García estudiase y se consagrase al arte —no entra en lo imposible— quizá serían dos.²⁹
---------------	--

Solo Miguel Escalada, uno de los jóvenes “alborotadores” que seguían los pasos del poeta nicaragüense en el Ateneo, compartió el fervor de Darío por Diana Cid García. El 24 de octubre de 1895, como parte de una serie de notas sobre la exposición del Ateneo, Escalada publicó en el diario *El Tiempo* un artículo titulado “El simbolismo”, dedicado a Diana Cid, a quien reconocía como representante de esa escuela en Buenos Aires y que comenzaba con una extensa cita de la *Gesta estética*, que Joséphin Péladan había publicado en el catálogo del Primer Salón de la Rosa Cruz organizado con inmensa repercusión tres años antes en la galería Durand-Ruel de París.³⁰

En la crítica cruel que otros diarios hicieron de las obras de Diana Cid asoma un interés particular en discutir no tanto los cuadros de la artista como el discurso del poeta.³¹ No conocemos hasta ahora, por otra parte, ni un solo trabajo de esta pintora, a pesar de que, en Brasil, una investigación reciente ha desvelado su también rutilante y polémica trayectoria en los salones de Río de Janeiro, donde se conservan dos obras de su autoría.³² Ni el Museo Nacional de Bellas Artes ni otros museos argentinos —hasta donde hemos podido saber— tienen obra alguna de ella. Tampoco aparece su nombre en colecciones particulares conocidas. Dos de los cuadros expuestos en el Salón de 1895 fueron reproducidos en la revista *Buenos Aires: El Dúo* y *Las naranjas (Hespérides)*.³³ Sabemos por la correspondencia de Schiaffino que unos años más tarde, en 1904, la artista se encontraba radicada en París. Estaba casada con el escultor Jean Auguste Dampt.³⁴ “Diana Cid de Dampt” figuró entre los artistas argentinos a quienes Schiaffino visitó entonces en Europa para que sus obras fueran incluidas en el envío nacional a la Exposición de Saint Louis. Su cuadro *Flor de nieve* obtuvo allí una medalla de bronce.³⁵ En esos años, Rubén Darío, quien desde 1898 vivía en Europa, la menciona en sus crónicas del Salón de París para *La Nación*, pero “Madame Dampt” ya no le entusiasmaba: presentaba en aquella exposición “acuarelitas graciosas”.³⁶

Pero volvamos a 1895. El Licenciado Veritas, en *El Correo Español*, se dedicó a polemizar con Darío. Defendió a todos los “extranjeros” que exponían en el Salón (Paolillo, Bonifanti, Bouchet, Parisi, etcétera) y dedicó sus diatribas más envenenadas contra las preferencias de Darío: Schiaffino y Cid García. En cuanto a Diana, el Licenciado Veritas la tomó como prenda de un meditado ataque al artículo de Darío. Le destinó una nota titulada “Una visita al Ateneo - Un poco de morfina - Siga la broma”.³⁷ El discurso de este Licenciado Veritas no solo identificaba como contendiente a Rubén Darío, sino que banalizaba y hasta puerilizaba la figura de Diana Cid, ya que atribuía las características de su estilo a la mala influencia de un mal maestro y a su inocencia. Vemos repetirse

²⁹ Ibíd. Jeanne Jacquemin había realizado su primera exposición en 1892. Enseguida fue considerada el arquetipo de la mujer y artista simbolista en el círculo de los Peintres de l’âme y espiritualistas Rose-Croix, a cuya sociedad no pudo ingresar por ser mujer, pese a los intentos de Péladan y de Jean Dampt. Cfr. Jean-David Jumeau-Lafond, *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia* [cat. exp.], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, pp. 278-279. Significativamente, más tarde Diana Cid se casó con el escultor Jean Dampt. Agradezco a Darío Gamboni haberme llamado la atención sobre las implicancias de esta comparación hecha por Rubén Darío.

³⁰ Miguel Escalada (Gualeguaychú, 1867- Génova, 1918), ingeniero agrónomo, hacendado, diplomático y escritor, viajó en 1883 a formarse en la École d’agriculture de Grandjouan, donde se graduó tres años más tarde. Fue corresponsal del diario *La Nación* y regresó a Buenos Aires en 1889. Fue uno de los miembros fundadores que “alborotaron” el Ateneo en Buenos Aires, amigo de Rubén Darío, quien le dedicó *Los Raros* y uno de sus poemas de *Prosas profanas*. Cfr. Vicente Cutolo, *Nuevo diccionario biográfico argentino*, tomo II, Buenos Aires, Elche, 1969, p. 678.

³¹ Cfr., por ejemplo, el artículo “Las damas-pintores - Arte amable - Unas cuantas observaciones - decadentismo, etc.”, *La Nación*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1895.

³² Cfr. Maria do Carmo Couto da Silva, “Artistas Latino-Americanos no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Obras adquiridas no final do século XIX e primeiras décadas do século XX”, Belém do Pará, 22º *Encontro Nacional ANPAP. Ecossistemas Estéticos*, 2013, pp. 575-582. Disponible en http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/htca/Maria%20do%20Carmo%20Couto%20da%20Silva.pdf

³³ *Buenos Aires - Revista semanal ilustrada*, año 1, n° 29, Buenos Aires, domingo 20 de octubre de 1895. En el número siguiente, la revista publicó una serie de ingeniosas caricaturas de las obras antes reproducidas. No sabemos quién fue el autor. El cuadro *Hespérides* aparecía rebautizado como “Llueven papas”.

³⁴ Cfr. Édouard-Joseph, *Dictionnaire biographique des artistes contemporaines. 1910-1930*, París, Art & Édition, 1930, p. 346. Cfr. también Emmanuel Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, Librairie Gründ, 1959-1961: “DAMPT De CID, Diane - peintre née à Buenos - Ayres (République Argentine); travaille au XX siècle (Ec. Arg.) A exposé un Portrait au Salon des Artistes Français de 1930”.

³⁵ Cfr. Nómina oficial de premios de la Exposición Universal de Saint Louis (Fondo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes) y carta de Schiaffino desde Saint Louis, del 9 de agosto de 1904, al Ministro de Instrucción Pública en Buenos Aires, en la cual solicita fondos para adquirir varias de las obras expuestas y premiadas, entre las que figura el cuadro de Diana Cid. Evidentemente, su solicitud no tuvo respuesta (Fondo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes).

³⁶ “El Salón - Societé Nationale des Beaux Arts”, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1901, p. 2. Ver también *La Nación*, 17 de junio de 1902, citado en Pedro Luis Barcia, *op. cit.*, tomo 2, pp. 99 y 155.

³⁷ *El Correo Español*, Buenos Aires, 8 de noviembre de 1895, p. 2, c. 1-2.

el argumento utilizado para descalificar el desnudo de Sofía Posadas. Los gestos transgresores de estas mujeres fueron desactivados merced a esa puerilización de sus actitudes: actuaban así porque estaban mal aconsejadas, porque eran inocentes y seguían a maestros y tendencias equivocados. No podían inspirar más que lástima y burla.

En 1896, Diana Cid García volvió a mostrar sus pinturas decadentistas, y otra mujer seguía sus pasos: Graham Allardice de Witt, cuyo cuadro *La muerte y la niña* tampoco gustó por parecer demasiado lúgubre. El cronista de *La Prensa* citaba a Hippolyte Adolphe Taine para impugnar desde una perspectiva positivista esa tendencia artística: no estaba acorde con los factores que —en Buenos Aires— determinaban la creación artística. Era un arte falso, trasplantado, no reflejaba “el estado general del espíritu y las costumbres” en la sociedad.³⁸

El mismo cronista se quejaba de la cantidad de pedidos que recibía de caballeros que deseaban favorecer a tal o cual señorita expositora, que le solicitaban que se ocupara de sus cuadros. Sin embargo, esas “señoritas aficionadas” eran mayoría en el Salón y esto le parecía auspicioso:

Con justicia ha llamado la atención que la mayor parte de las telas expuestas sean debidas a señoritas aficionadas y que en general merezcan sus trabajos un sincero aplauso.

Muy lejos estamos de tributárselo incondicionalmente como si se tratara de verdaderas obras de arte. Pero apreciando el hecho en su justo valor diremos que lo expuesto basta y sobra para revelar que las jóvenes no son indiferentes, desde tiempo algo lejano, a las manifestaciones del arte; que en el seno de nuestros hogares se perciben ya los primeros síntomas de una evolucion favorable de la cultura intelectual a que hemos llegado.

Es decir, que por lo menos tenemos ya, quienes con conocimiento de la materia, puedan valorar lo que se produce fuera y dentro del país.

Hoy tendremos un centenar de jóvenes que se dedican por pasatiempo o por vocacion a la pintura; bien pronto serán un millar, tal vez más y en ese entonces ya no se verán desiertas las exposiciones y de muchas paredes y salones desaparecerán innumerables adefecios que durante muchos años han figurado como maravillosos productos de los genios.

Los países jóvenes y ricos pagan inevitablemente su tributo al arte falso; a ellos se manda por centenares los objetos cuya colocación es imposible en las viejas ciudades de Europa. Para ellos se inventaron los *Petit Bronze* coloreados con los más ridículos matices y en ellos se refugiaron tantos originales de Goya, Velázquez, Murillo, Rivera y hasta Rafael, que un cálculo nos daría como resultado que cada maestro de la antigüedad pintó cinco cuadros por día.

He ahí, pues, el motivo por el cual sentimos satisfacción por el número abundante de telas debidas a señoritas que este año vemos en el Ateneo.³⁹

En esas “señoritas” que tomaban clases de pintura cifraba el crítico sus esperanzas de mejorar el gusto del público en el futuro. El Salón del Ateneo, por otra parte, resultaba en general un fiasco, parecía “desierto”. Las damas que se dedicaban al arte eran vistas como reproductoras (de pautas culturales, de hábitos de frecuentación del arte, del gusto), pero no como productoras de obras que pudieran presentar algún interés artístico. El influyente crítico inglés John Ruskin (citado por Rubén Darío como acápite de cada una de sus entregas) ya había escrito en su libro de 1867 *Sesame and Lilies*:

El poder del hombre es activo, progresivo y defensivo. Él es eminentemente el hacedor, el creador, el descubridor. Su intelecto es para la invención y la especulación. Pero el intelecto de la mujer no es para la invención o creación, sino para el dulce orden, arreglo y decisión. Su gran función es admirar [*praise*].⁴⁰

Era sumamente difícil para una mujer salir de esa generalización desvalorizante: madres, amas de casa. Su afición a la pintura podría, a lo sumo, convertirlas en buenas compradoras, y con ello, a su vez, educadoras y formadoras del gusto. La presencia femenina en la exposición del Ateneo, desde esta óptica, siempre estuvo vinculada con el “brillo social” del encuentro. Las damas eran “distinguidas”, “elegantes”, “laboriosas”, “bellas”, cuando no despectivamente calificadas como “niñas-pintoras”, siempre consideradas colectivamente. Muy raras fueron aquellas que —como Diana Cid o Sofía Posadas— lograron llamar la atención con sus “extravagancias”.

Por su parte, Alejandro Ghigliani, en las notas para el diario *El Tiempo*, consideró un poco excesiva la presencia femenina en el Salón de 1896:

El entusiasmo femenino hacia la pintura y el dibujo, ha dado como resultado una verdadera invasión de cuadros que cuentan con orgullo las firmas de algunas damas y niñas, cuya presencia en el gran mundo porteño es considerado siempre como un acontecimiento social.

[...]

Por lo pronto, la pintura ya ha sido borrada por las niñas del “Manual de la buena sociedad”, que exige a una señorita bien educada que sepa manejar el pincel y la paleta aunque solo sea para trazar en la tela rasgos capaces de horrorizar a cualquier pintor de puertas.

No podemos ni queremos generalizar esta afirmación, puesto que hay todavía algunas niñas-pintoras que no se han dado cuenta del elevado concepto que siempre y en todas partes debe merecer el arte para los que estudian, aunque no hagan de él una profesión.⁴¹

En las décadas finales del siglo XIX, se produjo una notable proliferación de discursos acerca de las mujeres, de “lo femenino”, en fin, de normas y pautas de comportamiento “deseables” e “indeseables” que pretendían contener y encauzar la creciente participación activa de la mujer en la vida social, laboral e incluso política, con las incipientes luchas por el sufragio. De hecho, esta red discursiva ha sido objeto de reflexión y análisis desde diversas disciplinas y existe un considerable volumen de bibliografía al respecto. Pero hubo pautas más sutiles o tan naturalizadas que fueron consideradas “evidentes” y permanecieron sobreentendidas, fuera de la zona discursiva. Esas pautas no dichas con claridad o esbozadas entre líneas incursionaron en zonas “blandas”, entendidas en términos difusos como inherentes a la naturaleza de la sensibilidad femenina, su manera de percibir el mundo circundante, sus preferencias estéticas. Solo las transgresiones a tales sobreentendidos lograron evidenciar su rigidez, ya que aparecieron en general como registros poco conflictivos en términos de la coexistencia social.

Casi nada sabemos de Sofía Posadas y Diana Cid García,⁴² de sus motivos y sus expectativas. No nos llegaron sus palabras ni hemos podido ver sus obras. Los gestos transgresores de ambas revelaron algunos de aquellos sobreentendidos que mantenían un orden aparentemente natural: una mujer no debía pintar (y menos aún exponer) desnudos. Tampoco podía pretender erigirse en líder o portavoz de la vanguardia estética. Esto es, por ahora, lo que nos queda de ellas.

^[1] “El Salón - V”, *El Tiempo*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1896, p. 1, c. 7, y p. 2, c. 1.

^[2] Gracias a la colaboración del doctor Fernando Silberstein y de la doctora Verónica Tell, pudimos ubicar la presencia de cuadros de Diana en los remates de arte de París, en los que nos sorprendió encontrar que sus obras cotizan a precios bastante elevados. En el Museo de Bellas Artes de Dijon, por otra parte, se halla un retrato pintado por ella (supuestamente un autorretrato), donado por su esposo, Jean-Auguste Dampt, del que conocemos una fotografía. En una subasta reciente, dimos con un retrato de Diana Cid realizado por Edmond François Aman Jean (1858-1936), *Portrait de Madame Dampt, née Diane de Cid y Garcia*, óleo sobre tela, 132 x 98 cm. Disponible en http://www.artnet.com/artists/edmond-fran%C3%A7ois-aman-jean/portrait-de-madame-dampt-n%C3%A9e-diane-de-cid-y-v6Eu18IEi7HZK_BERGJgBQ2. Sabemos también —fruto de la excelente recopilación de críticas que lleva adelante el Grupo DezenoveVinte en Brasil— que la artista expuso regularmente durante el mismo período en Río de Janeiro, en cuyo Salón de Bellas Artes de 1894 despertó polémicas encendidas, tal como ocurriría al año siguiente en Buenos Aires.

ALREDEDOR DE LA PRENSA. LAS GRABADORAS EN BUENOS AIRES, ENTRE LOS TALLERES Y LAS EXHIBICIONES (1909-1950)

LUCÍA LAUMANN

En enero de 1909 se anunciaba el regreso, luego de siete años en Europa, de la “distinguida artista argentina” Julia Wernicke (1860-1932) y su próxima exposición.¹ Realizada en Witcomb, sería la primera muestra individual de aguafuertes inaugurada en la Argentina.² Con el tiempo, la producción gráfica (especialmente las técnicas como el aguafuerte, la litografía y la xilografía) iría aumentando, así como también su circulación en espacios de exhibición.³ Si bien en las dos primeras ediciones del Salón Nacional no se vieron grabados, a pesar de que se admitían por reglamento grabados al buril, al aguafuerte y litografías, en 1914 se presentaron tres aguafuertes y tres litografías. Aunque no podría decirse que el aumento de obras gráficas fuera sostenido año a año, en 1950, con la sección autónoma de grabado ya establecida, se admitieron setenta y cuatro grabados de muy variados procedimientos.⁴

En el campo artístico argentino, en plena consolidación, el grabado era un “arte nuevo” en el que algunos artistas comenzaban a incursionar a principios de siglo. El incremento del número de los llamados “pintores-grabadores”⁵ incluyó el aumento paulatino de mujeres practicantes de las técnicas gráficas. Tal es el caso de Léonie Matthis (1883-1952), quien, en una época en que las exposiciones de grabados en galerías locales

Catálogo de la *Exposición del Taller de Grabados de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”* 1932-1943, con xilografías de taco original de Jorge López Anaya, Marina Ivorra, Beatriz Juárez y Ana María Moncalvo. 1943.

Hemilce Saforcada, *Niña en el bosque*, xilografía impresa con taco original publicada en *Anuario Plástica*, Buenos Aires, 1945.



no eran habituales, realizó entre 1912 y 1917 cuatro exhibiciones en el Salón Witcomb de Buenos Aires y el de Mar del Plata. Allí incluyó aguafuertes, puntas secas y témperas, y fue alabada por la prensa y los grabadores contemporáneos. Además, en 1914, presentó uno de los tres aguafuertes expuestos en aquel ámbito.⁶

Los sociólogos Gladys Engel Lang y Kurt Lang han advertido que los pintores-grabadores no constituían un grupo cerrado. A diferencia de las profesiones más establecidas (en las que podía prohibirse o limitarse el ingreso por motivos como la raza, la etnicidad, la clase y el género), la necesidad de reforzar los criterios de selección se reducía en áreas nuevas y “marginales” de la actividad artística.⁷ En efecto, en Gran Bretaña, entre 1880 y 1930, el 15% de los miembros de la Royal Society of Painter-Etchers (Sociedad Real de Pintores Grabadores) eran mujeres. En 1919, el 15% de los miembros inaugurales de la Society of Graphic Art (Sociedad de Arte Gráfico) también lo eran. Del mismo modo, The New York Etching Club (Club de Grabado de Nueva York) recibió a su primera socia en 1888.⁸

Ahora bien, en la Argentina de entresiglos, ser artista era una profesión relativamente nueva, por lo cual era más accesible a las mujeres que en los contextos europeos, como ya ha sido señalado por Georgina Gluzman.⁹ En este sentido, si bien no es posible equiparar los casos, es interesante apuntar que en el panorama local se creó la Sociedad de Grabadores (SG) en 1916, cuyo presidente y vicepresidente eran Eduardo Sívori y Mario A. Canale, respectivamente. Un año antes, se había fundado la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas (SAPyA), presidida por Alejandro Christophersen y Cupertino del Campo. A pesar de que ambas sociedades no contaban entre sus comisiones inaugurales con mujeres, en 1917 Ana Weiss (1892-1953) intervino como vocal en la comisión directiva de la SAPyA, y Matthis, quien había participado de la primera edición del certamen, fue electa por la asamblea como jurado de admisión del III Salón Anual de dicha sociedad. Asimismo, al

¹ “Julia Wernicke”, *Athinae*, vol. II, n° 5, Buenos Aires, enero de 1909, p. 28.

² José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo 1, Buenos Aires, L’Amateur, 1937, p. 398.

³ Sobre el proceso de valoración del grabado en el campo artístico argentino, ver Silvia Dolinko, “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 165-194.

⁴ En el reglamento de la primera exposición, los procedimientos gráficos no aparecían en una categoría separada, sino que se incluían dentro de las obras de “arte decorativo”. En 1920, al suprimirse este apartado, los grabados aparecían en la sección de Pintura, hasta que finalmente se fijó como sección autónoma a fines de la década de 1940. “Exposición Nacional de Arte. Su reglamentación”, *Athinae*, año III, n° 33, Buenos Aires, 29 de mayo de 1911, pp. 150 y 151. Los datos sobre procedimientos aceptados y trabajos presentados, participaciones y premiaciones de cada Salón que se citan en este trabajo fueron tomados de los catálogos correspondientes a las distintas ediciones.

⁵ Nombre que adoptaron en Francia (*peintres-graveurs*) y luego en Inglaterra (*painters-etchers*), después del resurgimiento del grabado como forma original de expresión creativa durante la segunda mitad del siglo XIX, para distinguirse de aquellos grabadores reproductores o más bien vinculados a propósitos comerciales. Ver Gladys Engel Lang y Kurt Lang, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*, Chapel Hill y Londres, University of North Carolina Press, 1990, p. XI. Tal distinción también fue señalada por artistas locales en 1910, al diferenciar entre aquellos a quienes les “importa crear” y quienes, aunque con gran mérito, graban con un sentido “puramente reproductivo”. “La primera agua-fuerte en Buenos Aires”, *Athinae*, vol. III, n° 24, Buenos Aires, 21 de agosto de 1910, pp. 27 y 28.

⁶ Para la exposición de 1916 en la sede de Mar del Plata, realizó un catálogo de número limitado en el que la artista incluyó una punta seca en la parte posterior que fue especialmente alabada. Ver “Ecos. Catálogos de la exposición Matthis”, *El Grabado*, n° 2, Buenos Aires, febrero de 1916, s. p., y “Marplatenses. Aguas-fuertes y puntas-secas de Léonie Matthis”, *Fray Mocho*, año VI, n° 255, Buenos Aires, 16 de marzo de 1917, s. p. Para un estudio más amplio sobre la trayectoria de Matthis, ver Georgina G. Gluzman, *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires, 1890-1923*, Buenos Aires, Biblos, 2016.

⁷ Gladys Engel Lang y Kurt Lang, *op. cit.*, p. 273.

⁸ Elizabeth Seaton, “Connecting Paths. American Women Printmakers, 1910-1960”, en Elizabeth Seaton (Ed.), *Paths to the press: Printmaking and American Women Artists, 1910-1960*, Manhattan, Marianna Kistler Beach Museum of Art-Kansas State University, 2006, p. 17.

⁹ Georgina G. Gluzman, *op. cit.*, p. 52.



Ana María Moncalvo, *Niña en el bosque*, xilografía impresa con taco original publicada en *Anuario Plástica*, Buenos Aires, 1945.

Eloísa Morás, xilografía impresa con taco original publicada en *Anuario Plástica*, Buenos Aires, 1946.

año siguiente Weiss sería designada también por asamblea para integrar el jurado del IV Salón. Esta inclusión temprana de las mujeres en la SAPyA es interesante si consideramos que recién en 1934 el Salón Nacional convocó a una mujer a ser jurado, con la invitación a Lía Correa Morales (1893-1975) a ejercer dicha función.¹⁰

El Salón Nacional, en tanto espacio oficial, permitió la difusión y la consagración de artistas, y se constituyó como ámbito legitimador de la producción local.¹¹ A partir de 1913, cada vez más mujeres exhibirían allí sus grabados, y aunque sus obras no fueran las más favorecidas en las premiaciones, en algunos casos obtuvieron distinciones, como en 1938, cuando ambos Premios Adquisición al Grabado se otorgaron a las estampas de Hemilce Saforcada (1912-2004) y a María Esther Leanes (1905-?).¹² Del mismo modo, las participantes femeninas con sus grabados en los salones de la SAPyA fueron incrementándose. No obstante, el espacio que abrió la institución dirigida por Christophersen resultó más convocante: allí se mostraron mayor cantidad de estampas que en el Salón Nacional y las mujeres grabadoras tuvieron mayor presencia, llegando a ser en ocasiones más de la mitad del total de expositores. Si la relativa facilidad con que las mujeres podían ingresar al campo del grabado actuó como factor clave para su intervención activa en dichos espacios, es probable que la pretendida profesionalidad del Salón Nacional, en contraposición a la posibilidad de exhibir también bocetos previos en los salones de la SAPyA, también favoreciera la mayor participación en este último escenario.

Los salones incluyeron grabadores, tanto varones como mujeres, con diferentes grados de visibilidad, intereses y compromiso con la práctica artística, así como distintas oportunidades para formarse y desarrollar sus carreras profesionales. Debemos además considerar que la posibilidad que ofrecían ambos espacios de mostrar

sus trabajos, pero también de venderlos, era un componente interesante para todos los artistas. En el caso de las mujeres, muchos de esos nombres se repitieron en aquellos dos ámbitos de exhibición: Catalina Mórtola (1889-1966), Natividad Montilli, Eloísa Morás (1915-?), María Luisa García Iglesias (1908-?) y Amelia Labate (1913-?), por mencionar solo a algunas.

Ahora bien, ¿dónde se habían formado estas grabadoras? Si un aspecto importante para entender el aumento de la presencia femenina es la ampliación de oportunidades de acceder a una educación artística, en este caso la creación de talleres de grabado en las instituciones de enseñanza oficial tuvo un rol preponderante. En 1910, Pío Collivadino, director de la Academia Nacional de Bellas Artes desde hacía dos años, modificó los planes de estudio de la formación artística e introdujo la enseñanza del grabado en metal, entre otros talleres nuevos, y cambió el nombre de la institución por el de Escuela Nacional de Artes Decorativas e Industriales.¹³ Allí se impartían cursos diurnos para señoritas —con una gran asistencia en ellos— y nocturnos para varones. También en 1910 se fundó la Escuela Profesional N° 5 de Artes y Oficios para mujeres, especializada en artes decorativas.

Al egresar de cualquiera de estas escuelas, y luego de aprobar un examen riguroso, quienes deseaban continuar la formación podían ingresar a la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA). Creada en 1921, comenzó a funcionar con la dirección de Ernesto de la Cárcova —de quien luego tomaría su nombre— y en 1923 se mudó adonde hoy se ubica el Museo de Calcos y Escultura Comparada. La escuela de la Costanera, a diferencia de la Escuela Nacional de Artes Decorativas e Industriales, que ofrecía una formación segregada, y de la Escuela Profesional N° 5 “Fernando Fader”, que era exclusivamente para mujeres, planteaba un programa mixto, integrado por varones y mujeres.¹⁴ Sin embargo, es recién en 1932, con la asunción de Alfredo Guido como director, cuando se inician las labores de enseñanza del grabado en la institución, en el marco de una etapa de expansión de la oferta educativa. Hacia 1939, después de una reforma del plan de estudios, ingresó como docente Adolfo Bellocq, y en 1944, tras una nueva ampliación de la oferta académica, se conformó el Taller de Grabado y Artes del Libro, nombre que mantendría hasta la renovación curricular en 1957.¹⁵

Así como algunas estudiantes, entre ellas Aída Carballo (1916-1985), provenían de la Escuela de Artes Decorativas de la Nación, otras como Eloísa Morás y Ana María Moncalvo (1921-2009), quienes se habían formado con Bellocq en grabado y artes del libro en la Fernando Fader, elegían también continuar estudiando en la Cárcova. Con la asunción de Guido en la ESBA, y con el nuevo plan de estudios, el examen de ingreso podía ser sorteado presentando una solicitud por quienes “hayan demostrado ya, en muestras individuales o colectivas, exposiciones, etc., condiciones sobresalientes”.¹⁶ No obstante, en contadas ocasiones se otorgaba tal beneficio, por lo que la gran mayoría debía someterse al riguroso ingreso. En 1932 aún no existía un examen diferenciado para asistir al Taller de Grabado, como ocurría con el de Pintura o Escultura, pero sí se exigía la presentación de obras para su aceptación.¹⁷ Más tarde, con la apertura del Taller de Grabado y Artes del Libro, se le pediría a los aspirantes egresados de las escuelas de bellas artes dependientes del Ministerio de Instrucción Pública de la Nación o universidades nacionales lo siguiente: un dibujo de modelo vivo, tamaño natural a carbonilla; una composición sobre un tema fijado en el taller y una composición sobre un tema libre, ambos tratados en claroscuro. Aquellos que no hubiesen cursado sus estudios en dichos establecimientos, además debían rendir geometría y proyecciones, perspectiva, historia de la civilización e historia general del arte, anatomía artística y pedagogía.¹⁸ Ingresar a la escuela de la Costanera se convertía así en una instancia de formación de excelencia a la que unos pocos artistas podían acceder.

A partir de 1932, por otro lado, se inauguraron exposiciones anuales para exhibir la producción de los estudiantes al finalizar cada taller. Las muestras, a cuyas inauguraciones solían asistir importantes autoridades, tenían una cobertura constante de la prensa, que en general alababa los trabajos.¹⁹ A esta práctica, que se

¹⁰ Ibid., p. 265.

¹¹ Diana Wechsler, “Salones y contrasalones”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (Coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 41-80.

¹² *Catálogo XXVIII Salón Anual*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1938. Acerca de la distribución de los premios en el Salón Nacional y la histórica marginación de las artistas mujeres, ver Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018, pp. 31-78.

¹³ Sobre la actuación de Collivadino en la Academia, ver Laura Malosetti Costa, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

¹⁴ Georgina G. Gluzman, “La Cárcova después de Cárcova”, en Laura Malosetti Costa et ál., *Ernesto de la Cárcova* [cat. exp.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes-Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, p. 77.

¹⁵ Sobre la educación de los artistas en la ESBA, ver Laura Malosetti Costa et ál., *Ernesto de la Cárcova, op. cit.*, y María Isabel Baldasarre, *Las bellas artes de la Cárcova*, Buenos Aires, Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”, 2016.

¹⁶ *Libro de Actas*, 14 de marzo de 1932, folio 18. Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”, Universidad Nacional de las Artes (MCECEC, UNA).

¹⁷ *Libro de Actas*, 13 de mayo de 1932, folio 27. Archivo MCECEC, UNA.

¹⁸ *Ingreso a la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”*. Archivo MCECEC, UNA.

¹⁹ *Escuela Superior Libro 1*. Archivo MCECEC, UNA.



Delia Haydée Prol, *Muerte de amigo*, xilografía impresa con taco original publicada en *Anuario Plástica*, Buenos Aires, 1946.

Eloísa Morás, *Buenos Ayres 1840*, aguafuerte, 1948. Tarjeta de invitación de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”.

sostendría al menos hasta 1944, se sumarían nuevas instancias de presentación pública de los trabajos de los estudiantes como, por ejemplo, los frescos in situ realizados por el Taller de Decoración Mural y exposiciones en alianza con otras instituciones educativas.²⁰ El Taller de Grabado, en particular, organizó algunas exhibiciones que daban cuenta del prolífico trabajo que se venía desarrollando desde la institución. En 1935, a partir de la visita de Raúl Pedroza (presidente de la Sociedad de Artistas Plásticos Brasileños), se llevó a cabo en Río de Janeiro una exposición de ochenta grabados de veinticuatro estudiantes. El envío, que había sido seleccionado por Guido y que en Brasil había tenido buenos comentarios,²¹ incluyó a diez alumnas, entre las que se encontraban Elba Villafañe (1902-1976), María Catalina Otero Lamas (1909-?), María Manuela Alles Monasterio (1904-?), María Luisa García Iglesias, Nélida Demichelis (1915-?), María Carmen Portela (1896-1984) y Hemilce Saforcada, quienes a la vez participarían de los Salones Nacionales. También habían sido convocadas Consuelo R. González (1911-?), quien ese año ganaría con un óleo el Tercer Premio Municipal del XXVI Salón Nacional, en una edición singular en la que no se aceptaron grabados; Ángela Vezzetti (1908-?), quien ya había recibo una distinción en el Salón Nacional de 1933, y Mané Bernardo (1913-1991), quien cursaba el segundo año de grabado.

A fines de 1943, con motivo del aniversario de la fundación del Taller de Grabado, se organizó en la galería Müller una muestra que buscaba dar cuenta de las estampas realizadas por grabadores formados en dicho espacio. Con un catálogo que presentaba xilografías de taco original de Jorge López Anaya, Marina Yvorra (1919-?),

Beatriz Juárez (1911-?) y Ana María Moncalvo, se exhibieron más de quinientas láminas de ochenta grabadores creadas a partir de los más variados procedimientos técnicos. La mitad de los participantes eran mujeres. En otra exposición que llevó adelante la ESBA en 1947, con trabajos de los últimos tres años, en la sección de grabado expusieron treinta grabadores, de los cuales veinte eran mujeres.²² Al año siguiente, una muestra con trabajos representativos de todos los talleres de la Escuela Superior y obras provenientes del Museo Nacional de Bellas Artes se inauguró en el Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Allí presentaron sus estampas treinta y nueve alumnas y veintisiete alumnos.²³

Las grabadoras eran amplia mayoría en las aulas. Entre 1933 y 1950, de setenta y ocho estudiantes que pasaron por el Taller, solo veintitrés eran varones, por lo que las mujeres representaban un 70,5%. Aunque fue incrementándose con el paso de los años, ya desde los inicios de la enseñanza del grabado en la ESBA la presencia femenina era contundente: en los cinco primeros años del funcionamiento del Taller, representaban el 46,15% del estudiantado.²⁴ Estas estadísticas, que a priori parecerían mostrarnos el campo del grabado como un espacio igualitario, se tensionan si consideramos que aún en 1944 ninguna mujer ocupaba un cargo pedagógico en el Taller de Grabado —ni en toda la ESBA, a decir verdad—, donde tanto los puestos directivos, de jefes de taller y ayudantes de taller estaban cubiertos por varones. Las únicas mujeres que trabajaban en la institución eran ayudantes de secretaría, bibliotecarias (cargo que ocupaba Clara Estela Lucía Carrié [1901-1985], alumna del Taller entre 1938 y 1943) y ayudantes de ordenanza con tareas de bibliotecarias, todas modalidades de trabajo consideradas “adecuadas” para el género femenino.²⁵

El Taller, que era un ambiente estimulante para los estudiantes, también facilitaba herramientas de trabajo y materiales costosos que de otra manera no hubiesen sido accesibles para muchos. La posibilidad de contar con academias oficiales donde aprender las técnicas de grabado permitió que tanto varones como mujeres aprendieran técnicas gráficas, ya que algunos no podían viajar a Europa para estudiar con maestros grabadores (como había sido el caso de Julia Wernicke, quien se formó en el grabado en metal en Alemania),²⁶ o bien no les era posible aprender el oficio de sus padres o de sus esposos (como posiblemente haya sido el caso de Mattea Vidich de Sívori).²⁷

La ampliación de oportunidades se vio reflejada en la cantidad de mujeres que llegaban a los salones con sus grabados a partir de la década de 1930. En esta línea, las exposiciones que se organizaban desde las instituciones educativas indican que se buscaba preparar a los estudiantes para su intervención en espacios públicos. Las estudiantes, que se sumaban a los Salones Nacionales y a los de la Sociedad de Acuarelistas, también participaban de los provinciales. Por dar algunos ejemplos, en 1935, Otero Lamas recibió el Primer Premio Adquisición y la Primera Medalla del Salón de Santa Fe, y por su parte, Lidia Rotondaro (1902-?), Aída Vaisman (1909-1940), García Iglesias, Saforcada y Monasterio obtendrían premios y adquisiciones en los salones de Rosario y Córdoba de ese mismo año. En este sentido, la apertura del Taller de Grabado en la ESBA, que se establecería como el espacio hegemónico de formación para los grabadores del período, permitió que se concentraran en una sola institución artistas docentes consagrados y artistas en formación que buscaban profesionalizarse. En el caso de las mujeres, y del Taller de Grabado y Artes del Libro en particular, la experiencia ofreció nuevos horizontes profesionales.

Hacia fines de la década de 1940, algunas de las muchas mujeres que habían aprendido las técnicas de grabado en la ESBA se convertirían en jurados de los salones oficiales. Para la segunda mitad del siglo XX, Ana María Moncalvo y Aída Carballo tendrían a su cargo cátedras como las de grabado, dibujo, historia del grabado y otras en las escuelas nacionales de bellas artes, desde las que contribuyeron a formar a una nueva generación de artistas.

²² Catálogo *Exposición de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Dirección General de Cultura, 1947.

²³ Catálogo *Fiesta de la Juventud*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Instituto Superior de Artes, 1948.

²⁴ *Libro Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Inscripciones*. Archivo MCECEC, UNA.

²⁵ *Foja del Personal Libro n° 1*. Archivo MCECEC, UNA.

²⁶ José León Pagano, *op. cit.*, p. 398.

²⁷ Mattea fue la encargada de hacer las tiradas de prueba de las estampas sobre costumbres y paisajes criollos dibujadas y grabadas por Eduardo Sívori y Alfredo París, quienes se habían asociado a fines del siglo XIX para realizar dicha colección de grabados en cobre. “Ecos. Los primeros grabados en Buenos Aires”, *El Grabado*, n° 1, Buenos Aires, enero de 1916, p. 4.

OTRAS LATITUDES. MUJERES ARTISTAS EN EL PANORAMA INTERNACIONAL

LOS CUARTOS PROPIOS

GEORGINA G. GLUZMAN

Durante el siglo XIX, la actividad artística de las mujeres cobró una importancia hasta entonces inédita. Aceptadas en diversas academias de bellas artes y con crecientes posibilidades de exponer su trabajo, las mujeres pronto se incorporaron plenamente a los mundos del arte. En ese momento, comenzó a cobrar fuerza “el concepto moderno de carrera” para las artistas.¹ Sin embargo, las trayectorias y búsquedas que desarrollaron han sido olvidadas muy a menudo por la historia del arte.



La artista francesa Virginie Demont-Breton (1859-1935), protagonista clave de la Union des femmes peintres et sculpteurs de su país natal, pintando en su estudio. Fotografía: Nineteenth century artists, personalities, and events, Getty Library, Los Ángeles.

¹ Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español (cuatrocientas olvidadas y alguna más)*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 68.



La célebre artista francesa Rosa Bonheur, de quien el Museo Nacional de Bellas Artes conserva varias obras, en un retrato de 1889. Fotografía: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Si bien el panorama argentino presenta algunas peculiaridades, dado que en el país no existía una tradición artística extensa y que la carrera en el arte era nueva tanto para varones como para mujeres, es posible establecer paralelismos con otras escenas. Las páginas siguientes recorren escenarios de singular relevancia por la variedad de actividades artísticas implementadas por mujeres, mediante las reflexiones de historiadoras del arte abocadas a la transformación y la expansión de la disciplina.

La modernidad trajo nuevos retos para las mujeres, como el trabajo no doméstico y la sociabilidad pública. En este contexto, la ampliación o el surgimiento de “cuartos propios”, en las conocidas palabras de la escritora Virginia Woolf, es un fenómeno central de la escena artística desde el siglo XIX, aunque muchas historias del arte hayan olvidado este hecho. La rápida circulación de información puso a las artistas en conocimiento de las actividades de otras creadoras en los más diversos puntos del planeta.

Francia fue el espacio donde se desplegó una de las carreras más exitosas de la historia del arte: la de Rosa Bonheur (1822-1899), quien tal vez haya sido la artista más celebrada de Occidente. Su obra, opacada luego por los cambios del gusto y por la falta de atención a la pintura animalista a la que se dedicó, constituye un ejemplo clave para estudiar el grado de popularidad alcanzado por algunas artistas a partir del siglo XIX. Ser “la Rosa Bonheur” de un país se convirtió en la aspiración de muchas mujeres, incentivadas por los logros de la pintora francesa.

La idea de París como capital del progreso femenino fue expandiéndose desde el último cuarto del siglo XIX, y Rosa Bonheur se transformó en un modelo para todas las feministas contemporáneas. El *Almanach féministe* de 1900, publicado como resumen del año anterior, recordaba así a Bonheur tras su fallecimiento: “Su vida entera fue de trabajo duro, su existencia fue gloriosa y su nombre quedará en la historia del arte”.²

Pero la historia del arte no es un relato que recoge objetivamente parámetros establecidos, y Rosa Bonheur, bien representada en el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes de nuestro país, desaparecería de toda narrativa. Como la mayoría de las mujeres artistas que exploran los textos que siguen: nada (ni el éxito, ni el reconocimiento crítico) les aseguraba su lugar allí y nada garantizaba su presencia en las salas de los museos que, hasta hacía poco, habían coleccionado afanosamente su obra.

² “Nécrologie. Rosa Bonheur”, *Almanach féministe*, París, 1900, p. 34. La traducción es mía.

“YO DESPRECIO A LOS RICOS, NUNCA HAN PENSADO EN MÍ”. LA CUESTIÓN DE LA CLASE AL INTERIOR DE LAS RELACIONES FEMENINAS EN EL ARTE CHILENO

GLORIA CORTÉS ALIAGA

Cuando nos enfrentamos al estudio de la producción de las mujeres en el arte chileno a comienzos del siglo XX, nos encontramos no solo con su marginación en este ámbito por ser mujeres, sino también en la lucha de clases implícita en las cuestiones sociales, incluidas las organizaciones políticas y culturales femeninas. En el presente ensayo, queremos enfocarnos en los casos de las artistas Celia Castro (1860-1930), Laura Rodig (1901-1972) y Dora Puelma (1898-1972), de la periodista Marta Vergara (1898-1995) en su paso esporádico por la Escuela de Bellas Artes.

Si ya para las integrantes de la alta burguesía chilena era una dificultad acceder a la igualdad de condiciones para el estudio y la práctica de las artes —las cuales formaban parte de la educación de “señoritas”—, para las mujeres provenientes de clases sociales bajas se convertía en una imposibilidad asociada no solo a la diferenciación social y económica, sino también a los roles asignados al género en los estratos populares, por lo que eran doblemente castigadas. A pesar de que al interior de las organizaciones artísticas de mujeres se generaron encuentros multclasistas, las condiciones de producción y circulación de sus obras para unas y otras fueron marcadamente desiguales. Mientras que para algunas pertenecer a una clase conformada por redes económicas y políticas les permitió ingresar a círculos intelectuales y culturales de validación y agenciamiento, en el caso de aquellas que provenían de sectores menos privilegiados el acceso tanto a la educación artística como al desarrollo posterior de su carrera se vio condicionado por las permanentes dificultades económicas para alcanzar sus objetivos. En este sentido, es muy significativo confirmar que solo a partir del primer tercio del siglo XX encontramos mujeres provenientes de la clase media que participan en exposiciones y salones de arte; hasta la fecha no hemos podido identificar artistas de origen obrero o popular, como sí ocurre con los varones desde finales del siglo XIX, cuando la profesión de artista se constituyó en un escenario posible de ascenso social.



Celia Castro,
Vieja (o Mujer de pueblo),
ca. 1885
Óleo sobre tela, 82 x 66 cm
Museo Nacional de Bellas
Artes, Santiago de Chile

Como parte de la formación de las mujeres que pertenecían a los sectores acomodados del país, Dora Puelma cultivó también la danza y la música, pero su accionar fue más allá de lo que se esperaba de una mujer en su contexto y época. Además de impulsar la Sociedad Artística Femenina, fue miembro fundadora de la Sociedad Nacional de Bellas Artes en 1918, entidad creada por artistas chilenos que se sintieron desplazados ante los avances de la pintura moderna extranjera y de los salones oficiales, y que privilegiaba de este modo la organización local y gremial. Puelma fue también directora y propietaria de *Mundo Social* (1940-1946) y columnista de la *Revista Pro Arte*, *El Diario Ilustrado*, *Pacífico Magazine*, *La Unión*, *La Nación* y *El Mercurio*. Es autora de *Pinceladas de Europa* (1954), libro en el que relata sus viajes por Francia, España, Inglaterra, Suiza, Tierra Santa y Grecia. La actividad de la artista fue múltiple: repartía su tiempo entre la realización de numerosas exposiciones, charlas, la dirección de una academia libre, “escribir para los diarios y... hacer vida social”.³ Ella misma declararía: “Las horas se me deshacen entre la academia, la pintura y las amistades”.⁴ Dora Puelma y las afiliadas a la Sociedad y el Club de Señoras circularon también en notas y entrevistas en los medios de prensa vinculados con las entidades y sus cabecillas femeninas, como la revista *Familia*. Esta se orientaba a la labor doméstica de las mujeres, pero incluía también una serie de artículos con proclamas feministas que la convirtieron en el órgano oficial de la emancipación femenina. “Conocíamos a Dora Puelma de Fuenzalida [...] por su interesante personalidad, asidua entusiasta del bien entendido feminismo”,⁵ se escribió entonces en las páginas de la publicación. En este sentido, la red de escritoras y pintoras se conectó intelectual y políticamente con la lucha por las libertades económicas, políticas y culturales de las mujeres, y se crearon tramas de sociabilidad y apoyo solidario a través de la generación de un mercado de arte producido por y para mujeres.

DORA PUELMA Y CELIA CASTRO.
DENTRO O FUERA DE LAS AGRUPACIONES
FEMENINAS

Entre las agrupaciones de mujeres chilenas a principios del siglo XX, las más significativas para el desarrollo de sus integrantes en las artes visuales fueron la Sociedad Artística Femenina y el Club de Señoras, este último iniciado en 1916 por un grupo de mujeres intelectuales y mecenas de la alta burguesía, entre las que se encontraban Delia Matte y Luisa Lynch. La Sociedad Artística Femenina, en cambio, fue creada en 1913 a modo de “hogar intelectual” para las artistas,¹ bajo el ala del entonces director del periódico *El Mercurio*, Julio Pérez Canto, y liderada por la pintora Dora Puelma. A su cargo estuvo la organización de la primera muestra de la Sociedad el mismo año de su fundación, actividad que se repitió exitosamente en 1914 y 1916. En estas exposiciones, los avances de las mujeres en materia artística, pero también económica y social, se expresaron a través de las nuevas formas que tomaba la modernidad femenina, “porque la vida es otra, porque el ambiente es distinto, porque todo ha cambiado”.² La nueva mujer respondía a una identidad pública y privada que removía las bases tradicionales de la sociedad patriarcal: la sexualidad, la insumisión matrimonial o los derechos de ciudadanía aparecían como temas de debate al interior de estas organizaciones cuestionadas por sectores de la elite chilena, ya que atentaban contra la seguridad y estabilidad de la familia.

¹ José Backhaus, “La exposición de arte femenino”, *Zig-Zag*, Santiago de Chile, 1916.

² *Ibíd.*

³ Olga Arratia, “Con la pintora Dora Puelma”, *En Viaje*, n° 333, Santiago de Chile, julio de 1961, p. 42.

⁴ *Ibíd.*, p. 42.

⁵ Jorge Huneeus, “Notas de Arte. Dora Puelma de Fuenzalida. La paisajista del gris”, *Familia*, n° 65, Santiago de Chile, agosto de 1923, p. 3.

Sin embargo, estas agrupaciones no quedaron exentas de las discusiones internas en torno a la clase social, especialmente al momento de organizar muestras y acciones de carácter colectivo. Una de ellas fue la Gran Exposición Femenina de 1927, que celebraba el ingreso de las mujeres a la universidad, concretado mediante un decreto que se promulgó en 1877. Un evento de grandes proporciones, que pretendió echar luces sobre el accionar de las mujeres en el desarrollo industrial y cultural del país, incluidas las Bellas Artes, “así con mayúsculas”,⁶ como uno de los escenarios posibles de construcción de nación. “Me cargan las exposiciones de señoritas ¡y más en Chile!”,⁷ escribió entonces la pintora Henriette [Enriqueta] Petit a su amiga María Tupper, también pintora, para evidenciar su disconformidad sobre la actuación de algunas artistas vinculadas a las clases que ostentaban el poder económico del país, y agregaba: “todas no ven más que los honores y amistades que pueden reportarles el ser pintor”.⁸ Con ello también criticaba la realización de la muestra de 1927 y a sus organizadoras, entre las que se encontraban miembros de la Sociedad Artística Femenina y el Club de Señoras. Este último instauró, además, una caja de beneficencia destinada a solventar económicamente a las artistas, pero solo a aquellas que pertenecían al círculo de las asociadas, especialmente a las que simpatizaban con Luisa Lynch. Un caso emblemático en este sentido es el de la artista Celia Castro, quien residía en París a principios del siglo y se enfrentó a Lynch mediante cartas y disputas personales en las que la clase social fue recalcada en más de una oportunidad y esgrimida como instrumento de la rencilla.

Proveniente de la ciudad de Valparaíso y de una clase media burguesa, Castro ingresó tardíamente a la Academia de Bellas Artes a fines del siglo XIX. Relacionada con los círculos de políticas radicales lideradas por su marido, el médico Ramón Allende Padín —conocido por su trabajo con los sectores vulnerables del puerto y defensor de las escuelas laicas—, la obra de Celia Castro se asocia con los intereses sociales del liberalismo popular. En 1889 fue seleccionada para viajar a Europa con quien fue su profesor en la Academia, el pintor Pedro Lira, hecho que despertó las suspicacias del entorno de artistas. A pesar de obtener la tercera medalla en la Exposición Universal de París ese mismo año, Castro fue juzgada desfavorablemente por ciertos sectores de la sociedad, en especial por su vinculación política. “Ésta ha tenido pensión cinco años aquí y no sabe nada”,⁹ escribió el pintor Juan Francisco González. Acérrimo detractor de Lira, criticaba los avances de la artista en Francia, quien se había manifestado a favor del realismo social de la época y denunciaba la situación de las víctimas del desenfrenado progreso industrial y la desprotección del Estado. En París, Castro sobrevivió en precarias condiciones, debió renunciar a la Académie Julian por no contar con los recursos necesarios para continuar sus estudios y se presentaba en eventos sociales “[...] con su mismo sombrero de piel, mismo velito amarillento, su mismo paltó largo y sus mismas botas enormes”.¹⁰ Sus enfrentamientos con Luisa Lynch y sus hijas, las hermanas Ximena, Wanda y Carmen Morla, quedaron explicitados en las cartas de estas últimas, donde relatan:

Celia Castro vino a Bayard el día del inventario [...] Llegó como acostumbra con aire zafado, su voz dura, sus decires amargos, sus sentencias apocalípticas. “Usted podía haber hecho eso. Yo tengo mi opinión... las ricas... botan el dinero”. [...] “Jamás han hecho nada por mí”. “Yo desprecio a los ricos, nunca han pensado en mí”.¹¹

Celia Castro retornó a Chile recién en 1927, y se instaló en forma definitiva en Valparaíso, donde abrió un taller en El Salto para jóvenes artistas de escasos recursos, entre ellos la joven pintora Graciela (Chela) Lira y René Tornero. Tres años después murió “abandonada en una pensión en la calle Arlegui”, acompañada únicamente de sus discípulos.¹²

Laura Rodig
Desnudo de mujer,
ca. 1937
Óleo sobre tela, 80 x 67 cm
Museo Nacional de Bellas
Artes, Santiago de Chile



La conciencia de clase de las artistas fue cobrando mayor importancia en la medida en que las mujeres ingresaron con más frecuencia a los espacios de formación universitaria. El agenciamiento de una clase media permitió la puesta en cuestión de la condición de las mujeres en los espacios políticos, así como también la toma de conciencia de que la lucha de clases era al mismo tiempo una lucha de equidad social al interior de las divisiones de géneros.

LAURA RODIG Y MARTA VERGARA. LOS ESPACIOS POLÍTICOS DEL FEMINISMO ARTÍSTICO

Una de las artistas más interesantes en los aspectos antes mencionados fue Laura Rodig. Nacida en la ciudad rural de Los Andes, hija de madre soltera y padre desconocido, comenzó a explorar las prácticas artísticas “a partir de los doce años [para] traer con qué parar la olla”.¹³ De origen proletario, Rodig fue apadrinada por Felipe Iñíguez —marido de la escultora Rebeca Matte y entonces Ministro de Obras Públicas y Ferrocarriles—, lo que le permitió ingresar a la Escuela de Bellas Artes, donde fue alumna del escultor Virgino Arias. En 1916 también fue parte de las actividades organizadas por Dora Puelma, quien la recibió en Santiago cuando comenzaba sus estudios. Así, presentó su obra en las exposiciones femeninas y participó de los cursos de dibujo y pintura impartidos por el Club de Señoras.

⁶ Marta Vergara, *Memorias de una mujer irreverente* [1962], Santiago de Chile, Editorial Nacional Gabriela Mistral, 1974, p. 24.

⁷ Wenceslao Díaz Navarrete, *Bohemios en París. Epistolario de artistas chilenos en Europa: 1900-1940*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2010, p. 395.

⁸ *Ibid.*

⁹ Carta de Juan Francisco González a Berta Gartnlaub del 21 de enero de 1905, en Wenceslao Díaz Navarrete, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰ Wenceslao Díaz Navarrete, *Pájaro libre como soy. Cartas de Wanda Morla Lynch*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2013, p. 65.

¹¹ *Ibid.*, pp. 517-518. Ver también Gloria Cortés Aliaga, “Femeninas o feministas. Aristócratas o desclasadas. Las artistas chilenas y las asociaciones femeninas entre 1914 y 1927”, *BOA, Boletín de Arte*, Universidad Nacional de La Plata, n° 17, septiembre de 2017.

¹² Roberto Zegers, “Sobre los comienzos de la pintura en Chile y en especial en Valparaíso”, *Aisthesis*, n° 9, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, 1975, p. 142.

¹³ Marta Vergara, *op. cit.*, p. 340.

Laura Rodig se convirtió en un importante eje de las luchas sociales y los derechos de las mujeres. Pareja sentimental de la poeta Gabriela Mistral durante más de siete años, la escultora y pintora aparece como una figura anómala en el escenario artístico de la época. Maestra rural y organizadora de exposiciones infantiles, para “niños abandonados, errantes, [...] muchachitas con hermanitos más pequeños en brazos”,¹⁴ se involucró de manera activa en las transformaciones educativas de aquel entonces, relacionadas especialmente con el Frente Popular. Pero es en las luchas feministas donde encontró el mayor espacio de accionar político comprometido, “con esa condición suya para crearse problemas”.¹⁵ Asociada al MEMCH (Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile), un órgano feminista de vital importancia para el derecho al voto femenino, a la lactancia materna de las obreras, al aborto y para la atención del problema de la mortalidad infantil, Rodig impulsó talleres de propaganda, amparados en clases de dibujo para obreras y campesinas, y diseñó el estandarte oficial de las memchistas —hasta hoy símbolo de la lucha por el aborto libre en Chile—. También organizó en 1939, junto con otras socias del MEMCH, la exposición *Actividades femeninas. La mujer en la vida nacional: su contribución a las actividades y desenvolvimiento político, social, económico y cultural de Chile*. Esta muestra se alejaba de las anteriores experiencias lideradas por las mujeres de la élite, tanto en contenido como en organización, ya que el comité que le dio origen estaba conformado a partir de las múltiples realidades de mujeres provenientes de diversas clases sociales, maestras, profesoras de dibujo, obreras y militantes del Movimiento.

Laura Rodig, “desprovista de raza”,¹⁶ transitaba así entre el espacio obrero femenino, el mundo de las maestras rurales y las artistas de la alta burguesía, y generaba suspicacias entre las últimas, que evitaban a las primeras cuando estas llenaban los lugares de interacción social de la artista: exposiciones, talleres libres, manifestaciones. “Yo creía que la igualdad de derechos para las mujeres estaba por encima de la lucha de clases”,¹⁷ sentenció su amiga, la escritora y periodista feminista Marta Vergara, quien fue una de las impulsoras de la creación del MEMCH en 1935. Nacida al interior de una familia aristócrata y acomodada, aunque empobrecida tras el terremoto de 1906, y huérfana de madre, Vergara ingresó a la Escuela de Bellas Artes, donde coincidió con Rodig. Su breve paso por esta institución y su pluma crítica son testimonios de las complejidades de enfrentar la carrera artística a comienzos del siglo XX, incluidas las dificultades económicas, políticas y de género, entre las que se encontraba la asimilación del canon y del cuerpo femenino significado en la figura simbólica de la Venus moderna, “presentada como descendiente de la de Milo y de todas las legítimas o bastardas de cualquier clase”.¹⁸

Las fuertes diferencias en torno a las normas académicas llevaron a enfrentamientos entre estudiantes y académicos, y paralizaron la actividad de la Escuela, lo que le costó a Vergara su salida y la de varios “rotos que además eran ladrones”,¹⁹ según se refería al director de la institución en ese entonces, Joaquín Díaz Garcés. “No me aferré a la escuela como muchas regalonas que ahí se incrustaban en alumnas vitalicias”,²⁰ escribe Vergara cincuenta años después. Las relaciones femeninas en la Escuela constituyeron espacios de solidaridad, pero



Laura Rodig, *Maternidad*, ca. 1940
Piedra reconstituida,
125 x 65 x 65 cm
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile

también de diferencia. El acceso (restringido) a los talleres, la posibilidad de contar con materiales y modelos, las relaciones con los maestros, las redes, el ingreso a academias libres, habilitaron o limitaron, en su defecto, la profesionalización de las mujeres.

Laura Rodig y Marta Vergara vivieron juntas en Francia en 1927 y 1928, y es Vergara quien introdujo a Rodig en la lucha antifascista. Juntas, también participaron en actos de resistencia y manifestaciones en apoyo a la organización femenina o en contra de acciones represivas del Estado llevadas a cabo en localidades de campesinos mapuches, que dieron por resultado el encarcelamiento de las amigas, en compañía de un grupo de “mujeres viejas, enfermas, madres con niños menores, obreras y maestras que perderían su trabajo”.²¹ Ante la posibilidad de salir libres por las gestiones de sus redes de influencias, ambas se negaron: “Dejarlas entregadas a su propia suerte significaba aceptar, llenándonos de vergüenza, el privilegio de tener puntales en otra clase social. Juntas habíamos caído, juntas nos iríamos”.²² La conciencia de clase de Vergara y Rodig, unida al activismo social y cultural, convierte a ambas mujeres en agentes de cambio del nuevo paradigma del feminismo del siglo XX. “Nuestra respuesta entrecruzada da esperanzas”,²³ escribía Rodig en 1937 en la revista *La Mujer Nueva*. Era un llamado a la colectividad solidaria de las mujeres, que hoy se presenta como un axioma de emergencia unificado frente a las crisis sociales y políticas, los feminicidios, las luchas por el aborto libre, y plantea la creación colectiva como espacio de resistencia y agenciamientos.

¹⁴ Laura Rodig, “Los niños nos enseñan”, *Revista de Arte*, n° 2, Santiago de Chile, Universidad de Chile, septiembre-octubre de 1955, p. 11.

¹⁵ Marta Vergara, *op. cit.*, p. 116.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 390.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 117.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 27.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 28.

²⁰ *Ibíd.*, p. 27.

²¹ *Ibíd.*, p. 150.

²² *Ibíd.*

²³ Laura Rodig, “Laura Rodig llama a las mujeres a levantar sus ojos hacia España”, *La Mujer Nueva*, Santiago de Chile, Movimiento de Emancipación de Mujeres de Chile (MEMCH), mayo de 1937.

MIRARSE Y MIRAR: EL AUTORRETRATO FEMENINO EN MÉXICO (1850-1950)¹

DINA COMISARENCO MIRKIN

La producción pictórica de las artistas mujeres, en el período comprendido entre mediados del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, es uno de los logros culturales más notables del Renacimiento artístico de México. Nutriéndose de las luchas libradas por las mujeres a favor de sus derechos sociales y culturales durante el siglo XIX, y de los profundos cambios provocados por la Revolución de 1910, en las primeras décadas del siglo XX, especialmente a partir de la década de 1930, las artistas mujeres desafiaron a la sociedad contemporánea, que todavía se resistía a flexibilizar su ancestral y restrictiva estructura patriarcal, no solo en relación con la forma en la que vivieron sus vidas personales, sino en cuanto al alcance que lograron darle a sus desarrollos profesionales.

Si bien la mayoría de ellas realizaron numerosas y significativas obras en variados géneros artísticos, fue el del retrato, y en particular el del autorretrato, el que les ofreció una lente privilegiada para expresar algunos de los secretos de su extraordinaria fuerza creativa. El autorretrato femenino cuestiona el lugar del objeto, tradicionalmente ocupado por las mujeres en el arte, y les permite ocupar, en cambio, el lugar del sujeto, desde donde pudieron explicitar tanto su importante papel como figuras creadoras y activas como su historia personal y colectiva, tal y como fue vivida por ellas mismas en sus distintas circunstancias históricas. La ruptura de la Revolución y las luchas femeninas por el derecho al desarrollo intelectual, a la participación política y a la libertad individual fueron expresadas de manera elocuente en los autorretratos que produjeron y que nos permiten conocer la voz de esas mujeres.

EL SIGLO XIX

Desde las últimas décadas del siglo XIX, en sintonía con el contexto internacional y con los cambios en la estructura económica de México, aumentó paulatinamente el número de mujeres que se incorporaron al ámbito laboral y, en paralelo, lo hizo también la expresión pública de sus aspiraciones intelectuales por lograr una vida más plena.

Fuentes de la época señalan que, a partir de la reestructuración de la Academia de San Carlos en 1846, “la pintura causó verdadero furor entre las señoritas de la época [pues] la literatura y el arte pictórico [...] tienen la ventaja de poderse ejercer en los ratos de ocio”.² Con la llegada al país de Pelegrín Clavé (1811-1880) y su designación como director de pintura, la Academia instituyó la práctica de celebrar una exposición anual, en la que podían presentarse no solo sus maestros y estudiantes, sino también todos aquellos artistas, tanto profesionales



Fig. 1
Josefa Sanromán
Interior del estudio de un artista, s/f
Óleo sobre tela, 148 x 125 cm
Museo Casa de la Bola,
Ciudad de México
Fotografía: Fondo Fotográfico
CENIDIAP/INBAL. Biblioteca de
las Artes

pues deja claro que “ella se consideraba a sí misma una artista”⁴ y no una simple *amateur*, como apuntaban los críticos de entonces en relación con la mayoría de las expresiones artísticas realizadas por mujeres. En el trabajo de Josefa, la pintora autorretratada aparece representada en su estudio, rodeada por obras características de los temas socialmente aceptables para las mujeres artistas de la época, bodegones con flores e imágenes religiosas (una Dolorosa, a la derecha, entre las flores; una copia de la *Virgen de Belén*, de Murillo, al fondo, y en el caballete, una Santa Teresa), todas pinturas identificadas como de la autoría de la misma Josefa y de su hermana Juliana.

Sin embargo, a diferencia de la mayoría de las escenas costumbristas, Josefa sostiene en sus manos una paleta con colores y pinceles, con lo que se inscribe en la tradición iconográfica de los autorretratos ocupacionales y, al mismo tiempo, alegóricos, como la famosa *Alegoría de la pintura*, de Artemisia Gentileschi (1593-1654). También Josefa se autorrepresenta y define en su pintura como sujeto activo creador, orgullosa de sus producciones artísticas, y acompañada por dos mujeres, una de las cuales lee mientras la otra reflexiona con seriedad. La artista resalta así no solo la superioridad de la pintura como arte, de acuerdo con lo que destacan varios tratados artísticos del período, sino la capacidad intelectual de las mujeres.

Una vez más, a través del carácter alegórico del autorretrato como personificación del arte de la pintura, Guadalupe Carpio también denota claramente algunas de las convenciones propias de aquel tiempo y transforma otras con interesantes y originales connotaciones. En el caso de *Autorretrato con su familia*, la artista aparece en compañía de su madre, doña Guadalupe Berruecos, fallecida en 1856, y sus dos hijos pequeños, aludiendo así al poder extraordinario de la pintura como arte capaz de vencerlo todo, incluso al tiempo y a la muerte.

¹ El presente texto fue elaborado a partir de dos publicaciones anteriores de mi autoría: “‘Aquí nos pintamos nosotras’: el autorretrato femenino en el México moderno”, *Revista de la Universidad Cristóbal Colón*, n° 28, Veracruz, 2012, pp. 45-67, y “El autorretrato femenino en México durante la primera mitad del siglo XX”, MUMA (Museo de Mujeres Artistas Mexicanas). Disponible en <http://www.museodemujeres.com/es/biblioteca/463-el-autorretrato-femenino-en-mexico>

² Leonor Cortina, *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, México, Museo Nacional de San Carlos, INBA, SEP, 1985, p. 63.

³ Guadalupe Carpio, *Autorretrato con su familia*, 1865, óleo sobre tela, 157 x 82,5 cm, colección José Mayora Sousa.

⁴ *Mujeres en la Plástica de México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, p. 6.

De igual modo, y dentro de la tradición iconográfica referida, algunos detalles pictóricos señalan nuevamente el orgullo y la conciencia profesional que animaba a esta pionera del siglo XIX. Guadalupe se autorrepresentó trabajando —insertándose así en la tradición de los autorretratos ocupacionales—, dando los últimos toques con colores tierra a un retrato, cuyo modelo es identificado en algunas fuentes como Martín Mayora, su marido, y en otras como su padre, Manuel Carpio (1791-1860), destacado médico, político y poeta, quien también desempeñó varios cargos en la Academia de San Carlos.

Mediante el manejo de la luz y el color, Guadalupe resalta la realidad tangible del mundo femenino y la unidad intergeneracional de la pintora con su progenitora y con sus hijos, al tiempo que la contrasta con el mundo masculino, simbolizado por la imagen pintada en el lienzo, ya sea que corresponda al marido o al padre de la artista. De este modo, la clásica dicotomía mujer/naturaleza versus hombre/cultura es interesantemente desafiada por la artista mujer, que en su obra se autorrepresenta no solo a cargo del cuidado de sus hijos, sino también ocupada en el acto de pintar, como creadora de cultura. Guadalupe se pinta elegantemente vestida, de acuerdo con los estándares propios de la feminidad de la época y como medio simbólico para exaltar el valor intelectual de la pintura, pero también expresa que ella es mucho más que “el ángel del hogar”. Concentrada en el acto de pintar, desvía su mirada para invitar al espectador a conocer su mundo en sus propios términos, con lo que manifiesta determinación y confianza como artista creadora profesional.

LA DÉCADA DE 1920

Después del parteaguas que significó la Revolución mexicana en relación con las profundas transformaciones sociales experimentadas, muy especialmente en cuanto a la ampliación del rango de actividades desarrolladas por las mujeres, durante la década de 1920 cada vez más de ellas comenzaron a trabajar fuera del hogar. Entre 1925 y 1926, la presencia en el país de la embajadora soviética feminista Alexandra Kollontai estimuló el nacimiento de distintas organizaciones dedicadas exclusivamente a cuestiones vinculadas con los derechos de las mujeres, y las jóvenes feministas mexicanas la consultaron con frecuencia. Aunque la integración con las diferentes organizaciones gremiales y políticas resultaba generalmente difícil de alcanzar, las mujeres feministas mexicanas continuaron realizando intentos de impulsar planes de acción que permitieran avanzar en su lucha.

La creciente influencia internacional, en especial de la forma de vida moderna estadounidense, que penetraba en el país a través de la floreciente industria cinematográfica de Hollywood, las revistas de moda y los anuncios publicitarios en los periódicos impactaron en la difusión de un nuevo tipo ideal de mujer más libre y menos apegada a los restrictivos roles tradicionalmente adscritos al género femenino, que cada vez incursionaba en nuevos campos laborales y deportivos.

En el ámbito de la literatura y de las artes plásticas, un caso notable de una artista mexicana de gran talento y conciencia feminista fue Carmen Mondragón (1893-1978), conocida como Nahui Olin, una mujer moderna que desafió con valentía tanto las costumbres sociales como las convenciones artísticas propias de su época. Aunque en la actualidad generalmente se la recuerda más como la extravagante musa que inspiró a numerosos artistas mexicanos del período posrevolucionario, durante su juventud, Nahui Olin fue una artista muy activa que creó numerosos poemas vanguardistas y pinturas, muy particularmente autorretratos.

Cada uno de ellos posee diferentes connotaciones simbólicas, desde aquel donde se muestra como una joven estudiante, titulado precisamente *Autorretrato como colegiala en París* (s/f), en el que se representa muy seria y recatada; hasta los correspondientes a su serie de autorretratos dobles, en los que aparece con sus amantes, como en la obra *Nahui y Lizardo frente a la bahía de Acapulco* (1921), y por último los reunidos en la serie de Nueva York (donde, se dice, vivió un romance apasionado con un capitán de barco), con pinturas tales como *Nahui y Agacino frente a la isla de Manhattan* (s/f) [Fig. 2], en la que la misma artista alude abiertamente a su sexualidad con una radicalidad inusitada.

En poemas tales como *Bajo la mortaja de nieve duerme la Iztatzihuatl*, *El cáncer que nos roba la vida* o, más específicamente, en el titulado *Je pose aux artistes*, Nahui fue capaz de explicitar su clara conciencia feminista y de establecer un interesante diálogo intertextual con las imágenes que de ella habían creado algunos de sus colegas varones, en especial con las fotografías de Antonio Garduño, como *Nahui Olin, desnudo con*

Fig. 2
Nahui Olin
Nahui y el capitán Agacino en Nueva York, s/f
Óleo sobre madera,
92 x 122,5 cm
Colección Edze Kieft
y Gabriel Ruiz Burgos
Fotografía: Fondo Fotográfico
CENIDIAP/INBAL. Biblioteca de
las Artes



mantón de manila, y con los también numerosos retratos que de ella realizó “Dr. Atl”. En sus autorretratos, la artista no solo desafió y rompió con algunos de los códigos visuales del desnudo femenino que tradicionalmente cosifican el cuerpo femenino, sino que logró expresar una imagen nueva y alternativa de sí misma, como un ser activo, en control de su propio cuerpo y de los medios artísticos para poder enunciar dicha nueva libertad. Los autorretratos de Nahui contestan con franqueza la pasividad y el pudor entendidos como esenciales al sexo femenino, destacando así más bien el carácter social de esa construcción.

LA DÉCADA DE 1930

Durante los años 30, en concordancia con las tendencias internacionales de la época, comenzaron a ocurrir en la sociedad mexicana algunos cambios sociales muy significativos, que afectarían el rol social y la participación política de las mujeres. Cada vez se abrieron mejores oportunidades educativas y profesionales, lo que les permitió ampliar sus esferas de acción social, política y cultural.

El gobierno progresista de Lázaro Cárdenas, entre 1934 y 1940, creó un ambiente favorable para la participación política, la movilización, las demandas por mejores estándares de vida y por el derecho al voto femenino. Su esposa, Amalia Solórzano Bravo, era una ferviente defensora de los derechos de las mujeres, y a lo largo del mandato de Cárdenas, numerosas mujeres ocuparon posiciones importantes en su gestión. Las mujeres se movilizaron para exigir mejores condiciones laborales y el derecho a la educación sexual en las escuelas, que era parte de la controversial reforma educativa conocida como la “educación socialista”, llevada a cabo por el nuevo gobierno. Desafortunadamente, la lucha en pos del voto femenino durante la época no llegó a ver sus frutos.

En el campo de las artes, las mujeres mexicanas también participaron de importantes acciones de corte político y artístico. Por ejemplo, la artista visual y escritora Aurora Reyes (1908-1985), quien fue además una destacada luchadora por los derechos de las mujeres, logró crear *El ataque a la maestra rural* (1936) en el Centro

Escolar Revolución de la ciudad de México, considerado con razón el primer mural realizado en el país por una mujer artista. Dicho mural, que explicitaba la violencia cometida en contra de una maestra, profesión de Aurora, incluso puede ser interpretado como un autorretrato alegórico, donde la artista también denuncia valientemente la violencia cometida en contra de las mujeres.

Durante la década de 1930, surgió en México un grupo muy considerable de artistas mujeres, quienes manifestaron en sus obras una sorprendente conciencia de género, que reflejó y que asimismo influyó en el ambiente de lucha propio de aquel entonces. La estética surrealista, con su profunda visión del ser humano y su reivindicación del mundo de la fantasía, con la que los artistas aspiraban a poder conciliar por fin el sueño y la realidad, encontró en México un terreno muy fértil.

Sin lugar a duda, una de las obras más notables de la década de 1930 es *Las dos Fridas* (1939) [Fig. 3], de Frida Kahlo (1907-1954), quien a lo largo de su carrera supo dar al autorretrato un papel fundamental tanto en número como en relación con la complejidad y profundidad iconográfica. Sus numerosos y detallados autorretratos interpretados a partir de su dramática biografía, marcada por el sufrimiento físico y espiritual, son ya lo suficientemente conocidos, por lo que en el contexto del presente escrito me interesa más bien destacar otra dimensión, igual de importante y que se deriva de una lectura contextualizada de su vida en relación con el ambiente fuertemente politizado en el que se desarrolló.

Así, en otros textos anteriores sostuve la hipótesis según la cual los autorretratos de Frida pueden ser leídos como metáforas del proceso revolucionario: *Mi nacimiento* (1932), como expresión de la violencia del estallido revolucionario; *Mi nana* y yo (1937), como metáfora de las raíces indígenas que alimentaron el movimiento revolucionario, personificado nuevamente a través de su imagen, en este caso como bebé con cara adulta siendo amamantada por su enmascarada nodriza; y *Frida y Diego* (1931), como símbolo del surgimiento del movimiento muralista encarnado en Rivera, románticamente animado por la Revolución, personificada nuevamente por la vital y pequeña Frida ataviada con los colores de la bandera mexicana.

También *Las dos Fridas*, más allá de sus notas autobiográficas a propósito de las fantasías infantiles de la artista en torno a una amiga imaginaria, del dolor experimentado frente a su entonces reciente divorcio de Diego Rivera y de su orientación bisexual, nos habla de la difícil reconciliación de la cultura mexicana, entre el pasado prehispánico, representado por la Frida con traje de tehuana a la derecha de la imagen, y el mundo moderno, personificado por la Frida con traje blanco occidental a la izquierda. Los corazones abiertos, y el constante y en apariencia irrefrenable flujo de sangre simbólicamente representados en la imagen nos muestran así no solo su dolor individual y subjetivo, sino la dimensión social del mestizaje, proceso que hasta la fecha pervive dolorosamente en las agudas diferencias sociales que caracterizan a la población mexicana. La tensión entre las dos identidades expresa también la difícil situación de las mujeres en aquel entonces, escindidas entre el peso de la tradición y sus propias ansias de liberación.

LAS DÉCADAS DE 1940 Y 1950

Durante este período, el movimiento mexicano a favor de los derechos de las mujeres experimentó una pausa, referida por la distinguida académica Esperanza Tuñón Pablos como un “tiempo muerto” para el feminismo. Efectivamente, aunque en 1947 el entonces presidente de México Miguel Alemán concedió a las mujeres el derecho a votar en elecciones municipales, muchos especialistas coinciden al afirmar que se trataba de una estrategia para conseguir el apoyo popular de un sector al que se consideraba tradicionalmente conservador, más que de un reconocimiento real y profundo a la lucha desempeñada por las mujeres durante largos años en



Fig. 3
Frida Kahlo
Las dos Fridas, 1939
Óleo sobre tela,
173 x 173 cm
Museo de Arte Moderno,
Ciudad de México, D.R.
©Banco de México,
Fiduciario en el Fideicomiso
relativo a los Museos
Diego Rivera y Frida Kahlo.
Av. 5 de Mayo No. 2,
col. Centro, alc.
Cuauhtémoc, c.p. 06000,
Ciudad de México. D.R.
© 2020 Banco de México
Fotografía: Fondo Fotográfico
CENIDIAP/INBAL. Biblioteca de
las Artes

beneficio de sus derechos. En 1953, su sucesor, Adolfo Ruiz Cortines, presidente entre 1952 y 1958, extendió la prerrogativa a nivel nacional. Si bien el derecho al voto abrió nuevas posibilidades legales para las mujeres, el espectro de actividades en la esfera pública se mantuvo muy limitado, y el discurso oficial de la época todavía insistía en la necesidad de que las mujeres recordaran que su papel “esencial” y principal residía en la maternidad y en el hogar.

Sin embargo, en el ámbito cultural y artístico, México siguió produciendo extraordinarias mujeres artistas para quienes el retrato y el autorretrato siguieron fungiendo como lugares desde donde realizar comentarios de carácter no solo individual o autobiográfico, sino social y político, muchas veces con connotaciones de género muy profundas y vanguardistas. Una obra sobresaliente en este sentido es *Autorretrato con pelo corto* (1940) [Fig. 4], de Frida Kahlo, en el que la imagen de la artista, vestida con ropa masculina, incita a la reflexión sobre los convencionalismos sociales que pesaban en aquel entonces, y podríamos afirmar que en muchos aspectos siguen pesando hasta la fecha, en relación con las identidades de género, sus expectativas y sus muchas veces injustas y discriminatorias valoraciones sociales.

En efecto, el texto y las notas de la canción popular mexicana inscripta por Frida en la parte superior de la obra, “mira que si te quise fue por el pelo, ahora que estás pelona, ya no te quiero”, y la imagen que reitera los múltiples mechones arrancados por la violenta tijera nos hablan de la renuncia a un elemento que suele considerarse constitutivo del género femenino, el cabello largo, y de sus perniciosas repercusiones afectivas en el amor y en la estima social de las mujeres.

También María Izquierdo (1902-1955) compuso a lo largo de su vida numerosos autorretratos con distintas connotaciones expresivas y simbólicas. En su *Autorretrato* (1946) [Fig. 5], la artista se representa frontal y hierática, con sus bellos rasgos indígenas y ataviada como un ídolo nacional, con sus cabellos trenzados entrelazados con cintas rojas y verdes, gigantescos aretes y collar labrados en plata, blusa negra con un cuello cuadrado que contrasta y resalta el perfecto y armónico óvalo de su rostro. El fondo es rojo, al igual que su boca y un pequeño moño que adorna el collar.

La obra parece dialogar con el *Autorretrato con collar de espinas* (1940) y con el *Autorretrato con trenza* (1941), ambos de Frida Kahlo, pues en los tres trabajos de estas artistas los collares, tanto los de raigambre



Fig. 4
Frida Kahlo
Frida con el pelo corto, 1940
Óleo sobre tela, 40 x 27,9 cm
Museum of Modern Art,
Nueva York, D.R. ©Banco
de México, Fiduciario
en el Fideicomiso relativo
a los Museos Diego Rivera
y Frida Kahlo. Av. 5 de
Mayo No. 2, col. Centro, alc.
Cuauhtémoc, c.p. 06000,
Ciudad de México. D.R.
© 2020 Banco de México
Fotografía: Fondo Fotográfico
CENIDIAP/INBAL. Biblioteca de
las Artes

Fig. 5
María Izquierdo
Autorretrato, 1946
Óleo sobre tela, 53 x 43 cm
Colección particular.
Permiso para reproducción:
representante legal de la
sucesión María Izquierdo
Fotografía: Fondo Fotográfico
CENIDIAP/INBAL. Biblioteca de
las Artes





Fig. 6
Rosa Rolanda
Autorretrato, ca. 1935-1940
Gouache sobre papel,
40 x 33 cm
Colección Andrés Blaisten,
Ciudad de México.
Permiso para reproducción
y fotografía: Colección
Andrés Blaisten

Fig. 7
Aurora Reyes
Concha, Aurora y Frida, 1949
Óleo sobre tela
Colección Héctor Godoy
Lagunes, Ciudad de México.
Permiso para reproducción:
Héctor Godoy Lagunes
Fotografía de la autora

Fig. 8
Leonora Carrington
*Tres mujeres y cuervo
en la mesa*, 1951
Óleo y hoja de oro sobre
madera, 51,8 x 30,3 cm
Colección privada, © 2020
Estate of Leonora Carrington
/ Artists Rights Society (ARS),
Nueva York
Fotografía de la autora

prehispánica como los cristianos, simbolizarían las muchas constricciones que actúan en estos casos, en contra de la libertad de las mujeres, incluso cuando estos ostentan una gran belleza o están disfrazados de costumbres religiosas o de ideales nacionalistas. En este sentido, la expresión de Izquierdo en el óleo de 1946 —realizado poco tiempo después de su terrible desilusión profesional cuando le fue cancelado un encargo mural para el Departamento Central del Distrito Federal que ya había empezado— la muestra frontal y muy seria, con sus líneas de expresión muy marcadas, como si se tratara de una máscara endurecida por el dolor, sentimiento que intentó dominar infructuosamente para poder sobrellevar ese y los muchos impedimentos que todavía actuaban en oposición al desarrollo profesional de las mujeres. *La niña indiferente* y *Sueño y presentimiento*, ambas obras de 1947, continúan elaborando sobre la base de estos sentimientos y reflexiones en torno a la difícil situación social del género femenino en la sociedad mexicana de mediados de siglo, con un lenguaje surrealista de gran originalidad y potencia expresiva.

Rosemonde Cowan, conocida con el seudónimo artístico Rosa Rolanda (1895-1970), fue una destacada bailarina profesional, excelente coreógrafa, fotógrafa, actriz y pintora norteamericana, que residió gran parte de su vida en México. Casada con el artista y caricaturista Miguel Covarrubias (1904-1957) entre 1930 y 1954, esta talentosa y hermosa mujer fue retratada frecuentemente por varios artistas plásticos y fotógrafos de la época, comenzando por su esposo y Diego Rivera, y continuando por Roberto Montenegro, Edward Weston, Tina Modotti, Nickolas Muray, Carl van Vechten y Man Ray. Consiguientemente, una vez más, los autorretratos le ofrecieron a Rosa no solo una oportunidad de expresar su visión de sí misma, sino también de dialogar con las imágenes que de ella habían creado otros artistas.

Autorretrato (ca. 1945) [Fig. 6] es una imagen muy sintética y expresiva que revela la originalidad plástica e iconográfica de su autora. Sobre un fondo claro, se destaca el simétrico rostro ovalado de Rosa enmarcado por su cabello negro recogido. Sus enormes ojos y su pequeña boca cerrada no esbozan siquiera una sonrisa, rasgo característico en muchos de sus retratos, para desvelar en cambio una actitud de introspección reflexiva y dolorosa, en sintonía con varios de los autorretratos de su amiga Frida Kahlo. Su único ornamento es la orquídea que luce su peinado, con la que la artista evoca nuevamente sus numerosos retratos con traje de bailarina, como así también los que ella y Covarrubias realizaron durante sus viajes por la isla de Bali al principio de su relación amorosa. En el lado izquierdo de la composición, sobre la blanca pared, Rosa representó una mosca con gran realismo, con la que hace referencia quizás a la expresión popular mexicana “andar mosca”, que significa sentirse desconfiado, tal vez por los problemas que entonces experimentaba en su vínculo con Covarrubias.

Dos obras extraordinarias de esta etapa son *Frida*, *Concha* y *Aurora* (1949) [Fig. 7], de Aurora Reyes, y *Tres mujeres y cuervos en la mesa* (1951) [Fig. 8], de Leonora Carrington (1917-2011), pues se trata de autorretratos colectivos de mujeres artistas, en los que sus autoras se representaron en compañía de sus colegas y amigas: en el caso de la pintura de Aurora Reyes, con Frida Kahlo y Concha Michel (1899-1990), y en el de

Leonora Carrington, con Remedios Varo (1908-1963) y Kati Horna (1912-2000). Realizados en un intervalo de apenas tres años, ambos trabajos dan cuenta no solo de las distintas tendencias estilísticas que convivían en aquel entonces en el arte mexicano, sino principalmente de los profundos lazos de amistad que existían entre dos grupos de mujeres artistas, que, aunque de escuelas diferentes, compartieron la estrategia de la hermandad para sobrevivir a las limitaciones que el medio artístico eminentemente patriarcal intentaba imponerles.

En la obra de Aurora, las tres amigas y destacadas artistas e intelectuales de la época fueron representadas de forma alegórica a través de artesanías tradicionales de México: Frida como la Catrina (la emblemática figura creada por el grabador José Guadalupe Posada popularizada por Diego Rivera), Concha como la Tlancheda (una sirena con guitarra en barro de Metepec, Toluca), y Aurora se autorrepresentó como la Lupita, una muñeca de papel maché, decorada con diseños otomíes, originaria de Celaya, Guanajuato.

Por su parte, Leonora sitúa a sus amigas y a sí misma sentadas alrededor de la mesa, como tan frecuentemente lo hacían en la vida real, celebrando en este caso lo que parece ser un banquete ritual, quizás el de Halloween, de tradición celta, que solía realizarse el 31 de octubre, cuando los espíritus de los que habían muerto el año anterior regresaban a la Tierra y Samhain, el señor de la oscuridad, los buscaba para poder devolverlos al inframundo. La imagen concentra el interés de las tres amigas por la cocina, el mito, las fuerzas astrales y la magia.

De esta manera, cada obra representa el ambiente y los intereses propios de estos dos grupos artísticos, la tradición popular para las de la Escuela Mexicana y el ocultismo para las surrealistas, pero al mismo tiempo señala el valor extraordinario que cada artista reconocía en los lazos de amistad establecidos con las otras integrantes. Esta sororidad fue la que les permitió sostenerse mutuamente para resistir la fuerte discriminación que experimentaban en su calidad de artistas mujeres no solo a nivel social, sino incluso en el interior de cada una de dichas comunidades artísticas en particular.

En esta síntesis de la producción artística visual de autorretratos creados por las artistas en México desde fines del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX, podemos concluir que las mujeres han desempeñado un papel muy activo en la sociedad y en la historia del arte. Mediante el retrato y el autorretrato, las artistas no solo se interesaron por la autobiografía, sino que encontraron las oportunidades necesarias para expresar su propia visión del mundo y de sí mismas de forma muy elocuente y creativa, en sintonía con las luchas sociales en favor de los derechos de las mujeres de las etapas históricas en que vivieron y llevaron adelante sus trayectorias.

Se destacan así ciertas constantes iconográficas que ponen de relieve el importante rol de las mujeres en el mundo del arte, principalmente su autoafirmación como artistas en pleno derecho. Este aspecto contrasta fuertemente con la impresión que podría dejarnos la observación exclusiva de las imágenes pasivas que las representan como musas o personificaciones de distintos conceptos y nociones más o menos abstractas —como la nación, la madre trabajadora o las soldaderas siguiendo a sus hombres en la lucha revolucionaria—, características de la producción de sus colegas masculinos. Mujeres autorrepresentadas orgullosas de sí mismas en el acto de pintar; desnudas y disfrutando de sus propios cuerpos; reflexivas y tratando de encontrar sus propias identidades tanto étnicas como sexuales; sufriendo limitaciones y soledades, o acompañadas y compartiendo intereses, estilos y las alegrías de la vida: los autorretratos de las artistas mexicanas testimonian una larga lucha por la ampliación de los derechos de las mujeres, que abarca un amplio espectro de demandas, desde la libertad personal hasta la social.

Mirarse a sí mismo implica mirar al otro, y el reconocimiento de la propia imagen plasmada por las artistas nos acerca a las distintas situaciones sociales que experimentaron en sus propios tiempos y a los anhelos de libertad que las llevaron a resistirlas. El valor de las artistas mujeres residió en su profunda rebeldía, en su perseverancia para luchar en contra de los profundos prejuicios de género que dificultaban su desarrollo profesional pleno, en su solidaridad como compañeras creadoras, y en un gran talento artístico, a través del cual aportaron una voz alternativa al rico panorama del arte mexicano que por fin estamos comenzando a reconocer. En sus autorretratos las artistas no solo se miraron a sí mismas, sino que miraron también su entorno social, denunciaron sus sujeciones y compartieron sus profundas rebeliones. Podemos conocerlas más al verlas en sus imágenes, al escuchar y acercarnos a sus vivencias a través de sus propias voces y miradas.

UNA HISTORIA INDISCIPLINADA. EL GÉNERO EN LA HISTORIA DEL ARTE¹

MARIA ANTONIETTA TRASFORINI

LA ARTISTA INVISIBLE Y EL GORILA FURIOSO

Un día de 1989, un gorila furioso vagaba por las calles de Nueva York. Aunque era de papel, no por ello era menos furibundo. En un póster pegado en los autobuses y en los muros de la ciudad, la célebre pintura de Ingres *La gran odalisca*, con el rostro de su protagonista cubierto por el de un gorila, denunciaba con letras mayúsculas lo que sigue: “¿Deben las mujeres estar desnudas para entrar en el Metropolitan Museum? Las mujeres representan menos del 5% de los artistas en la sección de arte moderno, pero el 85% de las obras son desnudos femeninos”. Se trataba de la enésima protesta de un grupo de feministas anónimas involucradas en el mundo del arte, las Guerrilla Girls, que apuntaban al Metropolitan Museum of Art de Nueva York, pero también al sistema del arte institucional, de los museos, de las galerías, de las revistas especializadas, denunciando enérgicamente una cuestión de vieja data: la invisibilidad de las mujeres creadoras en el arte, tanto en el pasado como en el presente. Desde su nacimiento, en 1985, las “muchachas gorila” —en realidad artistas más o menos de renombre, pero de las que, casi de manera conspirativa, pocas personas conocen su identidad— han elegido el anonimato con el fin de no crear protagonismos, sino de llevar adelante acciones políticas y de denuncia.² De manera irónica y provocadora, bajo la máscara unificante del gorila, responden a las entrevistas adoptando el nombre de alguna gran artista del pasado, para dar voz a quienes han sido silenciadas y han tenido escasa visibilidad en la historia del arte.

LA PROFESIÓN NEGADA DE BERTHE MORISOT

Durante mucho tiempo ha reinado el silencio sobre las artistas del pasado remoto y reciente. El 2 de marzo de 1895, con tan solo 55 años de edad, moría en París Berthe Morisot, una gran artista del impresionismo, amiga de Renoir, Monet, Degas, cuñada de Manet, a quienes ella llamaba “mis colegas”. A pesar de la gran notoriedad que tuvo en vida y de los grandes reconocimientos en el momento de su muerte, en su certificado de defunción, y por voluntad de su familia, donde debía indicarse su oficio se escribió “profesión: ninguna”.³

El episodio, que no ha sido explicado hasta ahora, plantea una pregunta: ¿por qué una artista de tan alto nivel y reconocimiento público fue subestimada inclusive por su propia familia? ¿Por qué el silencio cayó sobre ella durante al menos un siglo, a pesar de haber sido una de las fundadoras del impresionismo? En 1896, vale decir el año posterior a su muerte, se le dedicó una importante retrospectiva; pero debió esperar 124 años para regresar a París, con la gran muestra en el Musée d’Orsay, en 2019.

¹ Este texto es la versión revisada y actualizada del ensayo “L’artista invisibile. Come il genere ha cambiato la storia dell’arte”, publicado en Maria Antonietta Trasforini (Ed.), *Donne d’arte. Storie e generazioni*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 23-38.

² Josephine Withers, “The Guerrilla Girls”, *Feminist Studies*, vol. 14, n° 2, 1988, pp. 285-297.

³ Hugues Wilhelm, “La fortune critique de Berthe Morisot: des expositions impressionnistes à l’exposition posthume”, *Berthe Morisot* [cat. exp.], Martigny, Fondation Pierre Gianadda, Suiza, 2002, pp. 63-99.

Berthe Marie Pauline Morisot
La Coiffure (El peinado), 1894
Óleo sobre tela, 55 x 46 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



LA DOBLE MIRADA DE LA NUEVA HISTORIA DEL ARTE

La presencia de las artistas en la historia del arte parece ser un fenómeno kárstico: hay épocas en las que ellas “existen” y son reconocidas —aunque con dificultad— y otros momentos en los que, en cambio, desaparecen. ¿Por qué?

Para responder a este interrogante, durante los años 70 muchas historiadoras del arte (en especial del área anglosajona, mas no exclusivamente) comenzaron a preguntarse si existe diferencia (y cuánta) en ser o haber sido varones o mujeres en los mundos del arte. ¿Cuáles son los efectos de las construcciones sociales de lo masculino y lo femenino? En resumidas cuentas, ¿cuánto cuenta el género en el arte? La investigación desarrollada desde entonces ha adoptado una doble mirada: una tendiente a recuperar a las tantas artistas olvidadas, restituyéndoles su nombre y su historia, y otra dirigida a explorar las construcciones sociales y los discursos compartidos que creaban y crean al artista.⁴ Podemos definir estas dos líneas, la primera como “aditiva” y la segunda como “deconstructiva-epistemológica”.

Una de las primeras fue Linda Nochlin, historiadora del arte estadounidense que, en aquel primer período de intensa recuperación, dio un giro provocador al preguntarse “¿por qué no ha habido grandes artistas?” y al responder, de manera no menos provocadora:

⁴ Delia Gaze (Ed.), *Dictionary of Women Artists. Introductory Surveys - Artists, A-I*, vol. I, Londres y Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.

El hecho es que, hasta donde sabemos, no han existido extraordinarias mujeres artistas, aunque ha habido muchas muy buenas e interesantes que no han sido apreciadas ni investigadas suficientemente. Tampoco se ha dado ningún gran pianista de jazz lituano ni un gran tenista esquimal [...] el estado de cosas, presente y pasado, en las artes y en cientos de otros campos, es ridículo, opresivo y desalentador para todos, incluyendo a mujeres, a los que no tuvieron la buena fortuna de haber nacido blancos, de preferencia en la clase media y, sobre todo, varones.⁵

La conclusión era que no se podía ser grande si no existía el ambiente social que lo hiciera posible, que no lo obstaculizara; vale decir, si el talento no encuentra el acceso a recursos económicos, formativos, relacionales y a reconocimientos “en el momento justo”.

LA HISTORIA ADITIVA

Colocadas en la primera línea, esto es, en la fase de la recuperación o historia “aditiva”, en esos años, además de las estadounidenses Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris, otras estudiosas comenzaban a excavar en el pasado, en la búsqueda de las artistas olvidadas. En 1974, Eleanor Tufts integraba dieciséis siglos de arte femenino en la historia del arte oficial y masculino,⁶ mientras que Germaine Greer, quien en 1970 había escrito el célebre *The Female Eunuch*, pocos años después se preguntaba: ¿cuál es y cuál ha sido la contribución de las mujeres en las artes visuales? Si ha habido pocas mujeres artistas, ¿por qué no ha habido más? Si podemos encontrar un buen cuadro realizado por una mujer, ¿qué sucede con el resto de su trabajo? ¿Cuán buenas eran las mujeres que se ganaban la vida pintando?⁷

Una primera generación de estudiosas —fundamentalmente de los Estados Unidos y por regla general feministas— denunciaba las discriminaciones sufridas por las artistas en el mundillo del arte y el olvido que había descendido sobre ellas. Hablando del pasado se dirigían al presente, reivindicando cambios y una mayor visibilidad para las contemporáneas. Las irreverentes denuncias de las Guerrilla Girls tuvieron inicio en la década de 1980 sobre este fondo político y teórico.

LA HISTORIA DECONSTRUCTIVA

En el transcurso de los mismos años 80, una segunda generación de investigadoras inglesas, comenzando por Rozsika Parker y Griselda Pollock,⁸ dirigía su mirada a la crítica literaria, al psicoanálisis, a la semiótica y al marxismo, y encuadraba la cuestión de manera diversa. En efecto, a diferencia de Nochlin, estas teóricas afirmaban que las artistas han existido siempre, no obstante los muchos y graves límites:

Ellas trabajaron consistentemente y en número creciente a pesar de la discriminación. El trabajo de cada mujer es diferente, determinado por los factores específicos de sexo, clase y lugar en períodos históricos particulares. Las mujeres han hecho sus propias intervenciones en las formas y lenguajes del arte porque necesariamente son parte de su sociedad y cultura. Pero, debido a los efectos económicos, sociales e ideológicos de la diferencia sexual en la cultura occidental y patriarcal, las mujeres han hablado y actuado desde un lugar diferente dentro de esa sociedad y cultura.

Por tanto, es necesario⁹ comprender cuánto el arte (occidental) está (ha estado) condicionado por las construcciones del género o, mejor dicho, cuánto las construcciones del género han contribuido a definir cada vez aquello que es arte y aquello que no lo es, a declarar quién puede transformarse en artista y a decidir qué y quién debe ser recordado u olvidado. Y esto también puede contribuir a explicar por qué artistas conocidas en su tiempo luego son olvidadas.

EFFECTOS DEL GÉNERO EN EL MUNDO DEL ARTE

¿Cómo interfieren, pues, las construcciones del género en la definición de arte y de qué manera la condicionan?

Para responder a esta pregunta, Parker y Pollock¹⁰ dan dos ejemplos: el primero, referido a la distinción entre arte y artesanado (*fine art* y artes menores); el segundo, ligado a un controvertido caso de atribución.

Las dos autoras subrayan que la distinción jerárquica que existe entre el artesanado y el arte no se refiere solo a sus métodos u objetos diversos, sino también al lugar físico y social donde las obras se realizan —por regla general en la casa— y sus destinatarios —habitualmente la familia—. Dado que el arte (*fine art*) es considerado una actividad pública y profesional, lo que hacen las mujeres, por lo general definido como artesanado, podría ser llamado arte doméstico. Las consecuencias de todo esto son relevantes. Tal relevancia queda demostrada en el comentario del crítico Ralph Pomeroy acerca de una muestra de tejidos realizados por mujeres navajo, llevada a cabo en Londres en 1974 y curada por él. Para observarlos como obras de arte, Pomeroy afirmaba que debía olvidar que se trataba de tejidos, mirarlos como cuadros, pensarlos como creados por maestros desconocidos de arte abstracto y no abstracto; en suma, olvidar que se trababa de mujeres navajo.¹¹

La asociación con un artesanado femenino quitaba a dichos objetos cualquier calidad artística, relegándolos al limbo del no arte.

“El quién hace algo” —hombre o mujer— también posee efectos económicos relevantes. El *Retrato de Charlotte du Val-d’Ognes* (1801) es un ejemplo de esto. Atribuido en un primer momento a Jacques-Louis David, fue adquirido en 1917 por 200.000 dólares y dejado en herencia al Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Allí fue expuesto y admirado por más de treinta años hasta que, en 1951, fue atribuido a la alumna de David Constance Charpentier (1767-1849), debido a un cierto sentimentalismo y fragilidad que —se decía— solo podía pertenecer a un “espíritu femenino”, que no era el de David. La fortuna de la pintura cambió radicalmente y, por supuesto, para peor.¹²

La definición de “espíritu femenino”, así como el estilo frágil y sentimental, “lo esencial de lo femenino” —como en el caso de la misma Berthe Morisot—,¹³ es una de las claves para comprender la anulación de muchas artistas. En efecto, la historia del arte de la que estamos hablando es la modernista, del siglo XX, que encuentra en su interior una construcción de diferencias categóricas y “biológicas” entre lo femenino y lo masculino, que se consolida en el siglo XIX y se arrastra al siglo siguiente. Lo femenino es desvalorizado en relación con lo masculino; a las mujeres se les permite la práctica aficionada del arte, pero no su práctica profesional, reservada a los varones. Esta mirada “victoriana” ha borrado a las artistas como si fueran irrelevantes, organizándolas como un gran grupo homogéneo, sin ninguna individualidad.

Por cierto, socialmente no podía concebirse a una mujer artista en el momento en el que la burguesía estaba construyendo la gran “domesticación” de las mujeres o, como alguien ha dicho, su gran internación en las casas.

EL ARTE COMO TRABAJO: ARTISTAS EN EL SIGLO XIX

En efecto, durante el siglo XIX se encuentran los “nudos” de la relación entre arte profesional y género, cuando el fenómeno de las mujeres artistas se volvió masivo. En la segunda mitad de ese siglo, se asiste a su hostigado

⁵ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, en Vivian Gornick y Barbara K. Moran (Eds.), *Woman in Sexist Society*, Nueva York y Londres, Basic Books, 1971, p. 199.

⁶ Eleanor Tufts, *Our Hidden Heritage. Five Centuries of Women Artists*, Londres, Paddington Press, 1974.

⁷ Germaine Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, Nueva York, Farrar Straus Giroux, 1979.

⁸ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology*, Nueva York, Pantheon Books, 1981, p. 49.

⁹ Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013.

¹⁰ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *op. cit.*, pp. 68-70.

¹¹ *Ibíd.*, p. 68.

¹² *Ibíd.*, p. 106; Whitney Chadwick, *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Destino, 1992, pp. 22-23.

¹³ Sylvie Patry, “Berthe Morisot aujourd’hui: ‘ambiguïtés stimulantes’”, *Berthe Morisot* [cat. exp.], París, Musée D’Orsay, Flammarion, 2019, p. 22.

ingreso en el naciente mundo del arte profesional, en especial en el de la pintura y la escultura, monopolizado por aquellos que ya estaban afianzados en esos campos desde hacía tiempo, vale decir, los artistas varones.¹⁴

A lo largo del siglo XIX, el trabajo del arte comienza a representar para muchas mujeres un camino de emancipación hacia un cambio de vida elegido u obligado,¹⁵ y el arte es visto como un oficio honorable, capaz de ofrecer una chance económica a las numerosas jóvenes solteras o sin dote, que aumentan la masa de las “mujeres solas”. Sin embargo, es necesaria una formación artística fuera del seno familiar —como había acae-cido en el pasado—, es decir, en las escuelas. Empero, las escuelas públicas les son prohibidas, entre debates y polémicas de detractores que dudan de la capacidad de las mujeres de ser profesionales y que denuncian la llegada de una promiscuidad intolerable.

Quedan dos caminos por seguir, según la clase de pertenencia: escuelas o maestros privados; o escue-las de arte decorativo que ofrecían, en especial a mujeres de clases medias y medio-bajas, una continuación no conflictiva del trabajo femenino.

ESCUELAS PRIVADAS Y EXCLUSIONES PÚBLICAS

La École des Beaux-Arts, la institución dedicada a la enseñanza del arte más importante de París, delibera la admisión de las mujeres en 1889, pero solo en 1897 se las autoriza a seguir los cursos de pintura y escultura preparados exclusivamente para ellas. En esos años, frecuentan tales cursos 315 mujeres.¹⁶ Más temprana, en cambio, fue la admisión a la Royal Academy of Arts de Londres, con el ingreso de la primera mujer en 1860.¹⁷

Aunque las escuelas públicas las excluyen, las artistas están bien presentes en el mercado y se or-ganizan. En numerosas ciudades europeas y de los Estados Unidos, se asiste al nacimiento de asociaciones profesionales de pintoras, que remiten peticiones a las escuelas públicas de arte con el fin de lograr un ingreso paritario. Una de las más famosas es la Union des femmes peintres et sculpteurs, una agrupación profesional de artistas fundada en París en 1882 para dar visibilidad a las propias socias, ofreciéndoles espacios para ex-poner sus obras, separados y autogestionados.¹⁸ En 1896 —un año antes de la admisión a la escuela parisina—, el número de las inscriptas a la Unión no era menor a 450. Asociaciones análogas surgen en Londres, Berlín, Manchester, Glasgow, Viena, Mónaco, Karlsruhe y, en los Estados Unidos, en Nueva York.¹⁹

Una carrera en el arte, de por sí complicada, también era desaconsejada desde un punto de vista econó-mico. En 1887, el diario de la Asociación de los Estudiantes de Arte de Boston realizó una investigación sobre el escenario europeo.²⁰ En ella señalaba, por ejemplo, que en la prestigiosa Académie Julian de París el costo de un día de clases era de 300 francos para los varones y de 700 para las mujeres, dado que ellas “no estaban es-tudiando profesionalmente”.²¹ De todas formas, existía la prohibición de asistir a las clases de desnudo, lo que limitaba la habilidad para retratar el cuerpo entero, fundamental en la ejecución de los grandes cuadros de ca-rácter histórico pedidos por los comitentes públicos más importantes. Los géneros pictóricos más frecuentados por las artistas se veían así limitados a las experiencias sociales que les eran permitidas: retratos, naturalezas muertas, escenas de interior.²²



Marie Rosalie Bonheur
La trilla
Óleo sobre tela, 47,5 x 87,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

ESPACIOS DEL GÉNERO Y DE LA PROFESIÓN

Griselda Pollock²³ ha observado que la selección acotada de géneros mencionada no debe ser leída como una predilección femenina, sino como un indicador de un posición social o, mejor aún, de los espacios sociales que a las mujeres les está “permitido” observar y representar.

Al analizar las obras de Mary Cassatt y Berthe Morisot, Pollock²⁴ subraya que los espacios pintados en sus cuadros son diferentes de los territorios “abiertos” a la mirada del *flâneur* de sus colegas impresionistas (que representaban bares, cafés, bambalinas de teatro y trasfondos de lugares de diversión). Los espacios de las pin-toras son los de su propia cotidianidad: comedores, salones, habitaciones, balcones o terrazas, jardines internos. Pollock explica que es significativa la representación del espacio, la disposición de las figuras y, sobre todo, el uso de planos y perspectivas configurados por balaustradas, balcones, barandas, que hacen las veces de marcadores espaciales. En los cuadros de Morisot, la presencia de mujeres al lado de paisajes, de los cuales las separa un marcador espacial, posiciona el punto de vista de la figura representada, extendiéndolo también a nosotros, que la observamos. La ausencia de trazos análogos, por ejemplo en las obras de Manet, les atribuye un sentido de li-berdad y fluctuación que no delimita la mirada de quien observa. Las barandillas de Berthe Morisot no determinan tanto el confín entre público y privado, sino que más bien delimitan cuáles espacios permanecen abiertos a los hombres y a las mujeres,²⁵ con “asignaciones” que contrastan con la libertad de movimiento a la que aspiran las artistas. De este modo, la antítesis de “artista y mujer” se transforma en profunda y radical.

Existen ejemplos clamorosos de los límites de movimiento físico al que son obligadas las creadoras. Una de las más famosas artistas de su tiempo, Rosa Bonheur (1822-1899), especialista en la pintura de grandiosos frescos de animales, para poder estudiar y dibujar a sus modelos, los animales, comenzó a visitar zoológicos, escuelas veterinarias y mataderos vestida de hombre, con un disfraz autorizado por un permiso de la policía.²⁶

¹⁴ Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, PUV, 2009; Maria Antonietta Trasforini, “Être femme artiste au XIXe siècle. Entre professionnalisation, réseaux sociaux et batailles mnémoniques”, en Aurélia Maillard Despont y Michel Viegnes (Eds.), *Adèle d’Affry, duchesse Colonna, “Marcello” (1836-1879). Ses écrits, sa vie, son temps*, París, Classiques Garnier, 2017, pp. 31-46.

¹⁵ Anthea Callen, *Angel in the Studio. Women in the Arts and Crafts Movement 1870-1914*, Londres, Astragal Books, 1979, pp. 20 y ss.

¹⁶ Monique Segré, *L’art comme institution: L’École des Beaux Arts 19ème-20ème siècle*, Cachan, Editions de l’École Normale Supérieure, 1993.

¹⁷ Deborah Cherry, *Painting Women: Victorian Women Artists*, Londres, Routledge, 1993, p. 54.

¹⁸ Tamar Garb, *Sisters of the Brush. Women’s Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, Avon, New Haven y Londres, Bath Press, 1994. Catherine Gonnard, “L’accès des femmes à l’Ecole nationale des beaux-arts de Paris, une lutte féministe de L’Union des femmes peintres et sculpteurs et ses allié.e.s”, presentado en el coloquio *Faire oeuvre. La formation et la professionnalisation des artistes femmes aux XIXe et XXe siècles*, París, Centre Pompidou-Musée d’Orsay, 19 y 20 de septiembre de 2019.

¹⁹ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *op. cit.*; Deborah Cherry, *op. cit.*; Jude Burkhauser (Ed.), *Glasgow Girls: Women in Art and Design, 1880-1920*, Glasgow, Canongate, 1990; Sabine Plakolm Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897-1938: Malerei, Plastik, Architektur*, Viena, Picus Verlag, 1994.

²⁰ Jo Ann Wein, “The Parisian Training of American Women Artists”, *Woman’s Art Journal*, vol. 2, n° 1, 1981, pp. 41-44.

²¹ *Ibíd.*; Gabriel P. Weisberg y Jane R. Becker (Eds.), *Overcoming All Obstacles. The Women of the Académie Julian*, New Brunswick, Nueva Jersey y Londres, 1999.

²² Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Nueva York, Harper & Row, 1988.

²³ Griselda Pollock, *op. cit.*

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ Penny Dunford, *A Biographical Dictionary of Women Artists in Europe and America since 1830*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1989, p. 38.



Marie Rosalie Bonheur
Caballos pastando
Óleo sobre tela, 37 x 45 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes

El número de las mujeres admitidas a los salones de arte parisinos a lo largo del siglo XIX es un indicativo de que su presencia se había transformado en competitiva. En efecto, dicha cifra aumentó rápidamente, tanto en porcentaje como en valores absolutos.²⁷ En los años 80 del siglo XIX, esta presencia se niveló en un 20% en Francia y en un 15% en Inglaterra.²⁸ En su análisis del mercado francés de ese período, Harrison y Cynthia White²⁹ han estimado que, en los decenios posteriores a 1850, fueron realizadas alrededor de 200.000 telas por parte de pintores profesionales. Y que en 1863, tomando dicho año como el año promedio más significativo, había en París alrededor de 4000 pintores profesionales, de los cuales unos 950 eran pintoras (un 25%, aproximadamente). Este porcentaje, muy elevado ayer como hoy, parece fijar un umbral que a veces, y con dificultad, fue superado solo en la segunda mitad del siglo XX. En síntesis, la cantidad de artistas mujeres aumentaba velozmente. Y los artistas varones tenían buenas razones para temer la competencia de las mujeres en el mercado del arte en expansión, en el que crecía el pedido de obras por parte de una nueva burguesía urbana.

Y el campo del arte era (y es) un campo de competencia por el monopolio y la gestión de recursos económicos y simbólicos.

LOS RESULTADOS DE LA HISTORIA INDISCIPLINADA

Si hoy conocemos la sorprendente presencia de las mujeres en los mundos del arte del pasado es gracias a la investigación iniciada en los años 70, que ha desmentido a textos clásicos como Gombrich y Janson, que no citaban ni siquiera a una artista. El descubrimiento ha sido impetuoso y continúa hasta hoy: si en 1976 la gran muestra *Women Artists 1550-1950*, en Los Ángeles, registraba alrededor de 500 mujeres artistas activas entre 1400 y 1800,³⁰ solo diez años después, el diccionario de Chris Petteys³¹ contaba 21.000 artistas europeas y estadounidenses nacidas antes de 1900, entre pintoras, escultoras, grabadoras e ilustradoras.

Desde entonces, el descubrimiento ha comprometido a todos los sectores del arte (artes visuales, escultura, grabado, diseño, para llegar a la fotografía, el cine, el teatro) y a todas las principales corrientes artísticas de países europeos y extraeuropeos. Y ha generado nuevos espacios de investigación e instituciones —bibliotecas, museos, revistas— dedicados a las artistas, o bien lugares afianzados para retener y consolidar una memoria por fin reconquistada.

BATALLAS DE LA MEMORIA

La tarea de tantas historiadoras ha demostrado, pues, cuán relevante es el rol de las construcciones de género para crear oportunidades u obstáculos a la participación de las mujeres en la producción artística, para inspirar los comportamientos de las instituciones hacia artistas mujeres y varones, pero también para asentar las bases de una memoria histórica. Sin embargo, también ha sido demostrado que las artistas, incluso entre contrastes y conflictos, no siempre han estado ausentes del relato de la historia del arte, sino que las ha alcanzado el olvido, sobre todo durante el siglo XX, con una narración construida sobre filtros y jerarquías de la memoria. Por ejemplo, algunos escritores victorianos apenas si habían reconocido su existencia, aunque pusieron las bases a esa feminización del talento que, negando individualidades, produce desvalorización. En efecto, el filtro victoriano veía, sí, a las artistas, pero “naturalmente” dotadas de un trazo femenino, incapaces de gran arte y, por lo tanto, indignas de ser recordadas.³²

Otro filtro está ligado a los géneros artísticos. Aquellos rentables frecuentados por mujeres en el siglo XIX, como el retrato o la novela, en el campo de la literatura, fueron desvalorizados por la crítica modernista, a favor de géneros menos interesados en el mercado e inspirados en la gratuidad del arte por el arte, como la pintura abstracta o la poesía vanguardista.³³ Finalmente, el otro filtro está asociado al género (masculino) de quien ha construido la tradición mnemónica de la historia del arte.³⁴

Las nuevas generaciones de historiadoras del arte, habida cuenta del género de “quien habla”, han evidenciado la responsabilidad de los sujetos narradores. Desde los años 70 hasta hoy, desarmando la narración, la “nueva historia del arte” ha mostrado los puntos de vista de sujetos excluidos por largo tiempo de la convención del arte, abriendo perspectivas teóricas insospechadas y permitiendo descubrir a figuras de genio y de talento olvidadas.

Aunque hoy es mucho lo que ha cambiado en los mundos del arte, y en cualquier parte del planeta las artistas están conquistando fama y visibilidad, no debe olvidarse que la verdadera permanencia se mide en el tiempo, en la capacidad de entrar en la historia del arte transmitido; en efecto, incluso las artistas de los siglos pasados, aquellas olvidadas y luego recuperadas, también han tenido momentos de fama, gloria y notoriedad en su propio tiempo. Por lo tanto, siempre es necesario preguntarse qué aspectos, cómo y dónde quedarán mañana del trabajo de las artistas de hoy y de aquellas del pasado cercano; ¿dónde terminarán sus obras?, ¿quién las verá?, ¿quién hablará de ellas? Dado que el riesgo —y el efecto siempre al acecho— es la invisibilidad y la irrelevancia.

²⁷ Laurence Bonfigli-Berthier, “Être femme et sculpteur à Paris sous la Troisième République. Quelles stratégies d’accès aux instances du marché?”, en Aurélia Maillard Despont y Michel Viegnes (Eds.), *op. cit.*, p. 68.

²⁸ Susan Waller, *Women Artists in the Modern Era. A Documentary History*, Metuchen, Nueva Jersey y Londres, The Scarecrow Press Inc., 1991, p. 186

²⁹ Harrison C. White y Cynthia White, *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, Nueva York, John Wiley & Sons, 1965, pp. 66 y 92.

³⁰ Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris, *Women Artists, 1550-1950* [cat. exp.], Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 1976.

³¹ Chris Petteys, *Dictionary of Women Artists: an International Dictionary of Women Artists Born before 1900*, Boston, G. K. Hall, 1985.

³² Rozsika Parker y Griselda Pollock, *op. cit.*, p. 45.

³³ Bridget Elliott y Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers. Modernism (Im)positionings*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994.

³⁴ Eviatar Zerubavel, *Time Maps. Collective Memory and the Social Shape of the Past*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2003; Gladys Engel Lang y Kurt Lang, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*, Chapel Hill y Londres, University of North Carolina Press, 1990.

EN EL CENTRO DE LOS GÉNEROS



Toros, de Julia Wernicke, en la Sala Argentina del Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Desde fines del siglo XIX, las actividades artísticas femeninas adquirieron una publicidad y una importancia inusitadas en el contexto local. La idea de que las artistas enfrentaron, desde la última parte del siglo XIX y la primera del XX, terribles obstáculos que les impidieron, total o casi totalmente, el desarrollo de una práctica artística está arraigada en gran parte de la bibliografía. El discurso de los obstáculos, que ha logrado minimizar las actividades artísticas de las mujeres, afirma que, con anterioridad a la segunda mitad del siglo XX, las artistas apenas si lograron pintar algún retrato familiar ingenuo o una naturaleza muerta descolorida. Frente a estos clichés (de los cuales escapa misteriosamente la heroína por excelencia del arte local: Lola Mora), hallamos la obra, diversa y desconocida, de la generación de artistas de entresiglos. Muchas de ellas compartieron una posición social privilegiada, y la experiencia del viaje a Europa fue crucial para su desarrollo. En su conjunto, abordaron los géneros más variados: pintura de historia, escenas de interior, naturaleza muerta y desnudo. En muchas de estas trayectorias se pueden hallar, incluso, todos estos géneros.

Las exposiciones del Ateneo, organizadas desde 1893 y centrales en sus recorridos, las situaron codo a codo con los primeros modernos. Sin embargo, varias de estas artistas no fueron “profesionales”, en el sentido estrechamente definido por el discurso de la historia del arte: sus obras no circularon tan ampliamente, no se han encontrado contratos explicitando encargos y vendieron pocos de sus trabajos. Este conjunto de circunstancias tensiona la oposición binaria entre “profesionales varones” y “aficionadas mujeres”: estas artistas transitaban años de formación, buscaron oportunidades de exposición para sus creaciones y abordaron una amplia gama de temas. Estos factores expresan un esfuerzo y un compromiso sostenidos, que compartieron artistas tan diversas como Hortensia Berdier o Graham Allardice (1863-1947), entre muchas otras de las expositoras del Ateneo. No obstante, debemos destacar que, de las más de ochenta mujeres que sabemos que participaron del Ateneo, apenas conocemos obras de una docena de ellas.

Julia Wernicke fue la primera artista argentina cuya obra ingresó al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes. La relación entre mujeres y pintura animalista fue muy intensa desde la segunda mitad del siglo XIX. La brillante personalidad de la artista francesa Rosa Bonheur, cuyas obras circularon en el mercado artístico local

María Obligado, *La hierra*, 1909, óleo sobre tela, 321 x 443 cm, Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”. Fotografía: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.



e integraron la colección del Bellas Artes desde temprano, constituyó una referencia ineludible. La búsqueda de una “Rosa Bonheur argentina” ilumina algunos aspectos de la carrera de Wernicke, tales como la presencia destacada que tuvo su óleo *Toros* en el Museo. Adquirida en 1898, esta pieza se exhibió junto a cuadros hoy considerados obras maestras del arte nacional, aunque fue removida de las salas dedicadas a la pintura argentina hacia 1950. Wernicke fue una de las dos únicas artistas de la generación del Ateneo que lograron ingresar al Museo Nacional de Bellas Artes. La otra excepción fue su amiga Elina González Acha (1861-1942), cuya hija —la pintora Lía Correa Morales— completaría una parte de su formación artística en Europa con la guía de Wernicke.

La trayectoria de María Obligado también es notable, aunque su obra no esté representada en el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes. Nacida en el seno de una familia privilegiada y cercana al núcleo fundador del Ateneo en Buenos Aires, Obligado viajó por primera vez a Europa en 1888, en el *grand tour* de rigor para la alta sociedad argentina. Sin embargo, su estadía europea se prolongó durante más de dos décadas (con algunos regresos a la Argentina), en las que la artista se abocó a perfeccionar su oficio en la Académie Julian y a exponer en el salón parisino obras como *En Normandie*, su envío de 1902. Obligado se insertaba con esta pintura en una tradición de representación de los trabajadores no urbanos, de gran popularidad durante el siglo XIX. Las figuras femeninas que dominan la composición se entregan a la realización de redes de pesca en la zona norte de Francia, una actividad de vital importancia para la economía regional. *En Normandie* presenta a un conjunto de trabajadoras concentradas en una tarea minuciosa y sistemática. Es posible establecer una analogía entre esta representación y el propio trabajo laborioso de la artista, que ejecutó detallados estudios de cada figura y de la composición en general.

La misma planificación se halla asociada a otra de las grandes piezas de la artista, *La hierra*, cuyo estado de conservación actual es calamitoso. Por el contrario, varios estudios previos están en buenas condiciones y permiten comprender la complejidad de esta composición con múltiples figuras y desarrollo del paisaje pampeano, una constante en la carrera de Obligado. Presentada en el salón parisino de 1909, la obra se nutría de la tradición de la literatura gauchesca y llevaba a un formato monumental un tema propio del costumbrismo.

Sofía Posadas era frecuentemente destacada por los críticos de arte que reseñaban las exposiciones del Ateneo y señalada como una “verdadera pintora”. En 1891, estuvo en el centro de una polémica desatada por la exhibición de un desnudo de su autoría en la muestra de la Sociedad de Beneficencia de Nuestra Señora del Carmen, en Buenos Aires.¹ Sometida a un juicio público por la supuesta indecencia de su obra, Posadas la retiró de la muestra. Y, sin embargo, continuó produciendo desnudos, que fueron tan apreciados por algunos como censurados por otros. Posadas también abordaría la pintura de tema histórico, el paisaje, el retrato, las escenas de género y la pintura de ramillete.

El caso de Eugenia Belin Sarmiento (1860-1952) presenta puntos de contacto con el recorrido de Posadas. Aunque sea recordada únicamente por los retratos de su abuelo, Domingo Faustino Sarmiento, que le han valido una inscripción marginal en las historias del arte argentino, Belin Sarmiento fue una artista de larga trayectoria y de inserción clara en el mercado del arte. El catálogo más completo de su obra, realizado en la década de 1940 por la estudiosa sarmientina Julia Ottolenghi, da cuenta de una producción copiosa.² Este escrito recopiló no solo información sobre los cuadros existentes en acervos públicos, sino que incorporó una gran cantidad de piezas pertenecientes a colecciones privadas, lo que da cuenta de que muchas obras fueron encargadas o compradas.

El trabajo de Belin Sarmiento como retratista se entrelaza con uno de los episodios más interesantes que recupera *El canon accidental*. Uno de sus retratos femeninos fue encontrado en la calle por Fabiana Barreda (artista, teórica y activista feminista) cuando su madre, la crítica y curadora Rosa Faccaro (1931-2019), preparaba



Una de las muchas obras aún extraviadas de Sofía Posadas. Fotografía: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Catálogo de la exposición *La mujer en la plástica argentina I*, curada por Rosa Faccaro, en 1988.

una muestra pionera: *La mujer en la plástica argentina I*. Faccaro incluyó a la artista en ese guión curatorial con la idea de reintegrarla a las historias del arte. Cuando se encontraba trabajando en el desarrollo de la exposición, casualmente (o no tanto) Fabiana halló este óleo y se lo regaló a su madre, quien lo atesoró. Los devenires materiales de las obras de mano femenina son azarosos. A veces es la pura suerte la que interviene de modo decisivo en la supervivencia de una obra.

El Ateneo no inauguró la actividad artística femenina en la Argentina, aunque sin duda potenció a las creadoras. Antes y en otros sitios surgieron otras artistas, tan interesantes como exitosas en su tiempo. Josefa Díaz y Clucellas (1852-1917) comenzó a ser reconocida en todo el país cuando se sumó a la Exposición Nacional de 1871, realizada desde octubre de ese año en Córdoba. Los medios señalaban en aquella oportunidad la juventud de la artista y su ya resonante labor. En efecto, Díaz y Clucellas había recibido en agosto de 1871 una inusual distinción por parte del gobierno de la provincia de Santa Fe: una medalla de oro por su trabajo de “retratista al pincel”. Doblemente desplazada de las historias generales del arte por su condición de mujer y por haberse desarrollado artísticamente fuera de la ciudad de Buenos Aires, la trayectoria de Díaz y Clucellas reclama una atención cuidadosa.³ Su temprano reconocimiento y su variada producción hablan a las claras de la multiplicidad de situaciones por las que transitaban las artistas argentinas anteriores a 1890 y de los silencios posteriores en torno a ellas.

Las mujeres no solo actuaron como creadoras en el período de entresiglos: también comenzaron a insertarse en otros ámbitos vinculados con el arte, particularmente en la crítica y la teoría. En su tesis doctoral defendida en 1901, María Atilia Canetti (1877-1917), profesora y activista feminista, reflexionó sobre las condiciones sociales del surgimiento y la valoración de “las obras geniales”. La doctora en Filosofía y Letras argumentaba en sus conclusiones: “El arte es un vínculo, un lazo de unión para la humanidad. Cada uno no ve sino una pequeña parte de la unidad; el arte muestra al mundo esa maravillosa unidad”.⁴ La contribución de las mujeres a la interpretación sobre el arte, como la de sus contemporáneas entregadas a la práctica artística, ha permanecido en las sombras.

¹ Laura Malosetti Costa, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, *Voces en conflicto, espacios en disputa. Actas de las VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Buenos Aires, 2000. CD. Una versión revisada de este texto pionero se incluye en este catálogo.

² Julia Ottolenghi, “Cuadros de Eugenia Belin Sarmiento”, Biblioteca del Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires, mimeo.

³ Sobre la artista, ver el fundamental texto de Horacio Caillet-Bois, *Sor Josefa Díaz y Clucellas. Primera pintora santafesina en el centenario de nacimiento 1852-1952*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes, 1952.

⁴ María Atilia Canetti, *Importancia y valor del juicio público sobre las obras artísticas*. Tesis presentada para optar al grado de Doctor en Filosofía y Letras, Buenos Aires, Imprenta y Encuadernación de “El Correo Español”, 1901, p. 112.



Josefa Díaz y Clucellas
Frutas, s/f
 Óleo sobre tela, 33 x 47 cm
 Colección Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe



Eugenia Belin Sarmiento
Retrato de María Amelia Sánchez, 1891
 Óleo sobre tela, 57 x 37,5 cm
 Colección Fabiana Barreda - Archivo Rosa Faccaro Arte Argentino Contemporáneo



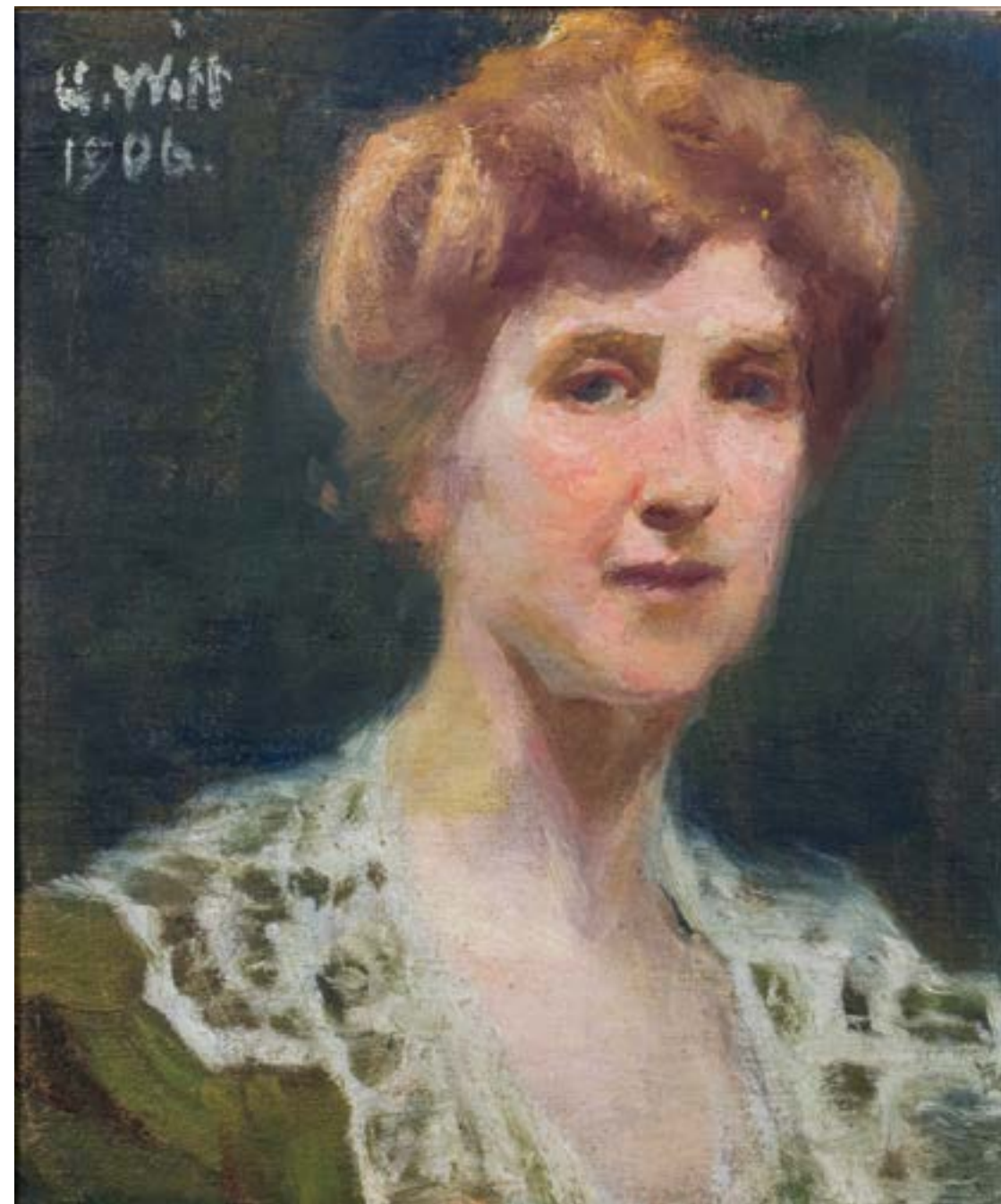
Hortensia Berdier
De paseo, 1894
 Óleo sobre tela, 90 x 55 cm
 Colección Inés Tiscornia Biaux



María Obligado
Angoisse, 1900
 Óleo sobre tela, 152 x 107 cm
 Colección particular



María Obligado
Autorretrato, 1915
 Óleo sobre tela, 45 x 40 cm
 Colección Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"



Graham Allardice de Witt
Autorretrato, 1906
 Óleo sobre tela, 37 x 30,5 cm
 Colección Julieta Kemble



Julia Wernicke
Lungo, 1901
 Óleo sobre tela, 86 x 62 cm
 Colección Museo Castagnino+Macro, Rosario



Julia Wernicke
Toros, 1897
 Óleo sobre tela, 55 x 70,2 cm
 Inventario n° 1644
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



María Obligado
Cuaderno de dibujos realizados en Europa, ca. 1900
25 x 35,5 cm
Colección particular



Sofía Posadas
Sin título, s/f
Acuarela sobre cartón, 16,5 x 10,4 cm
Colección Georgina G. Gluzman



Leonor Terry
Salita, 1906
 Óleo sobre tela, 63,5 x 50,2 cm
 Inventario n° 7923
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Kettie Ross-Brogia
Mercado del Plata, ca. 1911
 Óleo sobre tela, 116 x 131 cm
 Inventario n° 5572
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



María Obligado
En Normandie, 1902
 Óleo sobre tela, 162 x 207 cm
 Colección particular



María Obligado
 Estudio para *En Normandie*, ca. 1902
 Óleo sobre tela, 32,5 x 41 cm
 Colección Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"



María Obligado
 Estudio para *La herra*, 1908
 Óleo sobre tela, 60 x 93,5 cm
 Colección Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"



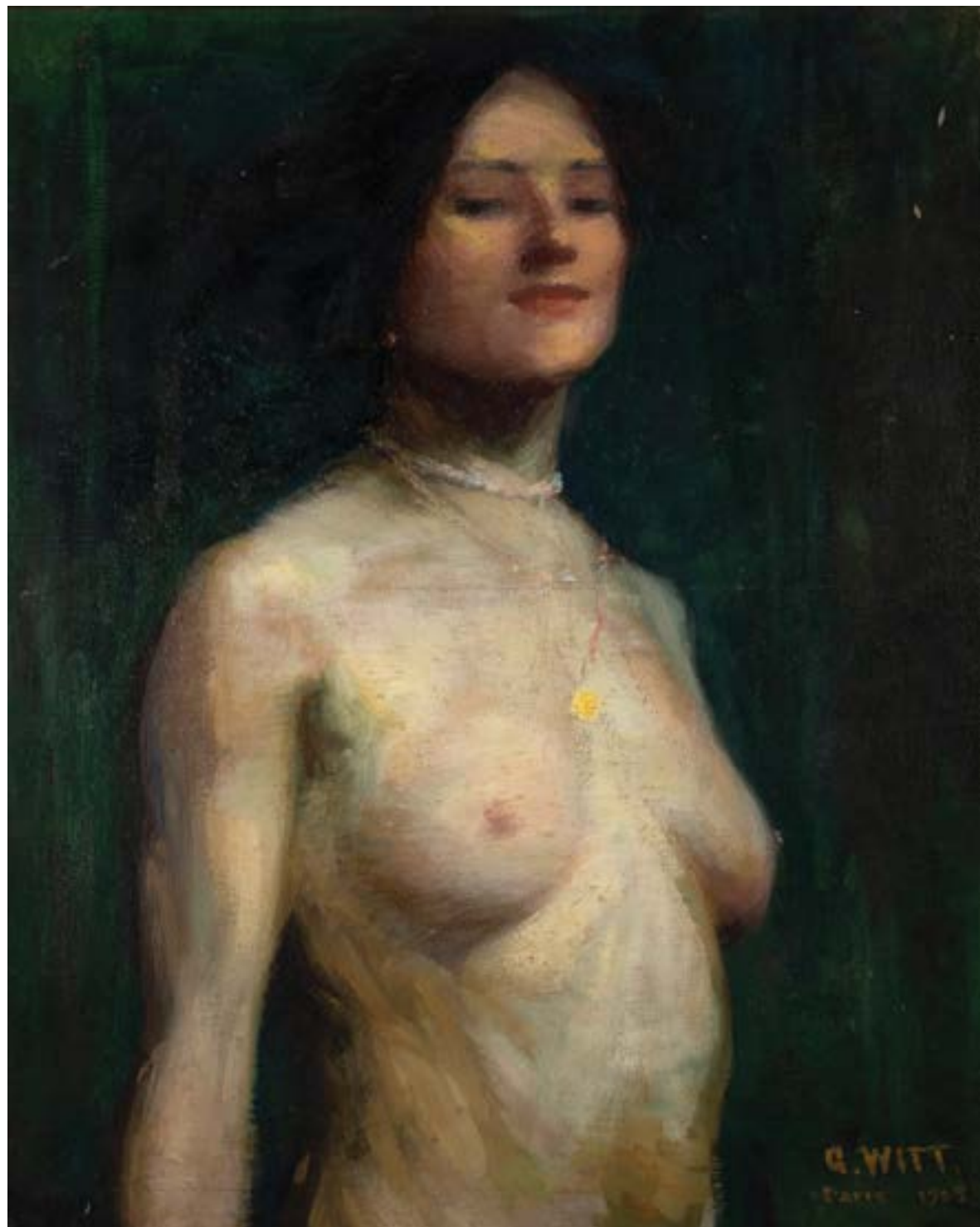
Sofía Posadas
El último sueño del General San Martín, 1900
 Óleo sobre tela, 79 x 100 cm
 Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires



Ana Weiss
Portada de la revista *Ilustración Histórica Argentina*, ca. 1910
Aguada sobre papel, 67 x 51 cm
Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires



Eugenia Belin Sarmiento
Amapolas rojas, s/f
Óleo sobre tela, 122,8 x 83,3 cm
Colección Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires



Graham Allardice de Witt
Sin título, 1905
Óleo sobre tela, 71 x 59 cm
Colección Julieta Kemble



Eugenia Belin Sarmiento
Desnudo en el parque, 1908
Pastel sobre papel, 43 x 56 cm
Colección Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires

EN EL CENTRO DE LA CONSAGRACIÓN

A partir de 1911, año de realización del primer Salón Nacional, las artistas tuvieron un nuevo y prestigioso ámbito de exposición para su trabajo. Desde sus inicios, el Salón atrajo a muchas mujeres, quienes apostaron a visibilizar su producción en el certamen artístico más convocante. Por otro lado, la oficialización de la Academia Nacional de Bellas Artes y la existencia de un importante número de institutos privados de enseñanza contribuyeron al aumento del número de artistas activas. En el marco de esta creciente actividad femenina, fueron muchas las que lograron mostrar y vender sus obras.

Algunas de estas piezas (paisajes, escenas de género, retratos) serían compradas para el Museo Nacional de Bellas Artes, aunque por precios generalmente bajos. Otras instituciones, municipales o provinciales, se interesaron por la producción de estas mujeres y comenzaron tempranamente a adquirirla en sus respectivos salones. Durante las dos primeras décadas de existencia del Salón Nacional, un conjunto de mujeres logró un nivel de visibilidad y un reconocimiento crítico inusitados. Emilia Bertolé, Ana Weiss y Lía Correa Morales, entre otras, asistieron al ingreso de sus obras en los espacios más destacados del país. Con la exhibición tanto de composiciones ambiciosas como íntimas, desde naturalezas muertas hasta desnudos, atrajeron la atención de la crítica y del público, y se convirtieron en referentes de la escena artística de su tiempo.

Ana Weiss fue prodigiosa en su desarrollo: ya en 1908 realizó la portada de *Ilustración Histórica Argentina*, la revista creada por Adolfo Pedro Carranza, director y fundador del Museo Histórico Nacional, como parte de su proyecto de difusión de la historia de nuestro país. Realizó otras ilustraciones para esta publicación y para publicidades, actividades que la llevaron a consolidarse como profesional desde muy temprano. Weiss expuso por primera vez en el Salón Nacional de 1912, un ámbito donde se convertiría en una figura de gran presencia.

En 1938, un año antes de la obtención del Gran Premio Nacional de Pintura por *La abuelita*, Weiss presentó en el Salón Nacional un retrato de su esposo, el también pintor Alberto M. Rossi (1869-1975). Con el título sobrio de *En el estudio*, Weiss analizó las complejas relaciones entre modelos y artistas. Representó a su esposo absorto en la contemplación de una modelo, que se halla recostada y ofrece su cuerpo a los espectadores, aunque su mirada los evite. El tema del matrimonio de artistas se presenta con un matiz más sombrío que en los relatos sobre la vida familiar frecuentemente aparecidos en la prensa de la época, donde se ensalzaba la armonía de la unión conyugal.¹ Al mismo tiempo, *En el estudio* dialoga con la gran cantidad de desnudos ejecutados por mujeres artistas ya desde fines del siglo XIX.

Al igual que Weiss, muchas de estas mujeres estuvieron casadas con artistas. Esos vínculos fueron centrales para la continuidad y el éxito en sus carreras. En los casos de Weiss y Léonie Matthis, los varones proveyeron no solamente un apoyo para que la actividad artística de sus esposas no se interrumpiera con el matrimonio y la crianza de los niños, algo crucial en el contexto de las reservas existentes respecto del trabajo femenino en general y su casi imposible coexistencia con la vida familiar. Pero, además, tanto aquellas que tuvieron hijos como aquellas que no lo hicieron, como Lía Correa Morales, supieron aprovechar sus vínculos con varones influyentes en el campo del arte para participar en ciertas formas de sociabilidad que de otro modo les habrían estado vedadas.

Nacida en Francia y educada en prestigiosas academias parisinas, Léonie Matthis fue una artista múltiple e incansable. Tras conocer al pintor Francisco Villar, se trasladó a la Argentina. Desarrollaron a la par vastas carreras y criaron a una extensa familia. Matthis viajó de modo permanente, y su pintura da testimonio de esos desplazamientos. Su *Calle en Toledo*, por ejemplo, la muestra interesada en la vida de los pueblos. Junto a esta búsqueda, mantuvo una importante faceta como retratista y una amplia actuación en escenas de reconstrucción histórica. Su tratamiento del color se complementa con su exploración del grabado, técnica en la que también se destacó con obras tan simples como atractivas.

Lía Correa Morales también fue una artista precoz. Ya en 1913, cuando tenía veinte años, expuso *Torso*, un despojado desnudo femenino que fue adquirido para el Museo Nacional de Bellas Artes en el Salón Nacional. Tras haber enviudado, buscó nuevos horizontes formativos. Se dirigió a París, donde emprendió la realización de una ambiciosa serie de retratos femeninos, entre los que se encuentran *La dama de gris* y *Jacky, la bailarina*. Todos



Léonie Matthis, *Teatro Colón*, 1913, aguafuerte, 15 x 20 cm, colección Cristina Villar.

Una de las tantas ilustraciones realizadas por Emilia Bertolé durante su carrera: *Humo*, publicada en *El Hogar*, Buenos Aires, 23 de marzo de 1934.



ellos comparten ciertas características: figuras femeninas de cuerpo entero, calmas, elegantes y de apariencia segura. La representación de la vestimenta, trabajada con sumo cuidado, ocupa un lugar central en cada una de estas piezas. A pesar de su estricta adhesión a los cánones de belleza hegemónicos, estas mujeres transmiten una sensación de dominio de la escena: más que graciosos objetos de deseo para ser contemplados, son sujetos de deseo en plena posesión de sus cuerpos y de sus destinos. Las mujeres representadas por Paulina Blinder (1915-?) e Hildara Pérez (1895-1949), del mismo modo que las de Correa Morales, son bellas en un sentido convencional. Pero en sus obras existe una atención a las expresiones, que sugieren estados anímicos diversos y contribuyen a construirlas como sujetos.

Emilia Bertolé fue famosísima durante toda su carrera, que comenzó a cobrar fuerza en 1915 con su primer envío al Salón. Si bien muchas de sus obras abrazan estereotipos visuales en torno a las mujeres, particularmente *Autorretrato*, que invita a una mirada fuertemente objetualizante, otras piezas otorgan importancia a la vejez femenina (*Retrato de mi madre*, también llamada *El ayer*) o exploran estados anímicos complejos (*Retrato de mi padre*). La figura de la artista abocada a la realización de retratos de mujeres espectaculares y sexualizadas se complejiza con otras imágenes que se escapan de estas normas visuales.

Las artistas también se sumaron, y en número nada desdeñable, al campo de la escultura. Ya en el libro *Mujeres de ayer y de hoy*, publicado en 1910, la escritora peruana Zoila Aurora Cáceres trazaba la larga historia del progreso femenino. Llegada a la contemporaneidad, se refería a las mujeres de diferentes países, entre los que incluía a la Argentina. Cáceres explicaba: “En Bellas Artes, descuellan las escultoras: Lola Mora, que ideó y construyó una hermosa fuente que hemos admirado en el Paseo de Julio, y Josefa Aguirre de Vassilicós”. La autora contribuía a desestabilizar uno de los mitos de la literatura artística nacional, la unicidad de Lola Mora, al mencionar a Josefa Aguirre de Vassilicós (1838-1913). En efecto, Cáceres caracterizaba el campo artístico nacional de la primera década del siglo XX como permeable a la actividad femenina en la escultura, y así lo sería también en épocas posteriores. De Luisa Isella (1886-1942) —participante de la Exposición Internacional de Arte del Centenario— en adelante, fueron muchas las mujeres que se abocaron a la escultura y que encontraron en el Salón Nacional un ámbito de visibilidad. María de las Mercedes Lacoste, ganadora del Premio Estímulo en 1927, fue una de estas escultoras que se sumaron con reconocimiento al Salón, aunque sin descuidar su presencia en otros eventos.

¹ Sobre este tema, ver María Isabel Baldasarre, “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX”, *Separata*, año IX, n° 16, Buenos Aires, octubre de 2011, pp. 21-32.



Clorinda Sanna
Rayo de sol, ca. 1911
 Óleo sobre cartón, 64,6 x 53,5 cm
 Inventario n° 5575
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Lía Correa Morales
Naturaleza muerta, 1944
 Óleo sobre tela, 37,8 x 51,8 cm
 Inventario n° 8826
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Lía Correa Morales
Torso, ca. 1913
 Óleo sobre tela, 60 x 50 cm
 Inventario n° 6241
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Emilia Bertolé
Desnudo, 1919
 Pastel sobre papel, 86 x 59,5 cm
 Inventario n° 2393
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Emilia Bertolé
Retrato de mi madre, 1918
 Óleo sobre tela, 115 x 100 cm
 Inventario n° 6104
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Emilia Bertolé
Retrato de mi padre, 1925
 Óleo sobre tela, 100 x 81 cm
 Inventario n° 1725
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Ana Weiss
Autorretrato, 1932
 Óleo sobre tela, 55 x 47 cm
 Inventario n° 6855
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Ana Weiss
La abuelita, 1939
 Óleo sobre tela, 137 x 121,5 cm
 Inventario n° 1761
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Lía Correa Morales
Autorretrato, s/f
 Óleo sobre tela, 40 x 32 cm
 Colección Museo Castagnino+Macro, Rosario



Lía Correa Morales
La dama de gris, 1935
 Óleo sobre tela, 190 x 115 cm
 Colección Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil



Emilia Bertolé
Autorretrato, s/f
 Pastel sobre cartón, 36 x 28 cm
 Inventario n° 6854
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Ana Weiss
El vestido rosa, ca. 1915
 Óleo sobre tela, 140 x 100 cm
 Inventario n° 5319
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Ana Weiss
Retrato, 1927
 Óleo sobre tela, 99 x 80 cm
 Inventario n° 5384
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Lía Correa Morales
Jacky la bailarina, 1928
 Óleo sobre tela, 196 x 115 cm
 Inventario n° 1768
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



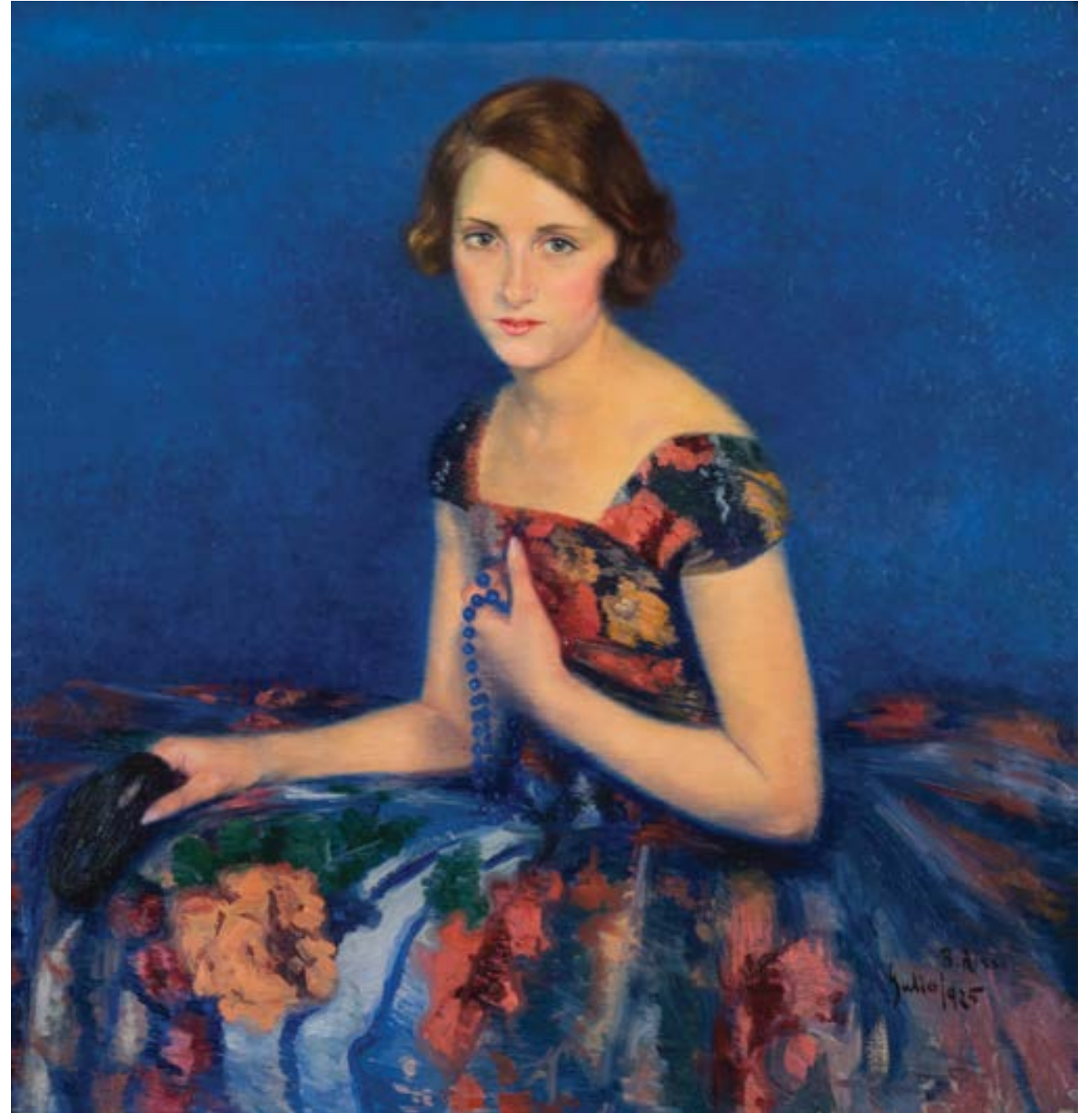
Hildara Pérez
Martha Beatriz, 1938
 Óleo sobre tela, 100 x 100 cm
 Inventario n° 1738
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Hildara Pérez
Martita, 1927
 Óleo sobre tela, 90,5 x 70,2 cm
 Inventario n° 6099
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Ana Weiss
En el estudio, 1938
 Óleo sobre tela, 110 x 149 cm
 Colección Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil



Hildara Pérez
Retrato, 1925
 Óleo sobre tela, 90 x 90 cm
 Colección Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe



Léonie Matthis
Sin título, s/f
Sanguina sobre papel, 33,5 x 25 cm
Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar



Léonie Matthis
Sin título, s/f
Grabado sobre papel, 9 x 12 cm
Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar



María Washington
Rincón de Saavedra, 1910
 Óleo sobre tela, 51 x 40 cm
 Inventario n° 5583
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Ludmila Feodorovna
Mar del Plata, s/f
 Óleo sobre tela, 48 x 59,5 cm
 Inventario n° 6833
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Léonie Matthis
Sin título, s/f
Gouache sobre papel, 33 x 46 cm
Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar



Léonie Matthis
Naranjo, 1911
Óleo sobre tela, 100 x 77 cm
Inventario nº 5563
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Léonie Matthis
Calle en Toledo, s/f
 Gouache sobre cartón, 47 x 34 cm
 Colección Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe



Léonie Matthis
 Sin título, s/f
 Grabado, 28,7 x 23,3 cm
 Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar



María de las Mercedes Lacoste
Niña con trenzas, s/f
 Yeso, 32 x 24 x 22 cm
 Inventario n° 8491
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



María de las Mercedes Lacoste
Éxtasis de dolor, ca. 1932
 Modelado y vaciado en bronce, 39 x 22 x 23 cm
 Inventario n° 8490
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes

EN EL CENTRO DE NUEVAS DIRECCIONES

La intervención sostenida en el Salón Nacional, la apertura a las mujeres de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” y el surgimiento de instituciones femeninas de carácter separatista marcaron la historia de las artistas desde la década de 1930. Algunas mujeres expresaron un claro interés en nuevas direcciones, exploraron el grabado con gran intensidad (campo donde obtuvieron gran reconocimiento) y recorrieron el país, en particular el noroeste argentino.

Crecientemente desde la década de 1930, muchas artistas abordaron la representación femenina, en desnudos renovadores y en retratos que contribuyeron a la formulación visual de la mujer nueva. Estas iconografías innovadoras cuestionaron los roles tradicionales de género, al problematizar tanto la construcción social de las mujeres, con las ideas de belleza y domesticidad a la cabeza, como la propia imagen de lo que significaba ser una artista. Las creadoras de este momento ampliaron lo que podían mirar y hacer las mujeres: desde explorar el cuerpo sensual de otras hasta aventurarse en el terreno del arte no figurativo.

María Carmen Portela se destacó en el Salón Nacional y en el Salón Femenino desde la década de 1930. Los primeros años de ese decenio estuvieron marcados por la exploración en la escultura. Las imponentes formas femeninas de *Figura para un estanque*, ganadora del Segundo Premio Nacional de Escultura en 1935, contrastan con la delgadez de la *Figura de una atleta*, presentada en 1940. Inspirada por la creciente participación femenina en el campo de los deportes, esta última obra presenta una imagen andrógina, en la que se disuelven los rasgos tradicionalmente femeninos. Portela fue amiga íntima de Annemarie Heinrich (1912-2005), exponente de la fotografía argentina. La mirada de Heinrich siguió cada paso de la vida de su amiga en Buenos Aires y luego en Uruguay, donde se radicó. Un conjunto importante de fotos muestra a Portela posando junto a sus obras. Son imágenes de fuerte contenido performático que presentan a la artista imbricada con su creación. En otras obras, Heinrich se centra en las manos de su amiga, tal vez intentando reconciliar la elegancia con el trabajo físico propio de la profesión de Portela.

Pero la celebración de la hermosura no fue la única mirada posible. Como Portela, otras artistas también exploraron el cuerpo femenino y tensionaron los límites de la belleza, tradicionalmente considerada el rasgo esencial de la feminidad. Ellas contribuyeron a desarticular la mirada masculina mediante otras figuraciones.¹ En el óleo *Descansando*, Antonia Ventura y Verazzi (1891-?) exhibe una figura alejada de las corporalidades ideales y presenta sin ambages una silueta desobediente. Las esculturas de Hermi Baglietto (1908-1954) se concentran en los cuerpos femeninos en movimiento y contradicen la perspectiva patriarcal que los convierte en objetos pasivos. La mirada fija y la rigidez de la joven representada en *Crisálida*, obra de Carlota Stein, no invita a un espectador masculino al deleite visual, sino que lo confronta. El boceto a lápiz *La mujer en marcha*, ejecutado en 1947 por Cecilia Marcovich, da cuenta de la larga travesía visual de las mujeres en cuanto sujetos de la historia.

La perspectiva de las artistas no solo fue enriquecida por su resistencia a los cánones de representación instituidos, sino también por la experiencia del viaje que, si bien siempre había estado presente, a partir de la década de 1920 se intensificó y cambió de finalidad. Los nuevos viajes eran de descubrimiento y exploración, no meramente de perfeccionamiento. El noroeste argentino atrajo a las artistas de las más diversas vertientes. Léonie Matthis abordó los más variados temas durante su carrera. En el norte argentino, así como en el sur del país, en Perú, en Uruguay y en Bolivia, trabajó el paisaje con una paleta mucho más extensa que la desplegada en sus cuadros históricos, que tuvieron mayor difusión que el resto de su obra. Además, la artista estudiaba cada espacio que recorría y aspiraba a una reconstrucción histórica “precisa” del pasado de esas geografías, asesorada por un grupo de especialistas. Su *Templo del Sol*, ha señalado la historiadora del arte Marta Pehnos, refiere con fantasía a “una antigüedad prestigiosa, la del imperio incaico, en sintonía con el ideario de Ricardo Rojas y su *Ollantay*, *tragedia de los Andes*, estrenada en 1939 con música de Gilardo Gilardi y bocetos escenográficos de Ángel Guido”. Raquel Forner y Elba Villafañe, entre muchas otras artistas, dieron su interpretación de los escenarios y las figuras del noroeste argentino, enfocándose en la religiosad, las costumbres o los paisajes.



Fragmento de una fotografía de María Carmen Portela tomada por Annemarie Heinrich y recortada por la escultora. Fotografía: Archivo María Carmen Portela, Buenos Aires.

Cecilia Marcovich, *La mujer en marcha*, grafito sobre tela, 1947, colección Susana Tubert.



La obra de Cecilia Marcovich (1894-1976), desarrollada en múltiples medios expresivos, da cuenta de diversos desplazamientos espaciales: París, Brasil y los viajes por la Argentina. Sus años europeos estuvieron marcados por las experiencias en los talleres de Antoine Bourdelle, André Lothe, Charles Despiau y Paul Baudouin. A su regreso al país, se abocó a la enseñanza (en la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, así como en la escuela que creó) y al activismo político en la Junta de la Victoria, entre otros espacios. Al mismo tiempo, continuó exponiendo y buscando motivos para desplegar su imaginación en el terreno figurativo. Las figuras afrodescendientes que conoció en Brasil inspiraron una larga serie que se inscribe dentro de la tradición representativa de los “tipos y costumbres”. Sin embargo, el conjunto exhibe “diferencias fundamentales respecto de gran parte de las representaciones de afrodescendientes, atravesadas por una estereotipia feroz y ofensiva que involucra un amplio rango de características físicas, morales, intelectuales y de comportamiento, pues estas imágenes aluden a la dignidad de las personas representadas”, en palabras de la investigadora María de Lourdes Ghidoli.

El viaje no solo fue de exploración: fue también de exilio y de búsqueda de nuevos modos de vida. Durante la década de 1930, al calor del avance de los totalitarismos en Europa, las artistas procedentes de otras latitudes comenzaron a asentarse en la Argentina: la austríaca Gertrudis Chale (1898-1954) y la gallega Maruja Mallo, entre muchas otras, salieron de los espacios conocidos para encontrarse con otros mundos en terreno latinoamericano.

La carrera de la también austríaca Mariette Lydis había comenzado de manera notable en Europa: su estilo, fuertemente personal, se destacó en las exposiciones de la Société des Femmes Artistes Modernes y en una multiplicidad de muestras individuales. Llegada a la Argentina, se convirtió en una artista inclasificable: retratista de moda, docente predilecta de la alta sociedad e implacable escrutadora de los sucesos de su tiempo, como demuestra su pintura manifiesto *De la malicia y del odio*.

¹ Sobre este concepto, ver el clásico estudio de Laura Mulvey, “El placer visual y el cine narrativo”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 81-93.

El viaje de Bibí Zogbé (1890-1975) fue diferente al de Lydis. Nacida en el Líbano, llegó a la Argentina cuando era una adolescente. La experiencia del desplazamiento fue permanente en la nómade vida de esta artista. Su aguda capacidad de observación y su sentido de la composición encontraron un terreno fértil en la representación de flora, campo en el que brilló. Zogbé pintó todo tipo de plantas, incluyendo cardos. La artista jugaba con la tradicional asociación entre mujeres artistas y pintura de flores al acercarse a una planta que no es convencionalmente bella, y que por eso no abonaba la relación entre flores, mujeres y hermosura.

Al mismo tiempo, la pintura de ramillete seguía siendo para muchas artistas tan relevante como había sido históricamente. En 1949, Angelita Silveyra (1892-1957) publicaba su libro *Por qué pinto flores*, donde expresaba mediante textos e ilustraciones su preferencia por un tema tan tradicional como personal: “Mi amor a la flor, lo siento desde que tengo uso de razón. En mi hogar siempre hubo flores, es decir, el jardín de mi madre, sencillo, casero, íntimo, en su variedad, era múltiple”.²

Las nuevas prácticas coexistieron con todos los géneros tradicionales. Las mujeres indagaron sobre las formas del arte nuevo codo a codo con los varones. Por ejemplo, la obra de Anita Payró se inscribe dentro de la abstracción de base geométrica. Alumna de la célebre École Bischoffsheim de Bruselas, recibió una sólida formación en el campo de las artes decorativas. La práctica sistemática de la pintura se tornó pública tardíamente en la trayectoria de Payró. A diferencia del camino usual de muchos artistas, formados en el terreno de la figuración y luego devenidos artistas abstractos, Payró comenzó su trabajo directamente en el campo de la abstracción, una marca indeleble de su educación en el arte decorativo. En el caso de Laura Mulhall Gironde, la abstracción y la figuración se alternaron en búsquedas espirituales y trascendentes. A uno y otro lado del debate entre abstracción y figuración, o inclusive explorando distintas vertientes para la creación, las mujeres han demostrado su compromiso con la práctica artística, en un camino tan lleno de reconocimientos como de olvidos y fracasos.



Mariette Lydis en París durante la década de 1930. Fotografía: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Portada de libro *Por qué pinto flores*, publicado en 1949 por Angelita Silveyra.

Catálogo de la exposición *Flowers of Argentina*, de Bibí Zogbé, realizada en 1953 en la Pan American Union, Washington D. C.



² Angelita Silveyra de Azcona, *Por qué pinto flores*, edición de la autora, 1949, p. 15.



Consuelo Remedios González
Reposo, 1935
 Óleo sobre tela, 123 x 152 cm
 Colección Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", Buenos Aires



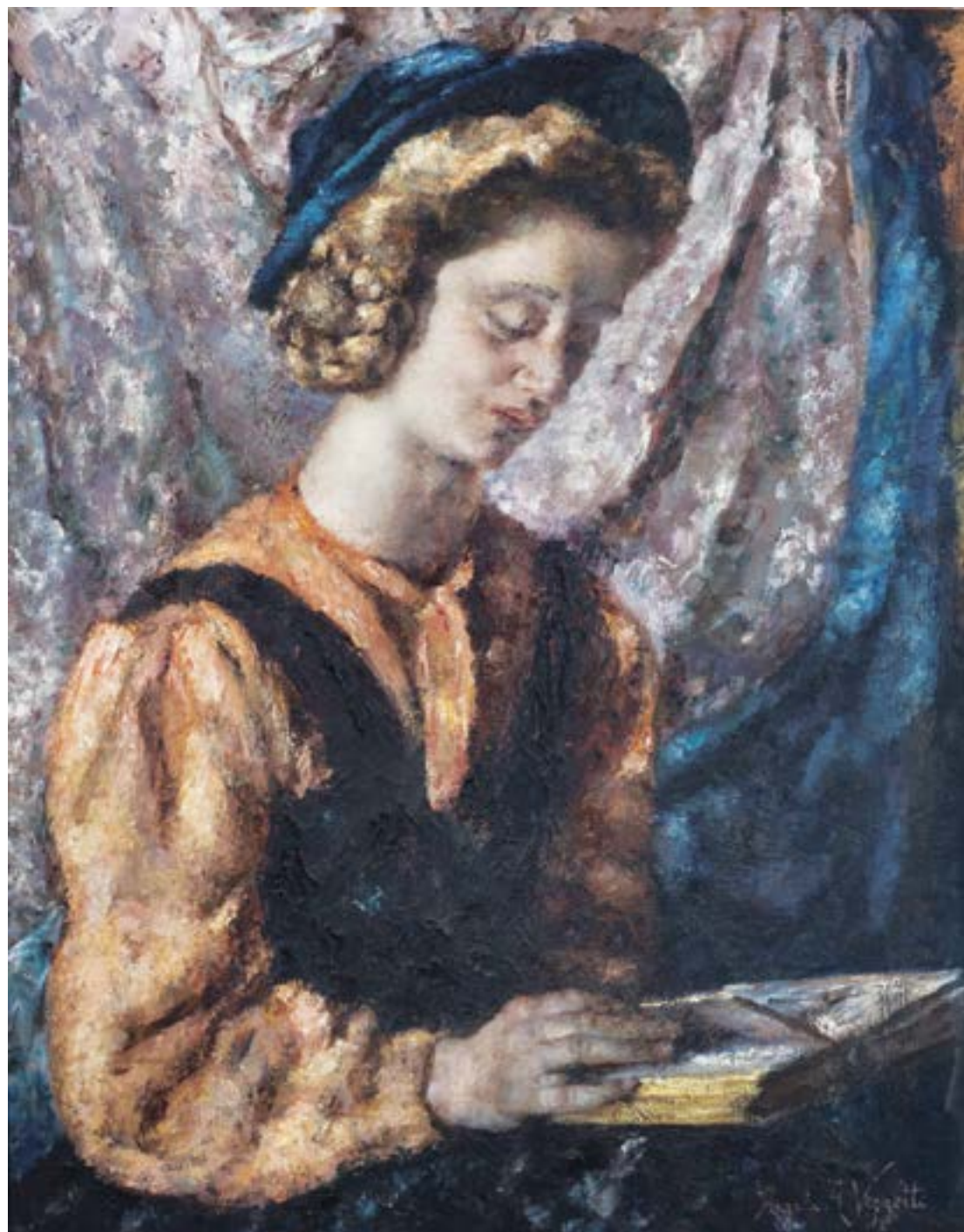
Paulina Blinder
Figura, 1934
 Óleo sobre tela, 99,5 x 88 cm
 Inventario n° 1790
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Carlota Stein
Crisálida, s/f
 Óleo sobre tela, 108 x 72 cm
 Inventario n° 6674
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Dora de la Torre
Figura, 1946
 Óleo sobre tela, 53 x 44 cm
 Colección Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe



Ángela Adela Vezzetti
Figura, ca. 1942
 Óleo sobre tabla, 100 x 83 cm
 Colección Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe



Antonia Ventura y Verazzi
Descansando, s/f
 Óleo sobre tela, 59,5 x 47 cm
 Colección Museo Castagnino+Macro, Rosario



Antonia Ventura y Verazzi
La niña, 1932
 Aguafuerte sobre papel, 44 x 37 cm
 Inventario n° 1454
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Mariette Lydis
Gaspard, 1951
 Óleo sobre tela, 55 x 46 cm
 Inventario n° 6869
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



María Catalina Otero Lamas
Rosina, Sira y Gianina, 1936
 Óleo sobre tabla, 62 x 55 cm
 Colección Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", Santa Fe



Hemilce Saforcada
Sueño, 1937
 Grabado en punta seca sobre papel, 51,8 x 38 cm
 Inventario n° 8801
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Aída Vaisman
Medio cuerpo de mujer semidesnuda, s/f
 Litografía sobre papel, 69 x 53 cm
 Inventario n° 6503
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Aída Vaisman
Mujer de pie, s/f
 Punta seca sobre papel, 68 x 53,1 cm
 Inventario n° 6505
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Laura Mulhall Gironde
Cántico Espiritual (Estrofa n° 18), ca. 1942
 [Serie de 40 dibujos para la publicación de *Cántico Espiritual*, de San Juan de la Cruz, Buenos Aires, Martín Fierro, 1942]
 Tinta sobre papel, 31,8 x 24,7 cm
 Inventario n° 8467/02/02/40/18
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Laura Mulhall Gironde
Cántico Espiritual (Estrofa n° 5), ca. 1942
 [Serie de 40 dibujos para la publicación de *Cántico Espiritual*, de San Juan de la Cruz, Buenos Aires, Martín Fierro, 1942]
 Tinta sobre papel, 32,2 x 24,7 cm
 Inventario n° 8467/02/02/40/05
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Eloísa Graciana Morás
Un juguete, ca. 1946
 Grabado en punta seca sobre papel, 53 x 41 cm
 Inventario n° 6686/03/01
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Ana María Moncalvo
Yo en el fondo del mar, 1947
 Aguatinta sobre papel, 40,8 x 26,3 cm
 Inventario n° 6730
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



María Carmen Portela
Sofía, ca. 1960
 Lápiz sobre papel, 20 x 13,5 cm
 Colección Sofía Ballvé



María Carmen Portela
Adolescentes, 1933
 Grabado en punta seca, 29,5 x 23 cm
 Inventario nº 8435
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Cecilia Marcovich
Estudio, París, ca. 1930
Óleo sobre cartón, 48,5 x 32 cm
Colección Marcovich-Tubert



Cecilia Marcovich
Estudio, París, ca. 1930
Lápiz sobre papel, 23,5 x 14,5 cm
Colección Marcovich-Tubert



Cecilia Marcovich
Mujer, s/f
 Modelado y vaciado en bronce, 55,5 x 18 x 19 cm
 Inventario n° 8431
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Hermi Baglietto
Actitud, 1946
 Bronce, 38 x 21 x 12 cm
 Inventario n° 7058
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



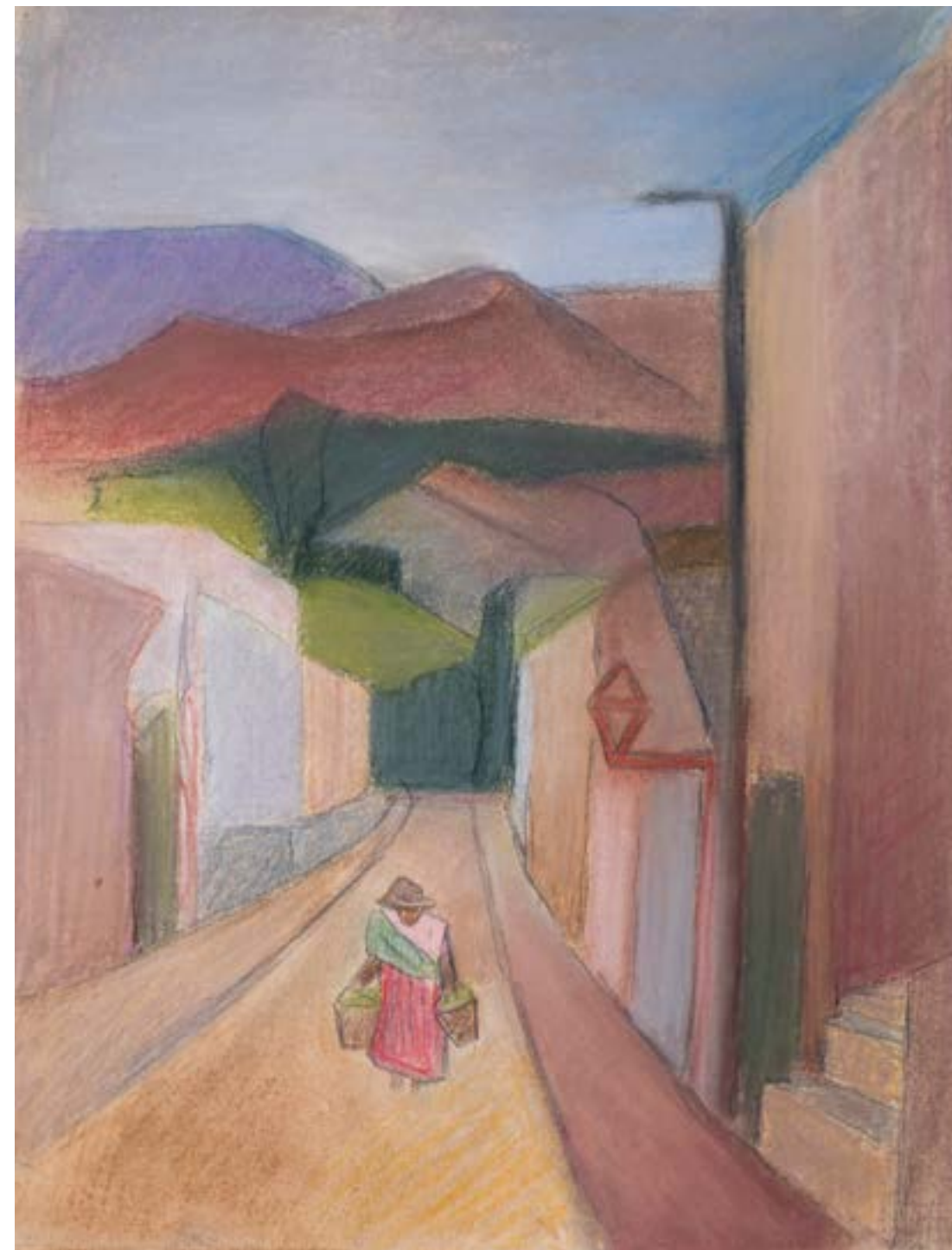
Cecilia Marcovich
Cabeza de mujer, 1940
 Piedra, 52 x 43 x 40 cm
 Colección Marcovich-Tubert



Carolina Álvarez Prado
Cabeza de niña, s/f
 Esculpido en piedra, 34 x 25 x 22 cm
 Colección Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", Buenos Aires



Cecilia Marcovich
Sin título, 1939
Óleo sobre cartón, 43,5 x 32 cm
Colección Marcovich-Tubert



Cecilia Marcovich
Sin título, ca. 1950
Pastel sobre papel, 31,5 x 24,3 cm
Colección Marcovich-Tubert



Raquel Forner
Lago Titicaca con figura, 1936
 Grito y témpera sobre papel, 52,5 x 38,5 cm
 Inventario n  8417
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Gertrudis Chale
India con collar, s/f
  leo sobre papel, 54 x 40 cm
 Inventario n  8301
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Gertrudis Chale
Indias, 1946
 Tinta y aguada sobre papel, 38 x 29,5 cm
 Inventario n° 7599
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Elba Villafañe
Mujer con dos chicos a sus espaldas, s/f
 Lápiz sobre papel, 39 x 28,5 cm
 Inventario n° 6572
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Mariette Lydis
De la malicia y del odio, 1940
 Óleo sobre tela, 114 x 145 cm
 Inventario n° 6867
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Raquel Forner
Retablo del dolor, 1943
 Óleo sobre tela, 153,5 x 97 cm
 Inventario n° 8811
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Laura Mulhall Gironde
Luna llena en la Pampa, 1956
 Óleo sobre tela, 50,5 x 70 cm
 Inventario n° 8902
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Laura Mulhall Gironde
Atardecer en la Pampa, s/f
 Óleo sobre tela, 50 x 70 cm
 Inventario n° 8466
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Clelia Pissarro
Labores, 1940
 Óleo sobre hardboard, 55,5 x 65 cm
 Pinacoteca del Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires



Bibí Zogbé
Cardos, s/f
 Óleo sobre tela, 68,5 x 50,5 cm
 Inventario n° 2124
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Rosalía Soneira
Paisaje, 1942
 Óleo sobre tela, 73 x 92 cm
 Inventario n° 6407
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Léonie Matthis
 Sin título, s/f
 Gouache sobre papel, 35 x 53 cm
 Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar



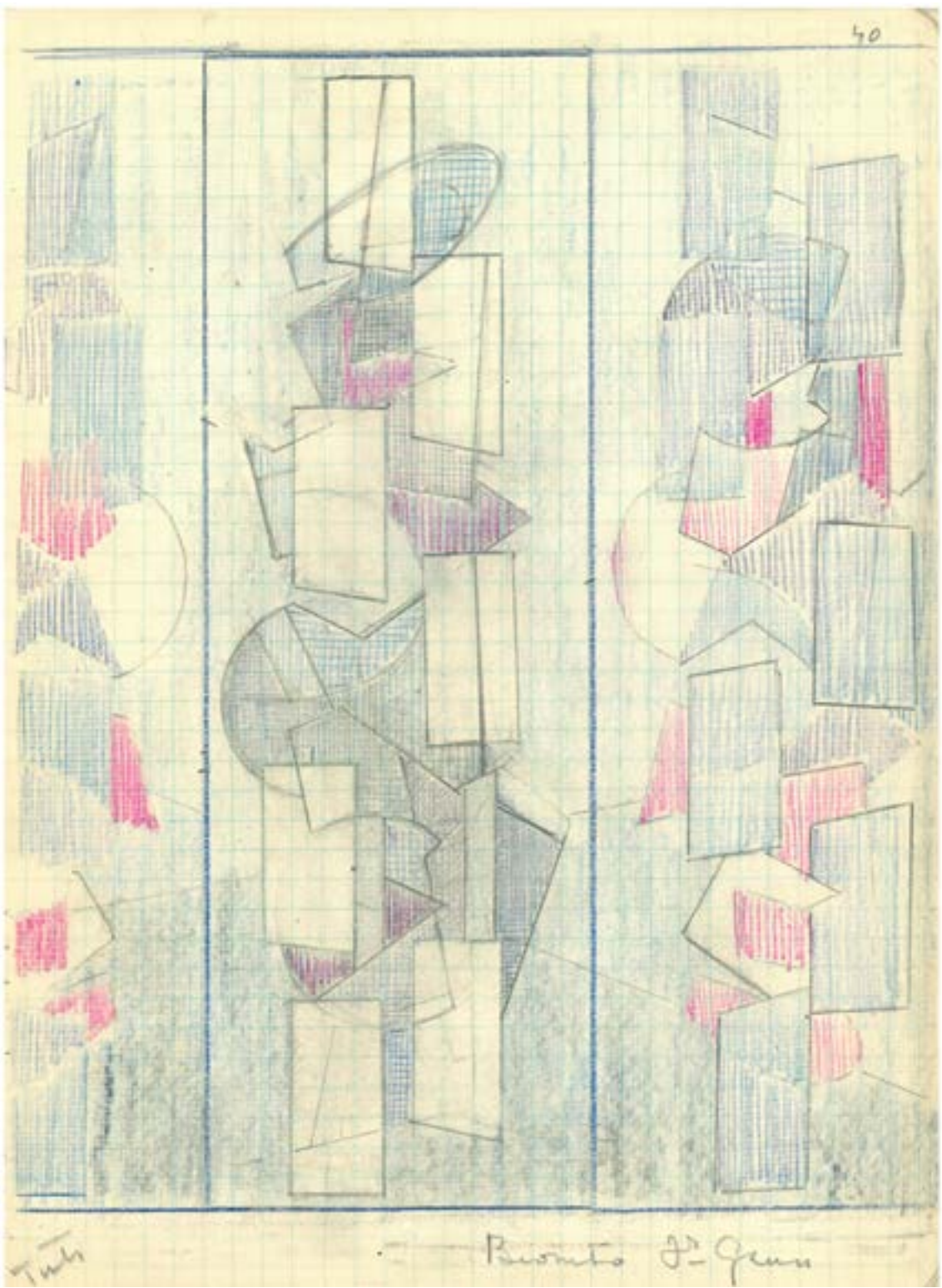
Léonie Matthis
Templo del sol, s/f
 Gouache sobre papel, 82 x 118,5 cm
 Colección Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"



Léonie Matthis
Altar de la Iglesia de Tilcara, 1924
 Óleo sobre tela, 40,5 x 36 cm
 Colección Museo Castagnino+Macro, Rosario



Anita Payró
Sin título, 1943
Óleo sobre cartón, 23,5 x 23,5 cm
Colección Jorge F. Payró



Anita Payró
Cuaderno de apuntes con diseños de biombos y cuadros, 1961
22 x 18 cm
Colección Jorge F. Payró



Annemarie Heinrich
Retrato de María Carmen Portela, 1934
 Cópia al gelatino bromuro de plata, 24 x 29 cm
 Colección Sofía Ballvé



Annemarie Heinrich
 Sin título, ca. 1934
 Cópia al gelatino bromuro de plata, 10,5 x 14,5 cm
 Colección Sofía Ballvé



María Carmen Portela
Figura de una atleta, ca. 1940
Yeso, 93 x 25 x 28,5 cm
Colección Sofía Ballvé

BIOGRAFÍAS

GEORGINA G. GLUZMAN Y LUCÍA LAUMANN

GRAHAM ALLARDICE DE WITT
(MADRAS, 1863 - BUENOS AIRES, 1947)

Pintora. Nació en India, vivió en París y en Londres. Contrajo matrimonio con un empresario alemán en 1889 en Asunción del Paraguay, y se trasladó a Buenos Aires aproximadamente entre 1894 y 1895. Expuso con gran repercusión crítica en el Salón del Ateneo, donde obtuvo dos distinciones, y también realizó una muestra individual en 1905. Cultivó el paisaje, el retrato, las escenas de género y la alegoría.

CAROLINA ÁLVAREZ PRADO
(TILCARA, 1902-1986)

Pintora, escultora y docente. Gracias a una beca de estudios, inició su formación en la Academia Nacional de Bellas Artes, donde se graduó como Profesora Nacional de Dibujo en 1928. Continuó su aprendizaje en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Expuso en el Salón Nacional y en el Salón Femenino del Club Argentino de Mujeres, espacios en los que fue premiada.

HERMI BAGLIETTO
(BUENOS AIRES, 1908 - LA LUCILA, 1954)

Escultora. Se formó en filosofía, literatura e historia del arte con Gisberta Smith de Kurt. Tras su muestra individual en Witcomb, en 1936, expuso con regularidad en diversos salones. Además de sus célebres trabajos en los que buscó captar los movimientos en la danza, realizó desnudos y retratos. En 1961, cuando los descendientes de la artista donaron obras al Museo Nacional de Bellas Artes, se organizó una exposición íntegramente consagrada a su carrera.



Graham Allardice de Witt
Carolina Álvarez Prado
Hermi Baglietto

Eugenia Belin Sarmiento
Hortensia Berdier
Emilia Bertolé
Gertrudis Chale



EUGENIA BELIN SARMIENTO
(SAN JUAN, 1860 - BUENOS AIRES, 1952)

Pintora. Comenzó su formación artística con Procesa Sarmiento en San Juan y la continuó con Giuseppe Agujari en Buenos Aires. Más tarde, se instaló en distintos puntos de Europa (Holanda, Bélgica, Italia y Francia) junto con su hermano, Augusto. Expuso en el Salón del Ateneo, donde obtuvo varias recompensas. Participó en la comisión de pintura de la Exposición Feminista de Buenos Aires en 1898. Se dedicó al retrato, al paisaje, al desnudo y a la naturaleza muerta. Recibió una medalla de bronce en la Exposición Internacional de Arte del Centenario en 1910.

HORTENSIA BERDIER
(BUENOS AIRES, 1862-1938)

Pintora. Estudió en Buenos Aires con Reinaldo Giudici y en París con Jules Joseph Lefebvre, en la Académie Julian. Se presentó en la Exposición Continental de 1882 con un conjunto de acuarelas. Expuso en el Salón del Ateneo, donde vendió una obra. En 1908, participó de la muestra de la Sociedad Artística de Aficionados. Exhibió también en el Salón Nacional de 1912.

EMILIA BERTOLÉ
(EL TRÉBOL, 1896 - ROSARIO, 1949)

Pintora, ilustradora y escritora. Inició su formación con Mateo Casella en Rosario. Expuso desde temprana edad en salones de todo el país y obtuvo recompensas por sus envíos. También realizó ilustraciones para importantes publicaciones periódicas como *El Hogar*. Trabajó con preferencia la figura humana, particularmente en retratos y desnudos. En 1927, publicó su poemario *Espejo en sombra*.

PAULINA BLINDER
(ROSARIO, 1915-?)

Pintora y docente. Se formó en la ciudad de Rosario y, desde fines de la década de 1920, participó en el Salón de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores y en el Salón Nacional. También concurrió al Salón Femenino organizado por el Club Argentino de Mujeres. En 1939, realizó una obra de gran formato, *La segadora*, para el Ministerio de Hacienda.

GERTRUDIS CHALE
(VIENA, 1898 - LA RIOJA, 1954)

Pintora. Formada en varias ciudades europeas, Chale se abocó en sus primeros años profesionales a la publicidad y a la moda. En 1934, se trasladó a la Argentina, donde residió hasta 1936, cuando decidió regresar a Europa. En 1938, volvió al país y comenzó un largo período de viajes por el América del Sur. La artista recorrió Argentina, Bolivia, Brasil, Ecuador, Perú y Uruguay durante largas temporadas. Expuso de forma individual en muchas ocasiones y participó del Salón de Acuarelistas, donde fue premiada.



Lía Correa Morales
Josefa Díaz y Clucellas
Ludmila Feodorovna
Raquel Forner

LÍA CORREA MORALES (BUENOS AIRES, 1893-1975)

Pintora, docente y gestora cultural. Comenzó su formación con su padre, el escultor Lucio Correa Morales, y posiblemente con su madre, la pintora y geógrafa Elina González Acha. Tras la muerte de su primer esposo se trasladó a Europa, donde continuó su aprendizaje y participó en muestras. A su regreso a la Argentina, expuso en varias ediciones del Salón Nacional, así como en los salones de Rosario, Tandil, Santa Fe, La Plata y Mar del Plata. En el Salón Nacional de 1928, recibió el segundo premio por *Retrato de mujer*. Expuso de manera individual en diversas ocasiones. En 1950, asumió la dirección del Museo Casa de Yrurtia y, en 1968, fue nombrada miembro titular del Colegio de Museólogos.

JOSEFA DÍAZ Y CLUCELLAS (SANTA FE, 1852 - VILLA DEL ROSARIO, 1917)

Pintora. Formada con Héctor Facino, se abocó a la ejecución de cuadros religiosos, naturalezas muertas y retratos. En agosto de 1871, el gobierno de la provincia de Santa Fe le entregó una medalla de oro por su labor de “retratista al pincel”. En 1894, ingresó a la vida religiosa, pero no abandonó la pintura.

LUDMILA FEODOROVNA (MOSCÚ, 1896 - BUENOS AIRES, 1973)

Pintora. Llegó a la Argentina en 1928 junto con su esposo, el escultor José Fioravanti. Feodorovna se había formado en los talleres libres de París, donde participó de diversos salones. En el país, expuso en el Salón Nacional, donde obtuvo el Premio Medalla a Extranjeros en 1937, entre otras distinciones recibidas durante su carrera, y presentó su obra de forma individual desde 1936. Se abocó a la naturaleza muerta y a los paisajes.

RAQUEL FORNER (BUENOS AIRES, 1902-1988)

Pintora y docente. Se formó en la Academia Nacional de Bellas Artes, y luego estudió en Europa por un extenso período. A su regreso al país, creó los Cursos Libres de Arte Plástico junto con Alfredo Bigatti, Alfredo Guttero y Pedro Domínguez Neira. Desde 1929, expuso de forma individual en diversas oportunidades, tanto en el ámbito nacional como internacional. Participó de modo sostenido en salones de todo el país. En 1924, se convirtió en la primera ganadora de uno de los grandes premios otorgados en el Salón Nacional con su óleo *Las vecinas*. En 1942, obtuvo en el mismo certamen el Primer Premio por su obra *El drama*.

CONSUELO REMEDIOS GONZÁLEZ (BUENOS AIRES, 1911-2013)

Pintora y docente. Inició su formación en la Academia Nacional de Bellas Artes, donde se graduó como Profesora Nacional de Dibujo en 1931. En 1940, se recibió de Profesora Superior de Pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, donde también asistió al Taller de Grabado. Participó en el Salón Nacional desde 1933. Allí obtuvo, en 1936, un Premio Bolsa y el Tercer Premio Municipal por su óleo *Reposo*. También concurrió a los salones de Rosario, Santa Fe y Tandil, entre otros. Integró el cuerpo docente de la Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas “Fernando Fader”.

ANNEMARIE HEINRICH (DARMSTADT, 1912 - BUENOS AIRES, 2005)

Fotógrafa. Nacida en Alemania, se trasladó a la Argentina con su familia en 1926. Realizó su formación en los estudios fotográficos de Melitta Lang, Rita Branger, Rosa Kardos y Sivul Wilenski. Trabajó para diversas publicaciones periódicas porteñas, entre ellas, *La Novela Semanal*, *El Hogar* y *Radiolandia*. En 1952, junto con otros artistas, creó La carpeta de los diez. Realizó su primera exposición individual en 1947. Fue célebre por sus fotografías del mundo del espectáculo.

MARÍA DE LAS MERCEDES LACOSTE (ACTIVA EN BUENOS AIRES, 1920-1930)

Pintora y escultora. Expuso óleos, esculturas y medallas en eventos colectivos, como el Salón Nacional, donde obtuvo el Premio Estímulo en 1927, y el Salón de Acuarelistas, así como en muestras individuales.

MARIETTE LYDIS (VIENA, 1887 - BUENOS AIRES, 1970)

Pintora, ilustradora, litógrafa y docente. De formación autodidacta, se instaló en París y alcanzó gran éxito crítico. En 1939, se trasladó a la Argentina, donde su obra ya era bien conocida. Expuso de manera individual con regularidad, tanto en el país como en el extranjero. Abordó diversos géneros, en particular el desnudo y el retrato, y se destacó en el terreno de la ilustración. En 1969, realizó una gran donación con destino al Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”.

CECILIA MARCOVICH (HÂRLĂU, 1894 - BUENOS AIRES, 1976)

Pintora, escultora y docente. Nacida en Rumania, Marcovich se trasladó a la Argentina junto con su familia cuando era una niña. Tras su formación inicial en Rosario, se dirigió a París para completar su educación con Antoine Bourdelle, André Lothe, Charles Despiau y Paul Baudouin. En 1931, regresó de París y se instaló en Buenos Aires. Pocos años después fundó una escuela, la Asociación Plástica Argentina, que funcionó durante décadas. Realizó viajes por la Argentina y Brasil. Intervino en eventos colectivos, como el Salón de Acuarelistas y el Salón Nacional, donde obtuvo el Tercer Premio en 1935 y el Segundo Premio en 1940 en la sección de Escultura. Participó del salón inaugural del espacio de arte de la Sociedad Hebreaica Argentina en 1947. Expuso de forma individual en diversas ocasiones desde su presentación en Amigos del Arte, en 1933. Formó parte de asociaciones intelectuales y profesionales, como la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, cuyo consejo administrativo integró.

Annemarie Heinrich
Mariette Lydis
Cecilia Marcovich
Léonie Matthis



LÉONIE MATTHIS (TROYES, 1883 - BUENOS AIRES, 1952)

Pintora y grabadora. Se formó en París, como parte de las primeras cohortes de mujeres que lograron ingresar a la École des Beaux-Arts, y expuso en el salón de la Société Nationale des Beaux-Arts a partir de 1906. Viajó por España, donde conoció a su esposo, Francisco Villar, también pintor. En 1912, se trasladó a la Argentina y contrajo matrimonio. Participó en el Salón Nacional desde 1913, y en 1919 recibió el premio para artistas extranjeros por su obra En la quinta. Expuso sostenidamente de manera individual en diversas galerías del país y del exterior. Ejecutó bocetos para las decoraciones murales del subterráneo porteño. Se especializó en la realización de acuarelas y gouaches, muchos de ellos de tema histórico. También se destacó como retratista y paisajista.

ANDRÉE MOCH
(PARÍS, 1879 - BUENOS AIRES, 1953)

Pintora, escultora, escritora y docente. Expuso en París, en el Salon des Artistes Français y en el Salón Retlinger. En 1908, exhibió sus obras en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el Salón del Pueblo Vasco en San Sebastián y en el Salón Lux de Bilbao. Presentó en 1923 un grupo de unas setenta obras en la Anderson Gallery de Nueva York bajo los auspicios de la Cámara Argentina de Comercio. También expuso en el país: varias veces en Witcomb y en la sociedad vasca Laurak Bat, de Buenos Aires, y también en Tandil y en Mar del Plata. Asimismo, organizó regularmente muestras en su estudio. Se abocó a la naturaleza muerta (en particular, los cuadros de ramillete), las marinas y los retratos. Se conocen pocas obras de su autoría.



Andrée Moch
Ana María Moncalvo
Eloísa Graciana Morás
Laura Mulhall Gironde

ANA MARÍA MONCALVO
(BUENOS AIRES, 1921-2009)

Grabadora, ilustradora y docente. Se formó en la Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas “Fernando Fader” y en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. En 1954, fue becada por la Dirección Nacional de Cultura para estudiar los “tipos y costumbres” del norte argentino. Entre 1966 y 1967, estudió grabado en París, en el Atelier 17 de Stanley Hayter. Dictó clases de grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, en las escuelas nacionales de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” y “Manuel Belgrano”, y en la Universidad Nacional de La Plata. Participó de los Salones de Acuarelistas, donde recibió el Premio al Grabado en 1941, el Premio Jockey Club en 1946 y el Premio Ernesto de la Cárcova en 1950. Expuso en el Salón Nacional con regularidad, así como en certámenes provinciales, donde obtuvo diversas distinciones. En 1985, fue designada académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

ELOÍSA GRACIANA MORÁS
(BUENOS AIRES, 1915- ?)

Grabadora, maestra normal e ilustradora. Comenzó sus estudios en la Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas “Fernando Fader” y los continuó en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, donde obtuvo el título de Profesora Superior de Grabado en 1945. Entre 1946 y 1948, asistió al Taller de Decoración de la Escuela “Ernesto de la Cárcova”. Presentó pinturas y grabados regularmente en el Salón Nacional desde 1938. En 1945, obtuvo uno de los Premios Adquisición al Grabado y, en 1954, el Gran Premio Presidente de la Nación Argentina en Grabado. Además, a partir de 1948, intervino como jurado de dicha sección. También concurrió a otros salones, como el Femenino y el de Rosario.

LAURA MULHALL GIRONDO
(BUENOS AIRES, 1912-1975)

Pintora e ilustradora. Estudió en el taller de André Lhote y, durante 1937, asistió al Taller de Grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Realizó presentaciones individuales de su obra desde 1933. Participó en diversos salones, tanto a nivel nacional como internacional. Se abocó a la representación de la figura humana, al paisaje y a temas religiosos.

MARÍA OBLIGADO
(BUENOS AIRES, 1857 - VUELTA DE OBLIGADO, 1938)

Pintora e ilustradora. Estudió en Buenos Aires con Giuseppe Agujari, y continuó su formación en la Académie Julian. Exhibió su obra en el Salón del Ateneo y en la Exposición Internacional de Arte del Centenario de 1910. También expuso en cuatro oportunidades en el Salon de la Société des Artistes Français. Cultivó diversos géneros pictóricos: paisaje, retrato, costumbres y pintura de historia. Ilustró varias obras de su esposo, Francisco Soto y Calvo, y la primera edición del poema *Santos Vega* de su hermano, Rafael Obligado. Fue una gran coleccionista de arte y realizó una importante donación al Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc” de Rosario.

MARÍA CATALINA OTERO LAMAS
(PERGAMINO, 1909-?)

Pintora, grabadora, ceramista, ilustradora y docente. Egresó de la Escuela de Artes Decorativas de la Nación como Profesora de Dibujo en 1938. Entre 1931 y 1940, asistió a los Talleres de Pintura y Grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, y en 1941 y 1942, concurrió al de Cerámica. Participó en el Salón Nacional con envíos de pintura y presentó grabados en el Salón de Acuarelistas. En 1935, obtuvo el Primer Premio Adquisición en el Salón Anual de Santa Fe. Participó también de los salones de Córdoba, Tandil y La Plata, así como en el Salón Femenino de Buenos Aires. Su obra *La merienda* integra el acervo del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York.

ANITA PAYRÓ
(BUENOS AIRES, 1897-1980)

Pintora y docente. Asistió a la École Bischoffsheim de Bruselas, donde recibió una sólida formación en el campo de las artes decorativas. La práctica de la pintura de caballete se tornó pública tardíamente en la carrera de la artista, que se volcó siempre a la abstracción de base geométrica. Expuso con regularidad desde 1951, y también se dedicó a la docencia en diversos institutos de educación artística.

HILDARA PÉREZ
(BUENOS AIRES, 1895 - MARTÍNEZ, 1949)

Pintora y docente. Estudió en el Taller Libre de la Comisión Nacional de Cultura y, luego, en la Academia Nacional de Bellas Artes. Participó de los salones Nacional, de Acuarelistas y de la Sociedad de Artes Decorativas. Trabajó como docente en nivel primario, secundario, especial y en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano”. Se abocó especialmente al paisaje y al retrato.

CLELIA PISSARRO
(ACTIVA EN BUENOS AIRES, 1930-1950)

Pintora y maestra normal. Nacida en una familia de artistas, se formó con Raquel Forner y Pedro Domínguez Neira. Expuso sus naturalezas muertas en ámbitos variados, como el Salón Femenino y el Salón Nacional. Se conocen muy pocas obras de su autoría.

María Obligado
Anita Payró
Hildara Pérez



MARÍA CARMEN PORTELA
(BUENOS AIRES, 1896 - MONTEVIDEO, 1984)

Escultora y grabadora. Se formó en escultura con Agustín Riganelli y asistió al Taller de Grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Participó del Salón Nacional desde 1930, donde fue distinguida en 1931 y obtuvo el Segundo Premio de Escultura en 1935. Exhibió sus esculturas en otros certámenes, como el Salón Femenino y el Salón de Acuarelistas. Asimismo, expuso en diversos países del bloque comunista a partir de 1960. Tras adoptar la nacionalidad uruguaya, recibió en 1965 el Gran Premio Nacional de Grabado en el Salón Nacional de ese país. Su escultura *Tránsito* está emplazada en el barrio Carrasco de Montevideo.

SOFÍA POSADAS
(BUENOS AIRES, 1859-1938)

Pintora y docente. Estudió con Giuseppe Agujari y Reinaldo Giudici. Expuso en el Salón del Ateneo, donde obtuvo una mención honrosa. En la exposición de La Colmena Artística de 1898, recibió una medalla de bronce. Cultivó el desnudo, el retrato, la naturaleza muerta y la pintura de género, y también realizó composiciones históricas. Se conservan pocas obras de su autoría.

KETTIE ROSS-BROGLIA
(ACTIVA EN BUENOS AIRES, 1900-1910)

Pintora. En 1908, participó de la segunda exposición del grupo Nexus. En 1909, realizó una muestra individual en el Salón Costa. Obtuvo una medalla de bronce en la Exposición Internacional de Arte del Centenario de 1910. También participó en el Salón Nacional. Se conocen muy pocas obras de su autoría.

HEMILCE SAFORCADA
(BUENOS AIRES, 1912-2004)

Pintora y grabadora. En 1939, egresó como Profesora Superior de Pintura de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Fue distinguida con el Premio Mitre en 1936, durante su cuarto año de estudios en el Taller de Pintura. Concurrió asiduamente al Salón Nacional desde 1935. Allí, obtuvo el Premio Adquisición al Grabado en 1938 y el Premio “Arte Clásico” en Grabado en 1939. A partir de 1936, participó con regularidad de los Salones de Acuarelistas. Realizó envíos a otros salones, como los de Santa Fe y Rosario, en los que también cosechó recompensas. La Municipalidad de Buenos Aires editó su carpeta *Niños y Juegos* en 1948.

CLORINDA SANNA
(ACTIVA EN BUENOS AIRES, CA. 1910)

Pintora. Expuso regularmente en el Salón Nacional entre 1911 y 1918. En 1913, solicitó una beca para estudiar en Europa, que le fue negada. Se conocen muy pocas obras de su autoría.

ROSALÍA SONEIRA
(CÓRDOBA, 1907-1994)

Pintora y docente. Se formó en la Academia Provincial de Bellas Artes de Córdoba. En 1927, realizó una exposición individual en el Salón Fasce. Obtuvo un subsidio para emprender un viaje de estudios al norte argentino. Expuso colectivamente en diversos ámbitos, incluido el Salón Nacional. Se abocó a la representación de la figura humana y al estudio del paisaje, aunque luego llevó su obra al terreno de la abstracción.



María Carmen Portela
Sofía Posadas
Hemilce Saforcada

CARLOTA STEIN
(BUENOS AIRES, 1899-1960)

Pintora, grabadora, ilustradora y docente. Asistió al Taller de Pintura de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” en 1932. Participó activamente del Salón Nacional entre 1917 y 1947. En este certamen, obtuvo el Primer Premio Municipal en 1944 y el Segundo Premio en Pintura de 1945. Fue distinguida por sus pasteles en los Salones de Acuarelistas de 1928 y 1929. Fue profesora de dibujo en la Escuela Normal N° 6 de la ciudad de Buenos Aires.

LEONOR TERRY
(BUENOS AIRES, 1880-1969)

Pintora, dibujante y grabadora. Perteneciente a una familia de artistas, estudió en sus inicios con Reinaldo Giudici, y luego continuó su formación en Francia, con Jeanne Tailleferie, y en Suiza. Participó asiduamente del Salón Nacional y del Salón Femenino del Club Argentino de Mujeres. En 1966, fue homenajeada por la Asociación de Sordomudos de Ayuda Mutua en ocasión de su septuagésimo aniversario con la pintura.

DORA DE LA TORRE
(BUENOS AIRES, 1924-1992)

Pintora, ilustradora y escritora. Tras obtener el título de Profesora Nacional de Dibujo, en 1945 asistió al Taller de Pintura de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Expuso de forma individual en gran cantidad de ocasiones y también fue jurado del Salón de Artes Plásticas “Manuel Belgrano”. Se dedicó al paisaje y a la figura, aunque también exploró la abstracción. Colaboró en la prensa gráfica como ilustradora y autora de crónicas de arte. Escribió varios libros, entre ellos, *Para el último ángel*, *Naranjas de Mohammadia*. *Poemas argelinos* y *La laguna verde (novela de Copahue)*.

AÍDA VAISMAN
(VARSOVIA, 1909 - BUENOS AIRES, 1940)

Pintora y grabadora. Nacida en Polonia, se radicó en Buenos Aires en 1925. Estudió en el Taller de Pintura de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” entre 1934 y 1938. Retornó a la institución para finalizar el Taller en 1940, año en que falleció. Sus trabajos como estudiante fueron seleccionados para ser exhibidos en la muestra por el aniversario del Taller de Grabado de la Escuela, en 1943. Participó del Salón Nacional en 1936 y 1940, y de los Salones de Acuarelistas en 1935 y 1940, año en que obtuvo un premio en la categoría grabado. En 1941, la Sociedad de Artistas Plásticos Argentinos organizó una muestra con obras de su autoría, y en 1968 el Club de la Estampa inauguró una exposición de sus grabados en la galería PROAR. Su obra *Niña con flores* integra el acervo del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York.

ANTONIA VENTURA Y VERAZZI
(SAN RAFAEL, 1891-?)

Pintora, grabadora y docente. Se formó en la Academia Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Participó en el Salón Nacional y en el Salón de Rosario, entre otras exposiciones colectivas. Realizó también diversas muestras individuales, entre ellas la de 1935, auspiciada por el Club Argentino de Mujeres, que tuvo lugar en la Dirección General de Bellas Artes. Ejerció la docencia en la enseñanza primaria.

Carlota Stein
Dora de la Torre
Antonia Ventura y Verazzi





Ángela Adela Vezzetti
Elba Villafañe
María Washington

ÁNGELA ADELA VEZZETTI
(BUENOS AIRES, 1908-?)

Pintora e ilustradora. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1938, se graduó como Profesora Superior de Dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, donde fue seleccionada para exhibir en las muestras del Taller de Grabado en Río de Janeiro, en 1935, y en Buenos Aires, en 1943. Participó activamente del Salón Nacional desde 1931. En 1933, obtuvo el Premio Nacional Estímulo por el óleo *Desnudo*. Intervino con éxito en los salones organizados por el Club Argentino de Mujeres y en los Salones Femeninos de Bellas Artes. Realizó también muestras individuales en la ciudad de Buenos Aires. Trabajó, además, en el campo de la ilustración científica en el Museo Argentino de Ciencias Naturales.

ELBA VILLAFañE
(BUENOS AIRES, 1902-1976)

Pintora, grabadora, ilustradora y docente. Egresó como Profesora Superior de Pintura de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” en 1937. Asimismo, entre 1939 y 1940, asistió al Taller de Grabado de la institución. Participó de todos los Salones Nacionales que se celebraron entre 1932 y 1961, donde obtuvo numerosas distinciones, incluyendo el Premio “Cecilia Grierson” en Pintura y el Gran Premio de Honor en Grabado de 1959. También envió dibujos, temples e ilustraciones a los Salones de Acuarelistas.

MARÍA WASHINGTON
(ACTIVA EN BUENOS AIRES, CA. 1910)

Pintora. En 1909, participó de la exposición de la Sociedad Artística de Aficionados. Expuso en el Salón Nacional, donde su óleo *Rincón de Saavedra* fue adquirido en 1911 con destino al Museo Nacional de Bellas Artes. En algunas de sus otras participaciones en el certamen oficial, ofreció sus obras en venta. En 1918, expuso su *Autorretrato* (de ubicación actual desconocida), uno de los primeros ejemplos de este género presentados por mujeres artistas en el Salón Nacional. Al año siguiente, se postuló para una beca de estudios, que le fue negada. Se conocen muy pocas obras de su autoría.

Ana Weiss
Julia Wernicke



ANA WEISS
(BUENOS AIRES, 1892 - LOS ÁNGELES, 1953)

Pintora y docente. Se formó en la Academia Nacional de Bellas Artes y junto a Alberto María Rossi, con quien contrajo matrimonio en 1915. Obtuvo el Premio Europa en 1914, que fue suspendido por la guerra. Cultivó el retrato, el desnudo y las escenas de género. Se presentó en el Salón Nacional con regularidad desde 1912. En 1939, cuando alcanzó el Gran Premio Adquisición, se convirtió en la primera mujer en obtener este galardón. Expuso en diversos salones de todo el país. Ejerció la docencia en varias instituciones.

JULIA WERNICKE
(BUENOS AIRES, 1860-1932)

Pintora, grabadora y docente. Enseñó dibujo en la Escuela Normal de Profesoras N° 1, entre otros establecimientos educativos. Se abocó esencialmente a la temática animalista, tanto en pintura como en grabado. Participó y fue premiada en el salón del Ateneo, así como en la sección femenina de la Exposición Nacional de 1898. En 1904, integró el envío argentino a la Exposición Universal de Saint Louis, donde obtuvo una medalla de bronce por su obra *Toros*. También realizó muestras individuales en Buenos Aires. Vivió gran parte de su vida adulta entre la Argentina y Alemania.

BIBÍ ZOGBÉ
(SAHEL ALMA, 1890 - MAR DEL PLATA, 1975)

Pintora. Nacida en el Líbano, se trasladó en su adolescencia a la Argentina. En 1934, presentó su primer conjunto de pinturas en la galería Witcomb. Viajó por Europa y África, donde expuso con amplio reconocimiento. Especializada en la pintura de ramillete, compuso un vasto panel para el Museo Argentino de Ciencias Naturales y realizó una obra de gran formato para el Ministerio de Hacienda.

OBRAS, PUBLICACIONES, IMÁGENES Y DOCUMENTOS EXHIBIDOS

Josefa Díaz y Clucellas
Frutas, s/f
Óleo sobre tela, 33 x 47 cm
Colección Museo Provincial de Bellas Artes
“Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe

Eugenia Belin Sarmiento
Retrato de María Amelia Sánchez, 1891
Óleo sobre tela, 57 x 37,5 cm
Colección Fabiana Barreda - Archivo Rosa Faccaro Arte Argentino Contemporáneo

Hortensia Berdier
De paseo, 1894
Óleo sobre tela, 90 x 55 cm
Colección Inés Tiscornia Blaus

María Obligado
Angoisse, 1900
Óleo sobre tela, 152 x 107 cm
Colección particular

María Obligado
Autorretrato, 1915
Óleo sobre tela, 45 x 40 cm
Colección Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”

Graham Allardice de Witt
Autorretrato, 1906
Óleo sobre tela, 37 x 30,5 cm
Colección Julieta Kemble

Julia Wernicke
Lungo, 1901
Óleo sobre tela, 86 x 62 cm
Colección Museo Castagnino+Macro, Rosario

Julia Wernicke
Toros, 1897
Óleo sobre tela, 55 x 70,2 cm
Inventario n° 1644
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

María Obligado
Cuaderno de dibujos realizados en Europa, ca. 1900
25 x 35,5 cm
Colección particular

Sofía Posadas
Sin título, s/f
Acuarela sobre cartón, 16,5 x 10,4 cm
Colección Georgina G. Gluzman

Leonor Terry
Salita, 1906
Óleo sobre tela, 63,5 x 50,2 cm
Inventario n° 7923
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Kettie Ross-Brogliá
Mercado del Plata, ca. 1911
Óleo sobre tela, 116 x 131 cm
Inventario n° 5572
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

María Obligado
En Normandie, 1902
Óleo sobre tela, 162 x 207 cm
Colección particular

María Obligado
Estudio para *En Normandie*, ca. 1902
Óleo sobre tela, 32,5 x 41 cm
Colección Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”

María Obligado
Estudio para *La hierra*, 1908
Óleo sobre tela, 60 x 93,5 cm
Colección Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”

Sofía Posadas
El último sueño del General San Martín, 1900
Óleo sobre tela, 79 x 100 cm
Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires

Ana Weiss
Portada de la revista *Ilustración Histórica Argentina*, ca. 1910
Aguada sobre papel, 67 x 51 cm
Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires

Eugenia Belin Sarmiento
Amapolas rojas, s/f
Óleo sobre tela, 122,8 x 83,3 cm
Colección Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires

Graham Allardice de Witt
Sin título, 1905
Óleo sobre tela, 71 x 59 cm
Colección Julieta Kemble

Eugenia Belin Sarmiento
Desnudo en el parque, 1908
Pastel sobre papel, 43 x 56 cm
Colección Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires

Clorinda Sanna
Rayo de sol, ca. 1911
Óleo sobre cartón, 64,6 x 53,5 cm
Inventario n° 5575
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Lía Correa Morales
Naturaleza muerta, 1944
Óleo sobre tela, 37,8 x 51,8 cm
Inventario n° 8826
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Lía Correa Morales
Torso, ca. 1913
Óleo sobre tela, 60 x 50 cm
Inventario n° 6241
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Emilia Bertolé
Desnudo, 1919
Pastel sobre papel, 86 x 59,5 cm
Inventario n° 2393
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Emilia Bertolé
Retrato de mi madre, 1918
Óleo sobre tela, 115 x 100 cm
Inventario n° 6104
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Emilia Bertolé
Retrato de mi padre, 1925
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm
Inventario n° 1725
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Ana Weiss
Autorretrato, 1932
Óleo sobre tela, 55 x 47 cm
Inventario n° 6855
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Ana Weiss
La abuelita, 1939
Óleo sobre tela, 137 x 121,5 cm
Inventario n° 1761
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Lía Correa Morales
Autorretrato, s/f
Óleo sobre tela, 40 x 32 cm
Colección Museo Castagnino+Macro, Rosario

Lía Correa Morales
La dama de gris, 1935
Óleo sobre tela, 190 x 115 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil

Emilia Bertolé
Autorretrato, s/f
Pastel sobre cartón, 36 x 28 cm
Inventario n° 6854
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Ana Weiss
El vestido rosa, ca. 1915
Óleo sobre tela, 140 x 100 cm
Inventario n° 5319
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Ana Weiss
Retrato, 1927
Óleo sobre tela, 99 x 80 cm
Inventario n° 5384
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Lía Correa Morales
Jacky la bailarina, 1928
Óleo sobre tela, 196 x 115 cm
Inventario n° 1768
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Hildara Pérez
Martha Beatriz, 1938
Óleo sobre tela, 100 x 100 cm
Inventario n° 1738
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Hildara Pérez
Martita, 1927
Óleo sobre tela, 90,5 x 70,2 cm
Inventario n° 6099
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Ana Weiss
En el estudio, 1938
Óleo sobre tela, 110 x 149 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil

Hildara Pérez
Retrato, 1925
Óleo sobre tela, 90 x 90 cm
Colección Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe

Léonie Matthis
Sin título, s/f
Sanguina sobre papel, 33,5 x 25 cm
Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar

Léonie Matthis
Sin título, s/f
Grabado sobre papel, 9 x 12 cm
Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar

María Washington
Rincón de Saavedra, 1910
Óleo sobre tela, 51 x 40 cm
Inventario n° 5583
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Ludmila Feodorovna
Mar del Plata, s/f
Óleo sobre tela, 48 x 59,5 cm
Inventario n° 6833
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Léonie Matthis
Sin título, s/f
Gouache sobre papel, 33 x 46 cm
Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar

Léonie Matthis
Naranjo, 1911
Óleo sobre tela, 100 x 77 cm
Inventario n° 5563
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Léonie Matthis
Calle en Toledo, s/f
Gouache sobre cartón, 47 x 34 cm
Colección Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe

Léonie Matthis
Sin título, s/f
Grabado, 28,7 x 23,3 cm
Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar

María de las Mercedes Lacoste
Niña con trenzas, s/f
Yeso, 32 x 24 x 22 cm
Inventario n° 8491
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

María de las Mercedes Lacoste
Éxtasis de dolor, ca. 1932
Modelado y vaciado en bronce, 39 x 22 x 23 cm
Inventario n° 8490
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Consuelo Remedios González
Reposo, 1935
Óleo sobre tela, 123 x 152 cm
Colección Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, Buenos Aires

Paulina Blinder
Figura, 1934
Óleo sobre tela, 99,5 x 88 cm
Inventario n° 1790
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Carlota Stein
Crisálida, s/f
Óleo sobre tela, 108 x 72 cm
Inventario n° 6674
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Dora de la Torre
Figura, 1946
Óleo sobre tela, 53 x 44 cm
Colección Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe

Ángela Adela Vezzetti
Figura, ca. 1942
Óleo sobre tabla, 100 x 83 cm
Colección Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe

Antonia Ventura y Verazzi
Descansando, s/f
Óleo sobre tela, 59,5 x 47 cm
Colección Museo Castagnino+Macro, Rosario

Antonia Ventura y Verazzi
La ñata, 1932
Aguafuerte sobre papel, 44 x 37 cm
Inventario n° 1454
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Mariette Lydis
Gaspard, 1951
Óleo sobre tela, 55 x 46 cm
Inventario n° 6869
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

María Catalina Otero Lamas
Rosina, Sira y Gianina, 1936
Óleo sobre tabla, 62 x 55 cm
Colección Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe

Hemilce Saforcada
Sueño, 1937
Grabado en punta seca sobre papel, 51,8 x 38 cm
Inventario n° 8801
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Aída Vaisman
Medio cuerpo de mujer semidesnuda, s/f
Litografía sobre papel, 69 x 53 cm
Inventario n° 6503
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Aída Vaisman
Mujer de pie, s/f
Punta seca sobre papel, 68 x 53,1 cm
Inventario n° 6505
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Laura Mulhall Girondo
Cántico Espiritual (Estrofa n° 18), ca. 1942
[Serie de 40 dibujos para la publicación de *Cántico Espiritual*, de San Juan de la Cruz, Buenos Aires, Martín Fierro, 1942]
Tinta sobre papel, 31,8 x 24,7 cm
Inventario n° 8467/02/02/40/18
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Laura Mulhall Girondo
Cántico Espiritual (Estrofa n° 5), ca. 1942
[Serie de 40 dibujos para la publicación de *Cántico Espiritual*, de San Juan de la Cruz, Buenos Aires, Martín Fierro, 1942]
Tinta sobre papel, 32,2 x 24,7 cm
Inventario n° 8467/02/02/40/05
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Eloísa Graciana Morás
Un juguete, ca. 1946
Grabado en punta seca sobre papel, 53 x 41 cm
Inventario n° 6686/03/01
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Ana María Moncalvo
Yo en el fondo del mar, 1947
Aguatinta sobre papel, 40,8 x 26,3 cm
Inventario n° 6730
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

María Carmen Portela
Sofía, ca. 1960
Lápiz sobre papel, 20 x 13,5 cm
Colección Sofía Ballvé

María Carmen Portela
Adolescentes, 1933
Grabado en punta seca, 29,5 x 23 cm
Inventario n° 8435
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
Obra no exhibida

Cecilia Marcovich
Estudio, París, ca. 1930
Óleo sobre cartón, 48,5 x 32 cm
Colección Marcovich-Tubert

Cecilia Marcovich
Estudio, París, ca. 1930
Lápiz sobre papel, 23,5 x 14,5 cm
Colección Marcovich-Tubert

Cecilia Marcovich
Mujer, s/f
Modelado y vaciado en bronce, 55,5 x 18 x 19 cm
Inventario n° 8431
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
Obra no exhibida

Hermi Baglietto
Actitud, 1946
Bronce, 38 x 21 x 12 cm
Inventario n° 7058
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Cecilia Marcovich
Cabeza de mujer, 1940
Piedra, 52 x 43 x 40 cm
Colección Marcovich-Tubert

Carolina Álvarez Prado
Cabeza de niña, s/f
Esculpido en piedra, 34 x 25 x 22 cm
Colección Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, Buenos Aires

Cecilia Marcovich
Sin título, 1939
Óleo sobre cartón, 43,5 x 32 cm
Colección Marcovich-Tubert

Cecilia Marcovich
Sin título, ca. 1950
Pastel sobre papel, 31,5 x 24,3 cm
Colección Marcovich-Tubert

Raquel Forner
Lago Titicaca con figura, 1936
Grafito y témpera sobre papel, 52,5 x 38,5 cm
Inventario n° 8417
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Gertrudis Chale
India con collar, s/f
Óleo sobre papel, 54 x 40 cm
Inventario n° 8301
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Gertrudis Chale
Indias, 1946
Tinta y aguada sobre papel, 38 x 29,5 cm
Inventario n° 7599
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Elba Villafañe
Mujer con dos chicos a sus espaldas, s/f
Lápiz sobre papel, 39 x 28,5 cm
Inventario n° 6572
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Mariette Lydis
De la malicia y del odio, 1940
Óleo sobre tela, 114 x 145 cm
Inventario n° 6867
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Raquel Forner
Retablo del dolor, 1943
Óleo sobre tela, 153,5 x 97 cm
Inventario n° 8811
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Laura Mulhall Girondo
Luna llena en la Pampa, 1956
Óleo sobre tela, 50,5 x 70 cm
Inventario n° 8902
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
Obra no exhibida

Laura Mulhall Girondo
Atardecer en la Pampa, s/f
Óleo sobre tela, 50 x 70 cm
Inventario n° 8466
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Clelia Pissarro
Labores, 1940
Óleo sobre hardboard, 55,5 x 65 cm
Pinacoteca del Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires

Bibí Zogbé
Cardos, s/f
Óleo sobre tela, 68,5 x 50,5 cm
Inventario n° 2124
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Rosalía Soneira
Paisaje, 1942
Óleo sobre tela, 73 x 92 cm
Inventario n° 6407
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Léonie Matthis
Sin título, s/f
Gouache sobre papel, 35 x 53 cm
Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar

Léonie Matthis
Templo del sol, s/f
Gouache sobre papel, 82 x 118,5 cm
Colección Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”

Léonie Matthis
Altar de la Iglesia de Tilcara, 1924
Óleo sobre tela, 40,5 x 36 cm
Colección Museo Castagnino+Macro, Rosario

Anita Payró
Sin título, 1943
Óleo sobre cartón, 23,5 x 23,5 cm
Colección Jorge F. Payró

Anita Payró
Cuaderno de apuntes con diseños de biombos y cuadros, 1961
22 x 18 cm
Colección Jorge F. Payró

Annemarie Heinrich
Retrato de María Carmen Portela, 1934
Copia al gelatino bromuro de plata, 24 x 29 cm
Colección Sofía Ballvé

Annemarie Heinrich
Sin título, ca. 1934
Copia al gelatino bromuro de plata, 10,5 x 14,5 cm
Colección Sofía Ballvé

María Carmen Portela
Figura de una atleta, ca. 1940
Yeso, 93 x 25 x 28,5 cm
Colección Sofía Ballvé

CATÁLOGOS

L’ Académie Julian en 1880 et aujourd’hui
París, 1932
Colección Georgina G. Gluzman

*Academia Nacional de Bellas Artes
y Escuela de Artes Decorativas e Industriales
1878-1928*
Lanús, Imprenta José Fornarese, 1927
Colección Centro de Estudios Espigas -
Fundación Espigas, Buenos Aires

*Catálogo de las Escuelas Profesionales
de la Nación*
Buenos Aires, Ministerio de Justicia e
Instrucción Pública, 1935
Fondo documental Adolfo Bellocq
Colección Centro de Estudios Espigas -
Fundación Espigas, Buenos Aires

*Exposición de la Escuela Superior de Bellas
Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova:
pintura, escultura, decoración, escenografía,
grabado, cerámica*
Buenos Aires, Dirección General de Cultura,
1947
Colección Georgina G. Gluzman

Asociación Plástica Argentina
Publicación con motivo del 25° aniversario
del taller-escuela fundado por Cecilia
Marcovich, 1961
Colección Marcovich-Tubert

Mariette Lydis
Buenos Aires, Galería Müller, 1940
Colección Centro de Estudios Espigas -
Fundación Espigas, Buenos Aires

Exposición Lía Correa Morales
Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes
“Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1933
Colección Georgina G. Gluzman

VII Salón Femenino de Bellas Artes
Buenos Aires, 1938
Colección Georgina G. Gluzman

*La ciudad de Potosí histórica y colonial.
Cuadros de Léonie Matthis*
Buenos Aires, 1942
Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar

*Esculturas y grabados de María Carmen de
Aráoz Alfaro*
Montevideo, 1945
Colección Sofía Ballvé

Norah Borges: casi un siglo de pintura
Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1996
Colección Georgina G. Gluzman

LIBROS Y PUBLICACIONES
PERIÓDICAS

Andrée Moch
Andanzas de una artista
Buenos Aires, Aniceto López, 1939
Colección Georgina G. Gluzman

Mariette Lydis
Mariette Lydis
Buenos Aires, Viau, 1945
Colección Georgina G. Gluzman

Elena S. Crouzel, Liliana Elena Santoro y Tito
Santoro
Lola Mora (1867-1936)
Buenos Aires, Editorial Ameriberia, 1980
Colección Georgina G. Gluzman

Moira Soto
Lola Mora
Buenos Aires, Planeta, 1992
Colección Georgina G. Gluzman

Neria De Giovanni
Lola Mora l’Argentina di Roma
Roma, Edizioni Nemapress, 2010
Colección Georgina G. Gluzman

Amanda Patarca
El convite de la Mora
Buenos Aires, Grupo Editorial Lumen, 2002
Colección Georgina G. Gluzman

Autores varios
Lola Mora. La pasión de la forma
Buenos Aires, Aguilar, 2006
Colección Georgina G. Gluzman

Patricia Corsani
Lola Mora. El poder del mármol
Buenos Aires, Vestales, 2009
Colección Georgina G. Gluzman

Patricia Artundo
Norah Borges: obra gráfica, 1920-1930
Buenos Aires, edición de la autora, 1994
Colección Georgina G. Gluzman

May Lorenzo Alcalá
Norah Borges: la vanguardia enmascarada
Buenos Aires, Eudeba, 2009
Colección Georgina G. Gluzman

Luisa Rosell
Forner
Buenos Aires, Centro Editor de América
Latina, 1980
Colección Georgina G. Gluzman

Guillermo Whitelow
Raquel Forner
Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone,
1980
Colección Georgina G. Gluzman

DOCUMENTOS Y FOTOGRAFÍAS

Hortensia Berdier
Liber amicorum (libro de amigos), ca. 1900
25 x 37,5 cm
Colección Alfredo Tiscornia Biaus

Álbum de fotos de trabajos murales y
bocetos de Laura Mulhall Gironde, ca. 1970
30 x 25 cm
Colección Georgina G. Gluzman

Invitación al almuerzo de camaradería
del Profesorado de Enseñanza Media
con diseño de Lucía A. Boero
18,8 x 14 cm
Fondo documental Adolfo Bellocq
Colección Centro de Estudios Espigas -
Fundación Espigas, Buenos Aires

Invitación a la muestra de la Escuela
Profesional N° 5 de Artes Decorativas
12 x 17 cm
Fondo documental Adolfo Bellocq
Colección Centro de Estudios Espigas -
Fundación Espigas, Buenos Aires

Nota de venta de cuadros en la exposición
individual de Léonie Matthis en Scarabello,
Montevideo
23,8 x 14,9 cm
Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar

Ficha de inscripción de María Carmen
Portela al Salón Nacional de 1933
11 x 13,5 cm
Colección Sofía Ballvé

Tarjeta de presentación de Andrée Moch
Colección Georgina G. Gluzman

Carta de María Obligado rechazando la
invitación de Eduardo Schiaffino a participar
de la delegación argentina a la Exposición
Universal de Saint Louis, fechada en febrero
de 1903
29,7 x 21 cm
Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional
de Bellas Artes

Carta de Berta Wernicke a Eduardo
Schiaffino con los antecedentes artísticos
de su hermana, Julia Wernicke, fechada
en julio de 1903
29,7 x 21 cm
Fondo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional
de Bellas Artes

Léonie Matthis y amigos artistas en una
sesión de modelo vivo, ca. 1910
Fotografía, 16,2 x 21,8 cm
Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar

Maruja Mallo en la inauguración del mural
del cine Los Ángeles, Buenos Aires, 1945
Fotografía, 17 x 22,5 cm
Colección Georgina G. Gluzman

Fotografía de la Plaza de Mayo intervenida
por Léonie Matthis para la realización de su
serie de pinturas históricas
Fotografía, 22 x 14 cm
Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar

Léonie Matthis en las misiones jesuíticas
guaraníes en San Ignacio Miní, Misiones
Fotografía, 8,7 x 14 cm
Colección Adriana Leonie Villar y Cristina Villar

ENGLISH TRANSLATION

Written off as odd, mad, eccentric, or—at best—ladies of leisure just pursuing a hobby, some of them with illustrious last names that proffered a degree of license to create, Argentine women artists have largely been ignored and invisibilized not only by their contemporaries but also by art history.

Mentioned only on the margins of the dominant canon—the androcentric, classist, white canon centered on the city of Buenos Aires—their experience was diminished and they themselves reduced to, at most, a logic of quotas; their talent has always been underestimated either directly or indirectly. Women artists have been slighted by our society’s patriarchal tradition.

Women in art history have mostly been the object of the male gaze. Gradually, though, their presence has become more visible thanks not only to their persistence but, indeed mostly, to the quality of their works.

The selection that Georgina Gluzman puts forth in *El canon accidental* attests to the gradual emergence of women artists during a period that witnessed major struggles for women’s rights. The period of just over half a century that the exhibition explores (1890-1950) saw the birth of the first feminist movements, which grew to reach different social groups and eventually win women full rights as citizens, opening up a new panorama.

Art was not and could not be immune to those processes. The question of gender is at present a central concern not only in Argentina, but throughout the region and world. The time has come to reflect on and become fully aware of the role women have played in Argentine art history, and to problematize that history.

At the Museo Nacional de Bellas Artes, we attempt to provide a space of constant interrogation of the connection between art and society. In the case of this show, we direct our attention to the moment when the female gaze was constituted in local art.

Just as the arts question the commonsense of a time, jarring its previously unquestioned certainties, the movement of history casts new light on how we understand art’s formation. At stake in this exhibition’s very conception is determination to cast doubt on the canon, on the history—accepted uncritically—of a period central to the development of the arts. We must be grounded in a tradition, regardless of how buried or marginalized it may be, in order to reflect on the legacies to be restored for the sake of a movement so powerful and unstoppable that it has given rise to a palpable change in how we see the world.

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes

OFF CENTER

GEORGINA G. GLUZMAN

I – FROM THE CENTER TO THE MARGINS

In 1921, writer Lola Salinas Bergara answered a survey distributed to a number of intellectuals on the progress of women. In her response, she stated:

We need not look to countries on the other side of the ocean to find more than ample evidence supporting feminist theory. Factories, workshops, offices, and shops give a clear idea of how well women perform manual labor. Academies, high schools, teachers’ colleges, universities, and professional institutes show their commitment to conquering new knowledge with tenacious and impassioned spirit.¹

Hundreds of like accounts attest to the work of women artists in Argentina at a time when a tide of women workers was making its way into all spheres. Notwithstanding, women artists from the late nineteenth and early twentieth centuries are marginalized in the foundational discourses of Argentine art history. Regardless of that exclusion, they played every possible role in the art scene. They were students, teachers, artists, critics, administrators, and collectors.

The Accidental Canon focuses on one of those roles. It examines a group of women creators active in Argentina beginning in the late nineteenth century. It aspires to present, through a selection of works and authors, a necessarily fragmented and incomplete history of women’s artistic adventures. The project is indebted to the paradigms of feminist art history, from the groundbreaking 1971 text by Linda Nochlin to current gender studies in the field of art.² Grounded on the notion that gender is a complex cultural

¹ Lola S. B. de Bourguet, “Del feminismo (contestación expresa)” in Miguel J. Font, *La mujer. Encuesta feminista argentina. Hacia la formación de una Liga Feminista Sudamericana*, Buenos Aires, Imprenta Costa Hermanos, 1921, p. 31.

² Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?” in *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row, 1988, pp. 145-178.

construct by no means indifferent to art, this public exhibition of works by women explores the social roles assigned women and the characteristics of their artistic practice. As art historian Griselda Pollock points out, the canon is politically situated “in the masculine”; it belongs, culturally, “to the masculine.”³ That means, then, that art history is a construction grounded in exclusions. It is enmeshed in the idea of the individual (masculine) genius, the authentic protagonist of art as discipline.

Some of the women artists featured in this exhibition are at the margins of art history and others are practically unknown today, even though their work earned the admiration of their contemporaries. Still others, like Emilia Bertolé (1896–1949), enjoy a more solid, though still problematic, place in traditional art history. These artists are, in this show, put in the context of their peers

Barring a handful of exceptions, the artists selected are overwhelmingly from Buenos Aires. That is not an attempt to ignore the contributions of women artists from the rest of the country, but rather to evidence the need for further studies into the collections of provincial and municipal museums around Argentina. Despite its focus on Buenos Aires, *The Accidental Canon* recognizes the fundamental role provincial institutions have played in consecrating women artists. For that reason, the show does include major works acquired early on by peripheral institutions, works that traditional art history has relegated to the margins.⁴

While the artists in *The Accidental Canon* enjoyed significant recognition in their respective art scenes, they have subsequently been turned into footnotes or exceptions. Art history’s later reading of women artists mistakenly envisions them as “oddities” always on the edges, never the center, of their scenes. But women artists were, in fact, right there in the middle of everything. There is an enduring myth that sees a woman artist as an “eccentric” or a “maverick.” That interpretation fails to heed the historical facts or acknowledge the multiple roles women artists played, as much in their successes as in their dreams and failures.

Systematically ignored throughout history, women’s participation in art is little known today. The category of the “woman artist” has been debated for decades—and rightly so. It is common to say that art knows no gender, and that is true in many senses. Indeed, the women in this show are not members of a homogenous group, but individuals with specific interests and divergent positions. The trajectory of each enriches the panorama of Argentine art in a different way. Despite that variety, these women artists’ concrete practices and aesthetic choices are inextricably bound to the fact of their gender, whether as limitation or as possibility.⁵

II – GENDER AND GENRES

As written in Argentina, art history has followed a traditional model based on a select group of major figures—at best only a few of them women. The very concept of genius excludes women or places them in a position inferior to men.⁶ The intersection of art history and feminist criticism has made it possible to question the historiographic silence surrounding women creators. Systematic research into works and archives shows in no uncertain terms women’s multifaceted involvement in the cultural scene and, hence, encourages recognition of them as producers of art.

The Museo Nacional de Bellas Artes, a privileged institution on the Argentine art scene, has demonstrated an ambivalent attitude toward women artists. The Museum’s collection is rich in works by women from a broad time frame beginning with the very founding of the Museum in the late nineteenth century. Be that as it may, their work is rarely exhibited and the artists themselves are excluded from the master narratives that the Museum’s galleries construct. Informed by feminist thought, this exhibition is not without contradictions: How to show and fairly assess the creative work of women in the heart of an institution that has historically relegated them to a secondary position? The very presence of these women artists of the past in the hallowed space that is the Museo Nacional de Bellas Artes, with its hierarchies and judgments, is at once a conquest and a query.

Separatist exhibitions, that is, exhibitions that feature solely work by women (whether historical or contemporary) in an attempt to make them visible date back to the second half of the nineteenth century.⁷ The first wave of feminism witnessed the creation of venues specifically for the exhibition of women artists, spaces that made women artists of the present known and paid tribute to those who had come before them.

Today, the many shows of women artists announced in March to commemorate International Women’s Day (March 8) are often met with askance or even resistance—and, in fact, those shows often select a seemingly arbitrary timeframe and lack a clear conceptual framework.⁸ Rather than formulate critical approaches to cultural objects displaced from memory, these shows tend simply to accumulate works signed by women. *The Accidental Canon* sets out to tell other histories and stories, though we are well aware that they are fragmentary and debatable: a feminist history of women artists cannot be linear or seek to canonize its figures.

The Accidental Canon openly eschews a panoramic vision and proposes instead three clusters based, in equal measure, on time and theme: “At the Heart of Genres,” “At the Heart of Consecration,” and “At the Heart of New Directions.” Through these three structuring clusters, the show attempts to rediscover a longstanding tradition sustained by feminine practices in the arts. The names we know today were not exceptions, but rather part of a larger fabric, perhaps the brightest threads in a forgotten weave. What has been left out is not a mere complement to traditional art history that can be easily stitched into the established narratives. On the contrary, these lost patches question the entire system.

The careers of the women artists included in this show were as complex and multiple as their academic backgrounds. They formed part of an extremely diverse professional field. Their level of visibility in the art world varied—though they were all eventually written out of traditional narratives. The critical understanding of their work was, at best, formulaic and, more often, nonexistent. Few left behind documents that enable us to delve into their thinking. Unlike their male colleagues, women artists are scantily represented in historical archives, whether public or private, and that is one of the greatest challenges to reconstructing their careers and specific positions in the local art field. Notwithstanding, their works and persistent participation in an array of exhibitions clearly attest to their intention to shine, to live on in their works.

III – STUDIES

During the nineteenth century and through the first decades of the twentieth, art education was a fundamental component of the upbringing of young women in Argentina’s wealthier classes. Dabbling in art was seen as beneficial to young women and, starting in the late nineteenth century, women began to make inroads into the art scene.

Teachers of the generation of women artists born in the mid-nineteenth century—educators like Giuseppe Agujari (1843-1885)—taught some of their young students to do more than make domestic “decorations.” Indeed, many of those young women continued their art education and purposefully pursued public recognition. The wealthiest of them—remember that a number of these women artists enjoyed significant class privilege that facilitated their decisions and activities—traveled to Europe in the late nineteenth century to further their training. Like many of their fellow Latin Americans, these women headed to Paris. Since women were not allowed to enroll in the École des Beaux Arts until 1900, the most ambitious aspiring women artists took classes in the studios of artists or in private free academies. Artists like María Obligado (1857–1938) and Hortensia Berdier (1862–1938), for instance, studied at the Académie Julian, one of the most important private institutes.

The Académie Julian was founded in 1868 by Rodolphe Julian (1839–1907), a painter who had endured rejection and other obstacles during his student years.⁹ His academy offered the women gathered in Paris a sound art education and access to live models. The situation was far from ideal, though: female students paid more than their male counterparts and received less attention from their teachers. Be that as it may, Paris did not lose its appeal and, starting in the nineteen-twenties, a new wave of Latin American women artists would travel there to study with figures like the celebrated André Lhote (1885-1962).

At the very time Obligado and Berdier were on their way to Paris, the educational opportunities for women were expanding back in Buenos Aires. Some women artists in Argentina were able to take private classes thanks to their social position. The situation was harder for less privileged women, but doors would soon open for them too. The Sociedad Estímulo de Bellas Artes founded an academy in 1878 that, in 1905, became the Academia Nacional de Bellas Artes. Women were admitted to the academy relatively early on, and they attended in fairly large numbers. Indeed, many women artists and teachers who would go on to gain recognition had studied there, among them painter Dolores Alazet Rocamora (1878-?), who taught several generations of women at the Escuela Profesional de Artes y Oficios N° 5.

The educational scene was further diversified with the creation of a number of professional schools. One such school was the Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas “Fernando Fader,” where artists like Consuelo González (1911–2013) and Anita Payró (1897–1980) taught. Created in 1910 as the Escuela Profesional de Artes y Oficios N° 5, the school offered workshops in jewelry making, photography, and dressmaking.¹⁰

In the nineteen-thirties, the curriculum at the Escuela “Fernando Fader” was divided into five areas: book making and advertising, toy making, weaving, interior decorating, and metalsmithing. Ceramics, meanwhile, was taught at the Escuela Industrial de la Nación.¹¹ The Escuela “Fernando Fader” set out to provide women with work opportunities. To do so, it drew on a longstanding and rich connection between women and creative work, particularly in the realm of the applied arts.

Other institutions associated with the more traditional “fine arts” also caught the attention of promising women artists. Created by Ernesto de la Cárcova (1866–1927) in 1923, the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” was a center of advanced studies in the visual arts located in Buenos Aires. Its mission was to enrich the training and education of emerging artists in the media of painting, sculpture, printmaking, set design, and mural painting.¹²

³ Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories*, London and New York, Routledge, 1999.

⁴ For a study of the case of Santa Fe province, see Georgina Gluzman, “Mujeres en los salones anuales de Santa Fe: artistas, modelos, trabajadoras,” *Separata*, Year XVII, n° 24, Buenos Aires, September 2019, pp. 81-113. Available at: <http://ciaal-unr.blogspot.com/2019/09/revista-separata.html>.

⁵ For an overview of this question, see Georgina G. Gluzman, *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires, 1890-1923*, Buenos Aires, Biblos, 2016.

⁶ See Christine Battersby’s classic, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

⁷ Catherine Dossin and Hanna Alkema, “Women Artists Shows/Salons/Societies: Towards a Global History of All-Women Exhibitions,” *Artl@s Bulletin*, vol. 8, n° 1, 2019, art. 19. Available at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss1/19/>.

⁸ Georgina G. Gluzman, “Different, Better, and Rebellious: Women Artists in Three Contemporary Art Exhibitions in Argentina” in Jenna C. Ashton (Ed.), *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*, vol. 2, Edinburgh, MuseumsEtc, 2018, pp. 219-231.

⁹ Catherine Fehrer, “Women at the Académie Julian in Paris,” *The Burlington Magazine*, vol. 136, n° 1100, November 1994, pp. 752-757.

¹⁰ “Escuela Profesional de Artes y Oficios N° 5,” *El Hogar*, Year IX, n° 218, Buenos Aires, December 4, 1912.

¹¹ “Plan de estudios y programa Escuela Profesional N° 5,” *Arte y Decoración*, Year I, n° 1, Buenos Aires, 1935.

¹² See the book edited by Laura Malosetti Costa on the show *Ernesto de la Cárcova* [exhib. cat.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016.

Starting in the nineteen-twenties, the Escuela Superior de Bellas Artes was a privileged place for Argentine artists, women and men alike. While women attended all the school’s studios, they were largely drawn to the printing and painting workshops. María Carmen Portela (1896–1984), Elba Villafañe (1902–1976), and Ángela Vezzetti (1908–?) were just a few of the women artists who attended.

IV –JOBS

Women artists engaged in a large number of creative endeavors, going well beyond the modern model of the professional artist who simply exhibits and sells work. That limited paradigm of professionalization was largely an abstraction; it failed to capture the multiple ways artists—both women and men—worked. Furthermore, that model ignores the vast number of committed artists who, for social or economic reasons, did not sell their work (as members of the elite, many did not need the income).

Teaching was a way for some women artists to earn money. Many supported themselves partially or entirely by teaching, whether private classes in their studios or at schools. But the fruits offered by teaching were not only economic. Teaching was a way of life that enabled artists to have enormous impact on other artists. At different moments in local art history, a number of disciples, both male and female, pursued study with Sofía Posadas (1859–1938), Andrée Moch (1879–1953), Mariette Lydis (1887–1970), and Cecilia Marcovich (1894–1976), forming mutually nourishing relationships. When teaching in their studios, these women had an authority so often denied them elsewhere.

Women also played a decisive role in the “the decorative arts,” that slippery realm eternally disdained by art history. The first edition of the Salón Nacional de Artes Decorativas, held in 1918, attested to women’s connection to that sphere. For the first time, a woman artist sat on the jury of an art competition in Argentina—French artist Léonie Matthis (1883-1952), who lived in the country. Furthermore, the number of female honorary members of the Sociedad Nacional de Arte Decorativo, which sponsored the event, was considerable. Much later, Anita Payró also combined the decorative and fine arts in her training and practice, making abstract paintings while also designing useful objects like folding screens.

From early on, women artists were drawn to the multifaceted field of public art. Though perhaps the most prominent example is Lola Mora (1866–1936), an artistic heroine around whom a number of legends have grown, she was not the only woman artist to make public works at that time (others were doing so as well as early as the eighteen-nineties). Monumental works and murals in the public space were produced by artists like Galician Maruja Mallo (1902–1995), and Argentines Norah Borges (1901–1998), Ernestina Azlor (1914–2001), and Laura Mulhall Gironde (1912–1975), all of whom made, among other things, public sculptures and large-format paintings for venues as diverse as movie theaters and churches.

Other women artists reached large audiences as illustrators of periodicals. Carlota Stein (1899–1960) expressed her interest in the past in the series of illustrations titled *Medallones de ayer* published in the magazine *El Hogar*; Cecilia Marcovich designed an issue of the magazine *Expresión* produced by leftist intellectuals. Both would go on to find other ways to develop their interest in the graphic arts.

Other Argentine women artists—Léonie Matthis and Mariette Lydis among them—did adhere more closely to the modern professional paradigm, exhibiting and selling works, sometimes with astonishing success. Matthis first showed at Witcomb in 1912, just months after having settled in Argentina with her husband, painter Francisco Villar. Another show of her work would be held at that gallery the following year, the second of what would be regular exhibitions. She was not the only woman artist to hold a large number of solo shows featuring recent work with new motifs and intentions. Many such shows were reviewed in a wide range of media, from women’s magazines to newspapers with nationwide circulation.

Like Ana Weiss and others, Matthis and Lydis had an assiduous—and profitable—interest in the portrait genre. Portrait commissions lay the basis for social networks that helped these artists beyond the commissions per se and provided an important source of income. Commissioned portraits were not unrelated to these artists’ more autonomous pursuits; indeed, they were a place to experiment with new ideas.

V – VISIBILITY

Women artists took advantage of every opportunity they had to show their work and skill. Starting with the Ateneo Salón launched in 1893, women made their mark on the visual arts. The Ateneo was an environment open to practitioners with varying degrees of commitment, which meant it included and encouraged a great number of submissions by women.¹³ Women’s participation in the Ateneo Salón was not without contradictions, though. While many of them won awards, women artists were excluded from the event’s organization and its jury.

Women were also constant participants in the Salón Nacional, first held in 1911. Artists who had been active for a relatively long time found, in the Salón, a place to exhibit their works, to receive recognition, and even to find a place in the art market. By way

of example, five women sold works to the Museo Nacional de Bellas Artes at the first edition of the Salón Nacional: Lía Gismondi (1871–1953), Esperanza Iranzo Díaz, Kettie Ross-Brogliá, Clorinda Sanna, and María Washington. While the Salon was taking hold as a legitimizing venue and “powerful regulator of artistic production,”¹⁴ a circuit of other salons was proliferating throughout the country, giving rise to other centers of collecting and for-profit galleries.

Provincial salons were very appealing to women artists, and they often won major distinctions at them. Artists from around the country submitted work to the Salón de Otoño in Rosario. Even in its first edition, in 1917, critics remarked on the rate of female participation: “Women have also been represented, acquitting themselves with honor. Miss Emilia Bertolé, from Rosario, exhibited outstanding canvases at the last two editions of the Salón Nacional, works that bespeak her remarkable skill. Here, she has been awarded one of the prizes for young creators.”¹⁵ Bertolé would be featured at the following edition of the Salón de Otoño as well.

In 1922, the Museo Provincial de Bellas Artes opened in the city of La Plata, and the first edition of the Salón de Arte de La Plata was held in 1933. Among the many women artists who submitted work were María Carmen Portela and Ana Weiss. The same year the museum opened in La Plata, the Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” opened in Santa Fe. It quickly became a focal point of that city’s art scene.

The Salón Anual de Santa Fe mobilized a large number of women artists, most of them residents of Buenos Aires. The first two works by a woman artist purchased by the Museum were *Puente de Alcántara* (Alcántara Bridge) and *Calle en Toledo* (Street in Toledo) from Léonie Matthis’s Spanish period.¹⁶ Both had been exhibited at the 1924 edition of the Salón. After those two acquisitions, the Santa Fe museum would go on to collect a great many works by women artists.

The active gallery circuit also showed work by women artists in group and solo shows, many of them major commercial successes. Finally, women also deployed separatist strategies, organizing women’s salons as a means to circulate their work. The one held by the Club Argentino de Mujeres was, like other initiatives,¹⁷ widely reviewed in the press. Artists with a range of interests were drawn to these salons, which attests to the forms of organization women implemented to support and promote the art they made.

VI – CRITICAL FORTUNE

Though only a few women artists from the late nineteenth and early twentieth centuries are remembered today, there are indications of other important, yet forgotten figures: María Obligado, who produced ambitious paintings; Léonie Matthis, the French artist with a successful career who lived in Buenos Aires; Ana Weiss (1892–1953), winner of many awards at the Salón Nacional starting in 1926; Lía Correa Morales (1893–1975) with her varied artistic proposals; and Cecilia Marcovich with her multifaceted career.

The rediscovery of these “other” artists is a privileged opportunity to question how traditional art history narratives in Argentina recognize only a small number of heroines, women artists like Lola Mora, Raquel Forner (1902–1988), and Norah Borges. They and they alone have been the object of studies that, though detailed, are not devoid of cliché. The almost obsessive interest in these few artists has generated a vast body of scholarship with a wide range of texts but also further obscured the works and careers of many other women artists active in the same period. Though many of those other figures—Lola Nucifora, Andrée Moch, Lola de Lusarreta, and others—had intense careers over the course of decades, at best a handful of their works are known today.

The interpretation of figures like Mora, Forner, and Borges has furthered misguided beliefs. First, it has been used to obscure or underestimate the achievements of generations of women artists, or to dismiss their work as irremediably flawed. Including a few token women in the narratives of Argentine art history feeds the idea that that history is equitable in terms of gender representation. After all—the thinking seems to go—if there are two or three “valuable” women artists whose names have lived on, do we really have to delve into the gender question?

Regardless of the omnipresence of those few figures, it is relatively easy to find the names of dozens of forgotten artists by, for instance, taking a look at catalogues to group shows like the Salón Nacional. That simple act reveals that women making art was by no means an exception. The notion of “artistic quality,” already belied by variation over time, was not enough to ensure these women a place in the narratives of art history.

Starting in the late nineteenth century, reviews of exhibitions in newspapers or art publications began to capture the growing activity of women artists. While art critics did not ignore them outright, they did relegate them to a space separate from their male colleagues whose work was described as vigorous and powerful. Women artists, because believed essentially different, produced “sweet” and “subtle” works.¹⁸ Ideas about the femininity of the authors of works made by women were often insinuated in comments supposedly about the pieces themselves. Works by women and how they were made were seen as unmediated expressions of a feminine “nature,” not of a social reality.

¹⁴ Marta Penhos and Diana Wechsler, “Introducción. Tras los pasos de la norma” in Marta Penhos and Diana Wechsler (Eds.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, p. 7.

¹⁵ “El ‘Salón de Otoño’ de Rosario,” *La Ilustración Sud-Americana*, Year XXV, n° 570, Buenos Aires, May 30, 1917, p. 54.

¹⁶ “Acta N° 11” in *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes*, p. 25. Archives of the Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez,” Santa Fe.

¹⁷ Georgina G. Gluzman, “An Exhibition of One’s Own: The Salón Femenino de Bellas Artes (Buenos Aires, 1930s-1940s),” *Art@s Bulletin*, vol. 8, n° 1, May 2019, pp. 138-151. Available at: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1172&context=artlas>.

¹⁸ Regarding this issue, see the essential book by Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Pandora Press, 1981.

Words like “graceful” and “delicate” would become commonplace in analyses of the production of women artists that backed up reigning notions of femininity. Those terms were applied to the work of painter Georgina Villanueva (1892-?), for instance. One long critique of her work read, “In her canvases we see nudes and other figures, as well as still lifes, all of them splendidly rendered. Delicate tones predominate and figures emerge sweetly from shadows wrapped in spirals of revelry.”¹⁹ The surviving works by Villanueva, or reproductions of those works, show a much broader spectrum of expression. Her numerous female figures invite insightful readings of themes as diverse as the visual construction of the ideal of domesticity and women artists’ approach to the body.²⁰

Many such reviews of work by women artists in their time would make it into the field of art history and be used to justify excluding women from it. After all, with a handful of exceptions, the work of women artists was considered unoriginal and bluntly tied to their “femaleness.” Though the criteria that defined “great art” were as arbitrary as they were fluctuating, they were always associated with masculinity and a vague set of traits like vigor and strength.

But regardless of the critical apparatus that placed women in a disadvantaged position vis-à-vis the “masculine,” even fair assessments of art produced by women did not suffice to ensure them a place in art history. For instance, influential critic Julio E. Payró praised the work of a great many women artists in his review of the 1940 edition of the Salón Nacional.²¹ Violet Skelton (1896-?), who had begun her studies in her native Europe and furthered them in Argentina with Léonie Matthis and Alfredo Guttero, was lauded for the “keen use of color” in *Opalina decorativa* (Decorative Opal), a work that—like almost all of Skelton’s production—is known today only in reproductions. Cecilia Marcovich, who was awarded second prize for sculpture, was praised for her “stylized and sensitive stones.” María Carmen Portela’s *Figura de una atleta* (Figure of an Athlete) was, according to Payró, an “unsettling image of an androgynous figure deep in thought.” In her case, like the cases of these other artists, the critic’s words would not assure that she be taught in universities or her works exhibited in museums.

VII – ANOTHER HISTORY

Though the personal documents and first-person reflections (letters, diaries, and so forth) of the women artists of this period are few, some scattered fragments of what may well have been copious correspondence have survived. All of them attest to these artists’ determination to work, as well as the conflicts they faced and the successes they enjoyed. Women’s history in general has been passed on orally, without the permanence and authority of the written word. In the case of art history, much essential information is in the hands of the artists’ families—often keepers not only of their memory, but also of their work.

Women’s entry into art history has been impeded by their limited access to art education and to exhibitions, as well as by the opposition of their families. The material survival of their work—or, rather, the lack thereof—continues to be an obstacle to attempts to reconstruct their careers: the number of works surviving is, quite simply, not large enough to turn them into artists in the traditional, normative sense, that is, artists with a body of work that evolves from an incipient moment, peaks, and then enters its demise. But the number of works that have been found in press illustrations and catalogues encourages us to keep up the effort.

In recent decades, the female substratum of Argentine art history has begun to be explored systematically. With this show and with research on the role played by women artists in the Museo Nacional de Bellas Artes throughout its history—evidenced in an exhaustive chronology of exhibitions by women and in a survey of all the works by women artists in its holdings—the Museum has taken a crucial first step toward the creation of another art history, one that can no longer be ignored.

As a discipline that assigns value and sets hierarchy, art history has been closed to women and other groups of creators. But the locks on the doors of art history are not as strong as we have been led to believe. We can break in and forge other art histories. Histories unbound.

GHOST STORY: WOMEN VISUAL ARTISTS IN THE EIGHTEEN-EIGHTIES GENERATION IN BUENOS AIRES¹

LAURA MALOSETTI COSTA

There are almost no women in the first historiographic accounts of the construction, in the late nineteenth century, of a modern art scene in Buenos Aires.² Art as professional practice was a man’s affair.

In the research I did for my dissertation in periodicals (newspapers, magazines, and catalogues to juried shows, salons, and other exhibitions that were beginning to be held on a regular basis in the city), I discovered a distinct female presence. Women were essential to the formation of modernism from a number of perspectives.³ Though their contribution was overlooked and disdained a posteriori, women provided key economic support to the budding art scene. Whether in the framework of the Sociedad Estímulo de Bellas Artes or as champions of painters returning to the country from Europe, the ladies of the Buenos Aires elite were “enthusiasts” and “disciples”—a role that seems to have been understood as “natural”—who backed art with both their passion and their money.

Women were no less central to the creation of venues for the exhibition and circulation of works. Until the Salón del Ateneo was organized, the most important group shows for Argentine artists were the salons held by women’s benefit societies like Misericordia,⁴ Nuestra Señora del Carmen,⁵ and Santa Cecilia.⁶ The number of women in the Salones del Ateneo (in the 1894 edition, for example, twenty-seven of the sixty-seven participants were women) speaks of the interest many had in taking their works beyond the domestic sphere and into the professional realm. Some of those women traveled to Europe to study art, though they rarely enjoyed government subsidies and very few—just one or two—are remembered as artists.

In the nineteenth century, the situation was largely the same throughout the Americas and in Europe. Though—or perhaps because—more and more women were making art, their presence was erased from art history. In European countries and the United States, there was talk of an “art of women,” with its own associations, themes, and genres. This art was even considered to have its own distinct set of values, one essentially different from the values of great Art with a capital A. Women were set apart, as if the place and traits assigned to their activities for historical and cultural reasons were innate to a female “essence.” Notwithstanding, in Buenos Aires, where the tradition and development of the visual arts were not that extensive, where all the components of the art world had yet to be constructed (institutions, audience, market), women who decided to work in the arts came upon a peculiar situation. Certain conflicts and public debates (the case of Lola Mora being the most celebrated) questioned their “natural” place.

Like needlework and playing a musical instrument, drawing and painting were encouraged as worthy occupations for young ladies: they kept them busy, soothed their nerves, made up for too much time spent indoors (without, naturally, exposing them excessively). They were, then, the least “dangerous” activities for ladies of leisure. In 1895, for instance, a reporter for the magazine *Buenos Aires Ilustrado* who signed Punch remarked sarcastically:

I have had a chance to take a look at the Salon. So many women painters! [...]

Today nearly as many women paint canvases as paint their faces—that provides a fair measure of just how many there are.

In any case, I will always find this activity much less pernicious than the growing fad of literary societies.⁷

Painting, then, was considered a necessary part of the education of wealthy young women, who were charged with the responsibility of *civilizing* and cultivating future generations. We find many illustrious last names among those mentioned as disciples of one master painter or another when they exhibited in salons: the wife of Domingo Martinto, the sister of Rafael Obligado, the daughters of Udaondo, the wife of Quesada, the granddaughter of Sarmiento, and so forth.

But it is clear that women occupied a position different from men in the power structures at play in making art and in their social status as women-painters. The mere fact of being a woman painter with professional aspirations was cause for conflict. The vigor of the arguments against it, of which there were many, is fascinating.

¹ I wrote this text twenty years ago for the VI Jornadas de Historia de las Mujeres and the I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género, organized by the then-recently created Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género at the Universidad de Buenos Aires School of Philosophy and Letters and held from August 2 to 5, 2000. At the gracious invitation of Georgina Gluzman, who furthered these concerns—and took them to new heights—with the research that gave rise to her doctoral dissertation and to this exhibition at the Museo Nacional de Bellas Artes, I decided to publish it with some modifications and additional footnotes. I hope it makes a contribution to this event so important to the history of women artists in Argentina.

² Eduardo Schiaffino (*La pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires, author’s edition, 1933) mentions just one, Eugenia Belin Sarmiento, and in relation to the portraits she made of her grandfather. José León Pagano (*El arte de los argentinos*, Buenos Aires, author’s edition, vol. 3, 1937-1940) recalls two women painters, Julia Wernicke and María Obligado de Soto y Calvo. Cayetano Córdova Iturburu (*80 años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*, Buenos Aires, Librería de la Ciudad, 1978) mentions none at all. Jorge López Anaya (*Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997) mentions sculptor Lola Mora.

³ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

⁴ The Sociedad de Damas de Nuestra Señora de la Misericordia organized a major art exhibition in the former seat of the Argentine stock exchange in 1887.

⁵ It organized a charity salon in a shop on Florida Street in 1891.

⁶ One of the organizers of the Palacio Hume exhibition held in 1893 was Emma de la Barra de Llanos who, under the pseudonym César Duayén, wrote the celebrated novel *Stella* a few years later.

⁷ Punch, “Mi semana,” *Buenos Aires - Revista semanal ilustrada*, Buenos Aires, Year 1, n° 29, October 20, 1895, pp. 14-15.

¹⁹ Jorge G. Blanco Villalta, “La expresión artística de Georgina Villanueva de Krause,” *Claridad*, Year XVIII, n° 341, Buenos Aires, November 1939, p. 298.

²⁰ On this question, see the classic study by Rosemary Betterton, “How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon” in Rosemary Betterton (Ed.), *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, London and New York, Pandora Press, 1987, pp. 217-234.

²¹ “El XXX Salón Nacional de Bellas Artes,” *Sur*, Year IX, Buenos Aires, October 1940, pp. 88-98.

By way of example, consider the letter that, in the name of the Comisión Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino wrote to Osvaldo Magnasco, the Minister of Justice and Education, in December 1899, discouraging granting the prize for landscape painting to Julia Wernicke (a finalist in the competition) because:

Both artists [Julia Wernicke and Arturo Méndez] have received the same ranking and they are the same age, but the difference in sex makes the female contestant inferior: there are only exceptional cases in history where women have triumphed in the pictorial arts, sculpture, and architecture, which require more intense intellectual faculties and greater physical energy than the weaker sex, by nature, possesses.⁸

We must avoid the temptation to limit the history of women in art to a mere struggle against exclusion and discrimination on the part of institutions like academies, contests, and salons. As Rozsika Parker and Griselda Pollock put it, “If women’s history is simply judged against the norms of male history, women are once again set apart, outside the historical processes of which men and women are indissolubly part.”⁹

The aim of those art historians was to counter homogenizing discourses by heeding the specific strategies deployed and negotiations finessed by each woman artist to construct her own image and to occupy a place—a unique place, even if it partakes of elements common to other social actors—in the fabric of relations that both the artists themselves and their works navigated. I would like to discuss here two specific junctures and the positions in them of two women painters engaged in the battles for modern art waged in Buenos Aires in the last decades of the nineteenth century. These cases cast doubt on the stereotype constructed in the nineteenth century—and, indeed, still contested into the present—according to which there is a “feminine” way of making art. That stereotype naturalized certain historically identifiable notions and conditions, deeming them *essentially* feminine.

Sofía Posadas painted nudes—or at least one nude, which was exhibited several times. Diana Cid García made strange paintings bound to the decadent and symbolist aesthetic that was beginning to arrive in Buenos Aires from Paris. In the eighteen-nineties, they both—though individually, as far as we know—decided to violate the limits that their sex “naturally” imposed on their art as, and in like spirit, the artists who hoisted the flag of modern art in the city, figures like Eduardo Sívori and Eduardo Schiaffino, were pursuing their careers. And while all those artists—the men and the women alike—were cause for controversy and gained public attention both in favor and against in the local press, the professional fortune of the women was by no means the same as that of the men.

First off, whereas the most controversial works at the time by those once-defiant male artists are today consecrated as part of the Museo Nacional de Bellas Artes Collection, the works by their female counterparts are not. I can issue no judgement on the relative quality of their paintings because, at the time the first version of this article was written, I had not been able to find any of the works by the women artists.

Twenty years have gone by, and other researchers—chiefly, Georgina Gluzman, curator of *El canon accidental*—were able to follow the traces of those ghosts, make contact with their descendants, and locate their works at auction houses and in private collections, as well as in foreign museums and museums in the Argentine provinces.¹⁰ Notwithstanding, I have chosen not to alter, in this new version of the text, my ignorance of the images themselves in order to preserve a critical vision of the discourses constructed around them.

SOFÍA POSADAS

In 1891, Sofía Posadas,¹¹ introduced as a “disciple of Reinaldo Giudici” and “a distinguished amateur,” exhibited a pastel of a female nude seen from behind at the charity exhibition organized by the Sociedad de Damas de Nuestra Señora del Carmen. The show, which opened on November 28 in an auction house on Florida Street in downtown Buenos Aires, was a social event covered

by all the city’s newspapers.¹² It featured paintings donated by important collectors as well as works by Argentine artists who had recently returned from studying in Europe—indeed, some of them were the event’s organizers. Not long after the opening, Sofía Posadas’s painting was removed from the show at the initiative of the Damas del Carmen because deemed “immoral.” The controversy that ensued is of interest: the artists and critics closed ranks against the Damas del Carmen and in defense of Sofía’s work. They upheld the nude genre as excellent and dignified, and condemned the prudishness of the Catholic ladies. Some—like the columnist for *Sud-América* who signed Bismuth—took the opportunity to launch and anticleric attack. His article of December 8, 1891 was titled “Conflicto entre el arte y la religión - *Trop de ze!e, mesdames* - Dónde empieza y dónde acaba la inmoralidad - Entre bobos anda el juicio” (Conflict between Art and Religion—*Trop de ze!e, mesdames*—where immorality begins and ends—Judgment is for Fools). The debate in a number of newspapers was formulated in terms of “art and morality,”¹³ or even of “obscurantism versus immortal reason.” The columnist for *Sud-América* dismissed the possibility that the Damas del Carmen might be the minds behind the decision, attributing it instead to certain members of the clergy.

Sofía, meanwhile, decided to remove the work, presumably to avoid greater scandal. On December 5, 1891, the artists in the show’s organizing commission published an open letter in *El Censor* in support of the painter and in repudiation of the censorship of her work. The next day, Ángela Arditti Rocha and Adelina Cognet, members of the executive board of Sociedad Nuestra Señora del Carmen, published an article in *La Prensa* asserting their refusal to engage in any further discussion since Miss Posadas had decided to remove the painting herself rather than to wait for a final verdict on its morality. Besides, they went on, they were too busy with their charity work to be bothered with art’s controversies.¹⁴

That exhibition featured other nudes as well, but to them the Damas del Carmen did not object—a fact pointed out by an article in *El Nacional*. A penitent Magdalene signed by French painter Feyen Perrin, for instance, was “a Magdalene working the streets [...] anything but penitent.”¹⁵ The fact that Posadas was a woman and an Argentine undoubtedly played a role in the decision to censor the work. The arguments in her defense mentioned the acceptability of the nude in “more civilized” nations, citing celebrated examples like Michelangelo’s sculptures, Apollo Belvedere, and the Venus of Milo. But, oddly, they also indicate that the painting was perceived almost as if Sofía Posadas herself were the one portrayed nude. It was as if the painting were not a representation of a woman but a woman—the artist—in the flesh:

[...] we must agree that a woman’s back—not painted, but in the flesh—has not only never been considered an affront to morality, not even in the most prudish of countries, but is seen as tasteful and worthy of being put before the discreet and insolent eyes of anyone who wants to gaze upon it. In our sophisticated dances women’s backs, under the gentle caress of electric light, can compete with any, as if determined to show to those Europeans that they should not write off those of us on this far side of the Ocean, that if anything has declined in our country it is by no means our physique. So why is it that the Damas del Carmen have taken such offense at the back painted by Miss Posadas?¹⁶

Controversy, more than anything else, was what marked that exhibition at the Damas del Carmen, but it soon took another course, burying into oblivion the incident of Sofía Posadas’s nude. A dispute erupted between Eduardo Schiaffino and Eugenio Auzón on the value and authenticity of artists who declared themselves “national.” It ended in a sword duel in late December.¹⁷

Two years later, in the first exhibition of Argentine artists organized by the Ateneo, Sofía once again showed her pastel nude. This time there was no censorship. Artists and critics did not rally to defend her from the sanctimonious ladies. What there was was devastating, ironic, and mocking criticism of the work itself, along with praise of her courage to show the controversial painting once again. J. J. Rethoré writing for *La Tribuna*, for instance, stated:

And now the time has come to address a work that one journalist has maliciously called the salon’s *clou*. We say maliciously because, though the French word *clou* means what the English call the great attraction, in Spanish it means nail—we would say a nail in the eye, an unabashedly malicious remark. [...]

Let us, then, speak of that *clou*, the work by Miss Sofía Posadas. [...]

And what is its theme? The theme—that is precisely the delicate question...

¹² See *La Nación* newspaper, November 29, 1891: “Last night, the most extraordinary exhibition of painting we have seen in the capital city opened at 216 Florida Street. We cannot remember another as worthy except for the one that, to the same end—charity—was held at the Bolsa de Comercio back in 1887” (in reference to the exhibition for charity organized by the Damas de la Misericordia we have discussed). On how this exhibition was received, see Viviana Usubiaga, “Pinceles, plumas y sables. La exposición artística de 1891” in *Europa y Latinoamérica. Artes Visuales y Música. III Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” Schol of Philosophy and Letters, Universidad de Buenos Aires, 1998, available in CD.

¹³ That was the title of an article signed “Moctezuma” in *El Censor*, Buenos Aires, December 9, 1891.

¹⁴ Viviana Usubiaga, art. cit. I am grateful to the author for having given me a copy of the article.

¹⁵ *El Nacional*, Buenos Aires, December 5, 1891. Cited by Viviana Usubiaga, art. cit.

¹⁶ *Sudamérica*, December 8, 1891, p. 1, box 3 The same critic argued in favor of the painting, giving the example of the trial of Phyrne in Athens, who convinced the judges of her innocence and of her divinity by letting her clothes fall away and showing her nude body.

¹⁷ See Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, op. cit., chap. VII and IX..

Well, the theme is a life-size image of a daughter of Eve in the elegant and simple suit that, back in the world’s very early days, under the arbors of Eden, her mother was wearing when, glimmering, she came before Adam in all her beautiful nudity. Nude! That’s right, sir, and with all her might, nude *comme un ver*, as Alfredo de Musset put it in that Byronian gem called *Namouna*. We believe, and we said as much the other day regarding the great work by Schiaffino, that the nude is immoral only when ugly, and the heights of immortality—we are convinced—would be to put pants on Apollo Belvedere or vines on the marbles of ancient statues. [...] In art, it could be said, the nude is never nude. It is always cloaked in the moral—we might almost say religious—idea astir in the beauty of its forms. The pure idea of beauty protects against profane eyes and evil thoughts much better than all the rags and furs in which tailors hide the bodies of the modern Messalinas... What is left to the imagination is—at least in art—much more provocative, inspiring, arousing, and immoral than what is exposed to the eye: the allure of the forbidden, and still-unknown, fruit is all powerful. Despite those beliefs, and while we applaud the courage and artist’s temperament of Miss Posadas and truly admire her careful rendering of the flesh, we cannot help but notice a few flaws that make us wonder why it never occurred to her to dress that girl represented in the nude a little, if only in a slip or robe. Had she dressed her, just a little, we would not have seen those legs, thighs, and trunk the color of boiled crab—and that would have been good. Miss Posada’s model seems to have taken a sanguine bath, and that is neither natural nor beautiful. Furthermore, why did she choose a model just getting over a bad case of pneumonia?

And the ironies continued in that vein, though Rethoré did applaud the inclusion of the nude in the Salon: “That painting will be a milestone in Argentine art,” he held. “It is bold to display, no holds barred, a study of a nude for everyone to see. But it is gloriously bold. Hypocritical mysticism is dead. Thanks to the work of Miss Posadas and to other greater works to come, it will be understood that art, whatever form it takes, is moral and edifying...”¹⁸

From the pages of *El Diario*, Augusto Belin Sarmiento—he signed A.B.S.—also defended Sofía’s courage but, like Rethoré, he found her painting wanting. His reviews insinuated that a woman should not meddle in topics rightfully reserved for men.¹⁹

While, by the end of the nineteenth century, the traditional hierarchy of artistic genres had long been questioned, the nude had not lost the status it had enjoyed for at least three centuries as the apex of artistic skill and the foundation of academic training.²⁰ The female nude, undoubtedly for the same reason, had been the privileged battleground of painters eager to stand beside great modern artists, albeit in a peripheral scene like Buenos Aires’. Both Eduardo Sívori’s *Lever de la bonne* (1887) and Eduardo Schiaffino’s *Reposo* (Rest, 1890) had “triumphed” in French salons but, when they were sent to Buenos Aires from Europe, these unconventional nudes jarred and annoyed the bourgeois taste of Buenos Aires viewers.²¹ But even in the mind of more “progressive” artists and critics, the idea of “feminine” genres—fruits and flowers, still lifes, portraits (preferably of women and children)—had not been displaced. Landscapes and animals were also acceptable themes, though to a lesser extent since making them implied painting outdoors and, with it, exposure to curious onlookers. But the human figure, the nude, more or less cloaked, was off limits to women because of the rules of decorum. But there was an additional, and much more severe, restriction: until the late nineteenth century (and, in Argentina, until the early twentieth), women were not admitted to classes with live models in art studios or academies.²² And although, starting in the mid-eighteen-fifties, the cost of models had dropped with the advent of photography,²³ it must not have been easy for a woman in Buenos Aires in the late nineteenth century to learn how to render nudes, let alone, as we have seen, to exhibit a nude she had painted. Despite the initial support for her gesture from the actors in the incipient Buenos Aires art field, once the painting was accepted for exhibition, this time with no intervention on the part of the ladies of charity, Sofía Posadas paid a price for her bravado.

DIANA CID GARCÍA²⁴

Despite the care he took to stay at the margins of the disputes and clashes that took place in the Buenos Aires Ateneo, Rubén Darío’s attendance of the event proved divisive. His arrival in the country was met with enthusiasm as his fame as a poet had preceded him. Furthermore, readers of *La Nación* newspaper had been reading his contributions for years.

In 1895, after his salary as a Colombian diplomat was cut off,²⁵ Darío began contributing to a number of Buenos Aires newspapers. In addition to his longstanding relationship with *La Nación*, he contributed to *Tribuna* and *El Tiempo*, and *La Prensa* had hired him as an art critic to cover the third edition of the Ateneo.

In the seven long articles he wrote for that newspaper, Darío not only spoke of and opined on each and every work in that salon, but also sketched out a history of art on the continent, gave a lesson in aesthetics, and expressed his convictions and preferences on artistic matters. He showed himself to be extremely well informed about the international scene. Amidst his ironic remarks and elegant reserve before the paintings, he expounded on “odd” creators of visual images—images that, meanwhile, exercised a powerful influence on his poetry.²⁶

Barring a few—a very few—exceptions, the artists in the Ateneo were not showered with praise by the Nicaraguan’s pen. Though he began each article in deceitfully laudatory tone, his words soon gave way to delicate ironies that, though not outright belligerent, showed that the works did not, generally speaking, meet his expectations. Darío’s lengthy remarks on the works were, though, as auspicious as they were stimulating for artists and critics alike. They resonated in other publications. His words—severe and respected, poetic and refined—not only endowed everything his eye dwelled on with prestige, but also put the Buenos Aires event on an imaginary map of the international avant-garde.

After dishing out ironies, more-or-less veiled expressions of disapproval, and only lukewarm praise, he expressed frank admiration for Schiaffino’s *Lady Rowena* and complete agreement with the aesthetic ideals it contained.²⁷ It was “an intellectual painting” inspired by Poe. The poet even considered it on a par with Whistler’s *La fille blanche*. But the article ended with a surprise:

That *Lady Rowena* by Schiaffino would have been the highlight of the Salon, had a woman, Diana Cid García, not exhibited her painting. Mysterious, gentle, enigmatic, full of visions and dreams, she, reader, awaits us in her vague isolation.

Significantly, Darío was an exception in how he addressed women artists. Most critics grouped them together without distinction or mentioned them as “dabblers,” “distinguished ladies,” or the students of a given painter. Darío did not make gender distinctions, placing the work of women artists at the same level as the work of men. To give just one example, he found María Huergo’s works to be better than the ones by Emilio Caraffa.²⁸ But it was the works by Diana Cid—which Darío miswrote as “Cit”—de García that aroused his passion. The Nicaraguan poet dedicated the entire sixth installation of his chronicle on the Salon to her. In it, he expressed his ideas on modern art and reserved for that young woman who had studied in Paris a place of privilege. Though a woman, she was truly promising. If she kept at it, she could be the next Madame Jacquemin. The long text on Diana Cid was the one in which Darío most thoroughly laid out his ideas on aesthetics and his particular vision of end-of-the-century art. The article closed with a paragraph in which the poet warns against feminine art, though he credits Diana as an exception:

These things have been painted by “someone.” Seeing such conceptions spring forth from a female brain will undoubtedly surprise those who recognize the proven cerebral passivity of the fair sex. The limits of women in literature are patent from Sappho to Pardo Bazán. An innate oddity is what produces a Rachilde—science and demonology each has its own name for it. In painting, it might be thought that women reached their heights with Rosa Bonheur’s precious works, or with Magdalena Lemaire’s vulgar floral niceties. But we have a Madam Jacquemin, and—if Diana Cit García studies and dedicates herself to art—it is entirely possible that we will have two.²⁹

Only Miguel Escalada, one of the young “troublemakers” who followed the Nicaraguan poet’s steps through the Ateneo, shared Darío’s enthusiasm for Diana Cid García. On October 24, 1895, Escalada published in *El Tiempo* newspaper an article titled “El simbolismo” on Diana Cid as part of a series of articles on the Ateneo exhibition. Escalada considered the painter a representative of the symbolism school in Buenos Aires. He opened the article with a long quote from Joséphin Péladan’s *Geste esthétique* , previously published in the catalogue to the first Salon de la Rose + Croix, which had taken place—and caused quite a stir—three years earlier at the Durand-Ruel gallery in Paris.³⁰

There was, in the vicious criticism other newspapers published of Diana Cid’s work, less interest in discussing her painting than in discussing the poet’s ideas.³¹ Furthermore, not a single work by the artist has survived in Argentina. A recent study in Brazil

²⁵ See Pedro Luis Barcia, “Introducción,” *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, La Plata, School of Humanities and Educational Sciences (Literature Department), vol. 1, 1968, pp. 30-31.

²⁶ See Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, op. cit., pp. 329-418.

²⁷ *La Prensa*, Buenos Aires, October 27, 1885, p. 5, boxes 1-2. The whereabouts of this painting are unknown.

²⁸ *La Prensa*, Buenos Aires, October 25, 1885.

²⁹ Ibid. Jeanne Jacquemin’s first exhibition was held in 1892, and she was immediately considered the archetype of woman as well as a significant symbolist painter in the circle of the *Peintres de l’âme* and the l’Ordre de la Rose-Croix, which—despite the efforts of Péladan and Jean Dampé—she could not join because a woman. See Jean-David Jumeau-Lafond, *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia* [exh. cat.], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, pp. 278-279. Diana Cid would later marry sculptor Jean Dampé. I am grateful to Darío Gamboni for having called my attention to the implications of the comparison made by Rubén Darío.

³⁰ Miguel Escalada (Gualeguaychú, Entre Ríos, 1867–Genoa, 1918) was an agricultural engineer, rancher, diplomat, and writer. He traveled to France in 1883 to study at the École d’agriculture de Grandjouan, where he was awarded a degree three years later. He was a correspondent for the newspaper *La Nación* before returning to Buenos Aires in 1889. He was one of the founding members that “made trouble” at the Ateneo in Buenos Aires. He was also a friend of Rubén Darío, who dedicated *Los Raros* and one of his poems in *Prosas profanas* to him. See Vicente Cutolo, *Nuevo diccionario biográfico argentino*, Buenos Aires, Elche, vol. II, 1969, p. 678.

³¹ See, for example, the article “Las damas-pintores - Arte amable - Unas cuantas observaciones - decadentismo, etc.,” *La Nación*, Buenos Aires, October 30, 1895.

has revealed her also celebrated and controversial participation in the salons of Rio de Janeiro (two works of her authorship have survived in that country).³² As far as we know, neither the Museo Nacional de Bellas Artes nor any other Argentine museum has a work by her. Her work is not in any known private collection either. *El Dúo* (The Pair) and *Las naranjas (Hesperides)* (Oranges (Hesperides)), two of her paintings exhibited in the 1895 Salon, were reproduced in the magazine *Buenos Aires*.³³ We know from Schiaffino’s correspondence that just a few years later, in 1904, she was living in Paris. Diana Cid was married to the sculptor Jean Auguste Damppt.³⁴ “Diana Cid de Damppt” was one of the Argentine artists Schiaffino visited in Europe because interested in including her work in the Argentine representation at the Saint Louis World’s Fair, where her work *Flor de nieve* (Snow Flower) was awarded a bronze medal.³⁵ Rubén Darío, who settled in Europe in 1898, mentions her in the chronicles of the Salon de Paris he wrote for *La Nación*, but the “silly little watercolors” “Madame Damppt” exhibited there did not thrilled him as her earlier works had.³⁶

But let’s return to 1895. In *El Correo Español*, Escalada, signing as “El Licenciado Veritas” set out to dispute Darío. He defended all the “foreigners” who exhibited in the Salon (Paolillo, Bonifanti, Bouchet, Parisi, and others) and launched his harshest diatribes against the artists who enjoyed Darío’s favor, namely Schiaffino and Diana Cid García. Regarding Diana, El Licenciado Veritas used her as an emblem in his carefully planned attack against Darío’s article. He dedicated an article to her titled “Una visita al Ateneo - Un poco de morfina - Siga la broma” (A Visit to the Ateneo—A Shot of Morphine—The Joke Goes On).³⁷ In his text, El Licenciado Veritas identified Rubén Darío as his rival and banalized, even infantilized, the figure of Diana Cid, attributing her style to the pernicious influence of a poor teacher and to her innocence. The same argument used to discredit Sofía Posadas’s nude was leveled here. These women’s transgressive acts were nullified by their childishness: they did what they did because they were poorly counseled, because they were innocent, and because they followed the wrong teachers and trends. They were worthy only of pity and scorn.

In 1896, Diana Cid García once again showed her decadent paintings, and another woman followed in her footsteps: Graham Allardice de Witt’s painting *La muerte y la niña* (Death and the Girl) was considered too gloomy. The reporter for *La Prensa* quoted Hippolyte Adolphe Taine to refute, from a positivist perspective, decadentism: he did not believe that the factors that led to decadent art were at play in Buenos Aires. Decadent art was a false and transplanted art that did not reflect “the state of the [Argentine] spirit or [the country’s] customs.”³⁸

That same reporter complained of the number of requests he received from gentlemen who wanted to gain the favor of one lady or another, and asked him to look with kind eye on her work. Those “lady enthusiasts” constituted a majority in the Salon, which he deemed auspicious:

It has been rightfully pointed out that most of the canvases on display are by lady enthusiasts, and most of their work is worthy of heartfelt applause.

But we are by no means prepared to declare them true works of art. To fairly sum up their value, we might say that what is on display here is more than enough to show that young ladies are not indifferent to art—they have not been for some time. In the heart of our homes we can detect the first signs of a favorable evolution of our intellectual culture.

That is, at least we now have among us those who, with knowledge of the matter, can appreciate what is produced both within the country and beyond.

There are a hundred young people who, as hobby or profession, pursue painting. There may soon be a thousand, even more, and at that time exhibitions will no longer be deserted and the walls of salons no longer adorned by so many abominations that for many years have been mistaken for wondrous works of genius.

Young and wealthy countries invariably pay tribute to a false art. They are sent hundreds of objects that would never be displayed in old European cities. For them the colorful *Petit Bronze* in the most ridiculous shades were invented, and in them so many originals by Goya, Velázquez, Murillo, Rivera, and even Raphael can be found that a calculation would show that each ancient master made five paintings every single day.

Therein, then, lies the reason we are so pleased by the hefty number of canvases made by ladies on exhibit this year at the Ateneo.³⁹

These “ladies” who took painting classes would, the critic hoped, improve the public’s taste in the future. The Salón del Ateneo, meanwhile, was, generally speaking, not only a fiasco but also “deserted.” The ladies who painted were seen as reproducers (of cultural norms, of the habit of frequenting art, of taste), but not as producers of works that might hold artistic interest. In his 1867 book *Sesame and Lilies*, influential English critic John Ruskin, cited by Rubén Darío in the opening to each of his articles on the Salon, had written:

The man’s power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer. His intellect is for invention and speculation; [...] her intellect is not for invention or creation, bur for sweet ordering, arrangement, and decision. [...] Her great function is Praise.⁴⁰

It was extremely difficult for a woman to escape that dismissive generalization. They were mothers and housewives. Their artistic inclinations could, at best, turn them into good purchasers and, thereby, into educators and formers of taste. The female presence in the salon was, from this point of view, always tied to the “social excitement and attention” that it afforded. The ladies were “distinguished,” “elegant,” “hardworking,” “lovely,” when not written off entirely by the lump category of “girl-painters.” Very few—Diana Cid and Sofía Posadas among them—were able to draw attention with their “extravagances.”

Alejandro Ghigliani, meanwhile, in his articles in *El Tiempo* considered the female presence in the 1896 Salon a bit excessive:

The female enthusiasm for painting and drawing has led to a true invasion of paintings that proudly bear the signature of ladies and girls. Their presence in the great Buenos Aires world is always considered a social event.

[...]

Be that as it may, painting has been erased by girls from the “Proper Society Handbook,” which holds that a well-raised young lady know how to handle paintbrush and palette if only to be able to draw on the canvas things that would horrify any house painter.

But we cannot generalize. After all, there are still some girl-painters who have yet to realize the status art must always and everywhere hold for those who study it, even if not professional painters.⁴¹

In the final decades of the nineteenth century, discourses on women, on “the feminine,” proliferated, as did guidelines on what constituted “desirable” and “undesirable” behavior for them. These were attempts to contain and channel women’s growing participation in social, labor, and even political life with the incipient struggles for suffrage. That discursive network has been the object of study and reflection for a number of disciplines, and there is a considerable bibliography on it. But some of those notions on proper feminine behavior were so subtle or so naturalized that they were considered “obvious” and taken for granted, that is, they remained beyond the realm of discourse. Those never-overtly-stated guidelines addressed “soft” zones, vaguely understood as innate to the feminine sensibility, to the female way of perceiving the world, and to feminine aesthetic preferences. It was only when those unspoken assumptions were violated that their rigidity came to light. Otherwise, they were not cause for conflict in the social fabric.

We know next to nothing about Sofía Posadas and Diana Cid García,⁴² about their motivations and expectations. Neither their words nor their works have made it to us. Their transgressive acts, however, exposed some of the assumptions that propped up an apparently natural order: a woman must not paint, let alone exhibit, a nude. Of course she must not attempt to become the leader or spokes of an avant-garde movement. That is, for now, all we know of them.

³² See Maríá do Carmo Couto da Silva, “Artistas Latino-Americanos no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Obras adquiridas no final do século XIX e primeiras décadas do século XX,” Belém do Pará, 22° *Encontro Nacional ANPAP. Ecossistemas Estéticos*, 2013, pp. 575-582, available at http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/htca/Maria%20do%20Carmo%20Couto%20da%20Silva.pdf. Last visited: January 10, 2019.

³³ *Buenos Aires - Revista semanal ilustrada*, Buenos Aires, Year 1, n° 29, Sunday October 20, 1895. In the next issue, the magazine published a series of clever caricatures of the works previously reproduced (the author of the caricatures is unknown). *Hesperides* is renamed “Potato Rain.”

³⁴ See Edouard-Joseph, *Dictionnaire biographique des artistes contemporaines. 1910-1930*, Paris, Art & Édition, 1930, p. 346. See as well Emmanuel Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Librairie Gründ, 1959-1961: “DAMPT De CID, Diane - peintre née à Buenos - Ayres (République Argentine); travaille au XX siècle (Ec. Arg.) A exposé un Portrait au Salon des Artistes Français de 1930.”

³⁵ See the official list of prizes awarded at the Saint Louis World’s Fair (Schiaffino Archive-Museo Nacional de Bellas Artes) and the letter Schiaffino sent from Saint Louis on August 9, 1904 to the Minister of Education in Buenos Aires. In it, he requests funds to purchase a number of the award-winning works on exhibit, among them Diana Cid’s painting. It appears that his request was not heeded (Schiaffino Archive-Museo Nacional de Bellas Artes).

³⁶ “El Salón - Societé Nationale des Beaux Arts,” *La Nación*, Buenos Aires, May 27, 1901, p. 2. See as well *La Nación*, June 17, 1902, cited in Pedro Luis Barcia, *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, op. cit., v. 2, pp. 99 and 155.

³⁷ *El Correo Español*, Buenos Aires, November 8, 1895, p. 2, boxes 1-2.

³⁸ “El Salón - III - Paul Noé - Diana Cid García - Allardice Graham de Witt,” *La Prensa*, Buenos Aires, November 2, 1896, p. 3, box 7, and p. 4, box 1.

³⁹ “El Salón - IV - Maggiolo - Rossi - Lynch - Rus - Boneo - Las aficionadas,” *La Prensa*, Buenos Aires, November 9, 1896, p. 3, boxes 2-3.

⁴⁰ *Works of John Ruskin*, The Library Edition, v. XVIII, 1905, p. 122. Cited by Rozsika Parker and Griselda Pollock, op. cit., p. 9.

⁴¹ “El Salón - V,” *El Tiempo*, Buenos Aires, October 27, 1896, p. 1, box 7, and p. 2, box 1.

⁴² With the help of Dr. Fernando Silberstein and Dr. Verónica Tell, we were able to track Diana’s paintings down and find them in art auction houses in Paris. To our surprise, they are appraised at quite high sums. A portrait of her authorship (it is thought to be a self-portrait) is found at the Musée des Beaux-Arts de Dijon pursuant to a donation from her husband Jean-Auguste Damppt (we have seen a photograph of the work). At a recent auction, we came upon a portrait of Diana Cid by Edmond François Aman Jean (1858–1936), *Portrait de Madame Damppt, née Diane de Cid y García*; oil on canvas, 132 x 98 cm, available at http://www.artnet.com/artists/edmond-fran%C3%A7ois-aman-jean/portrait-de-madame-damppt-n%C3%A9e-diane-de-cid-y-v6Eu18IEi7HZK_BERGjgBQ2. Last visited: September 10, 2018. Thanks to the excellent compilation of reviews by the DezenoveVinte group in Brazil, we know that the artist showed regularly during this period in Río de Janeiro. Her work occasioned no less controversy at that city’s Salón de Bellas Artes in 1894 than it would the following year in Buenos Aires.

AROUND THE PRINTING PRESS: WOMEN PRINTMAKERS IN BUENOS AIRES, BETWEEN WORKSHOPS AND EXHIBITIONS (1909–1950)

LUCÍA LAUMANN

In January 1909, the return to the country, after seven years in Europe, of “distinguished Argentine artist” Julia Wernicke (1860–1932) was announced, as was her next exhibition.¹ The show, which would be held at Witcomb, would be the first solo exhibition of etchings ever held in Argentina.² Graphic production—especially in techniques like etching, lithography, and block prints—would expand over time, as would its circulation in exhibition venues.³ Though the two first editions of the Salón Nacional did not feature any prints—that despite the fact that the bylaws called for including intaglio prints, etchings, and lithographs—the 1914 edition exhibited three etchings and three lithographs. While the number of graphic works in the Salon did not grow every year, the 1950 edition, before which a printmaking section of the event had been established, included seventy-four prints in a wide range of techniques.⁴

Printmaking was a “new art” for the Argentine art field, itself in the making, and a number of artists began exploring it at the beginning of the century. More and more women working in graphic techniques were among the growing ranks of “painter-printmakers.”⁵ At a time when exhibitions of prints were by no means common in local galleries, works by Léonie Matthis (1883–1952) were exhibited in a total of four shows from 1912 to 1917, some at Witcomb in Buenos Aires and others in Mar del Plata. The works featured were etchings, drypoints, and temperas. Matthis won the praise of the press and of other printmakers. In 1914, one of her etchings was among the three featured in the Salón Nacional.⁶

Sociologists Gladys Engel Lang and Kurt Lang assert that painter-printers did not constitute a closed group. Unlike more established professions, which could ban outright or limit participation for causes of race, ethnicity, class, or gender, no such restrictions were operative in new and “marginal” spheres of art.⁷ In Great Britain from 1880 to 1930, 15% of the members of the Royal Society of Painter-Etchers were women, as were 15% of the first group of members of Society of Graphic Art, founded in 1919. In 1888, the first female member was admitted to The New York Etching Club.⁸

In turn-of-the-century Argentina, being an artist was a relatively new profession, which meant—as Georgina Gluzman has pointed out⁹—that women artists were more accepted here than in European countries. Though the cases are by no means the same, it is interesting to note that the Sociedad de Grabadores (SG) was created in Argentina in 1916. Its president was Eduardo Sívori and its vice president Mario A. Canale. One year earlier, the Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas (SAPyA) had been founded under Alejandro Christophersen and Cupertino del Campo. While there were no women on the inaugural commissions of either organization, in 1917 Ana Weiss (1892–1953) served as the spokes for the SAPyA’s executive board, and Matthis, who had participated in the first edition of its Salon, was elected by the SAPyA assembly to act as a juror for the third edition of the event. The next year, Weiss would be elected by that assembly to form part of the jury for the fourth salon. By way of contrast, it was not until 1934 that the Salón Nacional asked a woman—Lía Correa Morales (1893–1975)—to act as a juror.¹⁰

The Salón Nacional, as a government-run event, was a means for local artists to circulate their work and to gain prestige and legitimacy.¹¹ Starting in 1913, more and more women would exhibit their prints at it. While they were not particularly favored for prizes, women did earn distinctions. In 1938, for instance, the two purchase prizes in printmaking were granted to Hemilce Saforcada (1912–2004) and to María Esther Leanes (1905–?).¹² Similarly, the number of women who submitted prints to the SAPyA salon grew. But even more women participated in the permanent venue, directed by Christophersen, that the SAPyA

¹ “Julia Wernicke”, *Athinae*, vol. II, n° 5, Buenos Aires, January 1909, p. 28.

² José León Pagano, *El arte de los argentinos*, vol. 1, Buenos Aires, L’Amateur, 1937, p. 398.

³ On the valorization of printmaking in Argentine art, see Silvia Dolinko, “Grabados originales multiplicados en libros y revistas” in Laura Malosetti Costa and Marcela Gené (Eds.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 165-194.

⁴ The bylaws of the first edition of the Salón Nacional did not establish a separate section for printmaking, but rather placed it in the “decorative art” category. In 1920, that category was eliminated and prints were included in the painting section. It was not until the late nineteen-forties that printmaking was given its own category. “Exposición Nacional de Arte. Su reglamentación,” *Athinae*, Year III, n° 33, Buenos Aires, May 29, 1911, pp. 150 and 151. The information on the procedures accepted and works submitted, participating artists, and award winners for each edition of the Salon referenced in this text are taken from its catalogues.

⁵ The term *peintres-graveurs* was first adapted in France, followed by painter-etchers in England, after the resurgence of printmaking as an original form of creative expression in the second half of the nineteenth century; the term was meant to differentiate this group from printers of reproductions often for commercial ends. See Gladys Engel Lang and Kurt Lang, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press, 1990, p. xi. That same distinction was made by local artists in 1910 to distinguish between those who “cared about creating” and those who, though highly skilled, printed to “purely reproductive” ends. “La primera agua-fuerte en Buenos Aires,” *Athinae*, Year 24, vol. III, Buenos Aires, August 21, 1910, pp. 27 and 28.

⁶ The drypoint she made for the backcover of the catalogue to the exhibition in Mar del Plata in 1916 was particularly praised. See “Ecos. Catálogos de la exposición Matthis,” *El Grabado*, n° 2, Buenos Aires, February 1916, no page number, and “Marplatenses. Aguas-fuertes y puntas-secas de Léonie Matthis,” *Fray Mocho*, Year VI, n° 255, Buenos Aires, March 16, 1917, no page number. For a more in-depth study of Matthis’s career, see Georgina G. Gluzman, *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires, 1890-1923*, Buenos Aires, Biblos, 2016.

⁷ Gladys Engel Lang and Kurt Lang, op. cit., p. 273.

⁸ Elizabeth Seaton, “Connecting Paths: American Women Printmakers, 1910-1960,” in Elizabeth Seaton (Ed.), *Paths to the Press: Printmaking and American Women Artists, 1910-1960*, Manhattan, Marianna Kistler Beach Museum of Art-Kansas State University, 2006, p. 17.

⁹ Georgina G. Gluzman, op. cit., p. 52.

¹⁰ *Ibid.*, p. 265.

¹¹ Diana Wechsler, “Salones y contrasalones,” in Marta Penhos and Diana Wechsler (Eds.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 41-80.

¹² *Catálogo XXVIII Salón Anual*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1938. On the distribution of prizes at the Salón Nacional and the marginalization of women artists throughout history, see Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018, pp. 31-78.

opened. The SAPyA’s gallery showed more prints than the Salón Nacional, and women printmakers were represented more abundantly in it than at the Salon (sometime over half of all artists with work on exhibit were women). If the relative ease of women’s access to the field of printmaking was a key factor to their participation in the SAPyA’s gallery and salon, the supposed professionalism of the Salón Nacional worked toward their exclusion. Furthermore, in the SAPyA’s spaces, sketches could be exhibited as well as finished works, a factor that also favored the participation of women.

Salons included printmakers, both men and women, with different levels of recognition as artists. Their degrees of commitment were no less varied than their artistic interests or the academic and professional opportunities they enjoyed. Salons offered participants an opportunity not only to show their works, but also to sell them—a factor of interest to all artists. The many women participants in Argentine salons included Catalina Mórtola (1889–1966), Natividad Montilli, Eloísa Morás (1915–?), María Luisa García Iglesias (1908–?), and Amelia Labate (1913–?).

But where had these women printmakers been trained? To understand the growing number of women printmakers it is necessary to understand as well their also growing access to art education, to which the creation of printing studios in public educational institutions was crucial. In 1910, two years into his tenure as director of the Academia Nacional de Bellas Artes, Pío Collivadino changed the curriculum and introduced metal-plate printing, and other new studios. He also changed the name of the institution to the Escuela Nacional de Artes Decorativas e Industriales.¹³ Classes for young women were given during the day—they were well attended—and for young men at night. The Escuela Profesional N° 5 de Artes y Oficios for women, with a specialization in the decorative arts, was founded in 1910.

Upon graduating from either of those schools and passing a rigorous entrance exam, anyone who wanted to continue their artistic education could enroll in the Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA). Created in 1921, that institution initially operated under the direction of Ernesto de la Cárcova (the school would later take his name). In 1923, it moved to what is today the seat of the Museo de Calcos y Escultura Comparada. Located on the banks of the Rio de la Plata, the ESBA was coed, whereas instruction at the Escuela Nacional de Artes Decorativas e Industriales was segregated by sex and the Escuela Profesional N° 5 “Fernando Fader” solely for women.¹⁴ It was not until 1932 and after Alfredo Guido was named director, that instruction in printmaking began in the framework of curricular expansion. In 1939, after a curricular reform, Adolfo Bellocq began teaching at the ESBA, and in 1944, after another curricular expansion, the printmaking and bookmaking studio was created (it would have that name until another curricular reform in 1957).¹⁵

Some students who chose to study at the ESBA, Aída Carballo (1916-1985) among them, had begun their training at the Escuela de Artes Decorativas de la Nación; others, like Eloísa Morás and Ana María Moncalvo (1921-2009), had studied printmaking with Bellocq and bookmaking with Fernando Fader. When Guido was named director of the ESBA and the new curriculum put in place, the entrance exam was not required for those who requested exemption on the basis of “having proven their talent at solo or group shows or otherwise.”¹⁶ That exemption was granted only very occasionally, though—most had to undergo the rigorous application process. In 1932, there was still no specific exam for the printmaking studio, as there were for the painting and sculpture studios, but works did have to be submitted as part of the application process.¹⁷ Later, when the printmaking and bookmaking studio was established, applicants to the ESBA who had graduated from the fine arts academies run by the Ministry of Education or from national universities were required to submit a life-size live-model drawing in charcoal, and two compositions, both in chiaroscuro, one on a theme chosen by members of the faculty and one on a theme of their choice. Those who had not graduated from those institutions also had to take exams in geometry and design, perspective, the history of civilization and art history, artistic anatomy, and pedagogy.¹⁸ Just getting into that school on the river was a demanding educational event—and only a few artists proved up to the task.

Starting in 1932, annual shows of students’ work were held at the end of the school year. The shows’ openings were often attended by influential public figures and covered closely in the press, which usually praised the work on exhibit.¹⁹ In addition to those shows, which were held through at least 1944, there were other occasions to display students’ work to the public. On-site frescos were produced by the mural-making studio, for instance, and exhibitions in conjunction with other educational institutions were held.²⁰ The printmaking studio in particular organized a number of exhibitions that attested to the prolific work being made there. In 1935, pursuant to a visit from Raúl Pedroza (president of the Sociedad de Artistas Plásticos Brasileños), a show of eighty prints by twenty-four students was held in Rio de Janeiro. Selected by Guido himself, the delegation—which was well received in Brazil²¹—included work by ten female students, among them Elba Villafaña (1902–1976), María Catalina Otero Lamas (1909–?),

¹³ On Collivadino’s tenure at the Academy, see Laura Malossetti Costa, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

¹⁴ Georgina G. Gluzman, “La Cárcova después de Cárcova” in Laura Malosetti Costa et ál., *Ernesto de la Cárcova* [exhib. cat.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes-Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, p. 77.

¹⁵ On the education of artists at the ESBA, see Laura Malosetti Costa et ál., op. cit., 2016, and María Isabel Baldasarre, *Las bellas artes de la Cárcova*, Buenos Aires, Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova,” 2016.

¹⁶ *Libro de Actas*, March 14, 1932, folio 18. Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova” archive, Universidad Nacional de las Artes (MCECEC, UNA).

¹⁷ *Libro de Actas*, May 13, 1932, folio 27. MCECEC, UNA archive.

¹⁸ *Ingreso a la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova,”* MCECEC, UNA archives.

¹⁹ *Escuela Superior Libro 1*. MCECEC, UNA archive.

²⁰ In 1935, a show of works produced at all the fine art academies, and industrial, professional, and trade schools in the country was held at the Sociedad Rural Argentina. *1ª Exposición de Trabajos de las Escuelas de Bellas Artes, Industriales, Profesionales y de Artes y Oficios*, Buenos Aires, Ministerio de Instrucción Pública, Inspección General de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial, 1935.

²¹ *Escuela Superior Libro 1*, folios 20 and 21. MCECEC, UNA archive.

María Manuela Alles Monasterio (1904–?), María Luisa García Iglesias, Nélida Demichelis (1915–?), María Carmen Portela (1896–1984), and Hemilce Saforcada, all of whom would also take part in various editions of the Salón Nacional. Consuelo R. González (1911–?) had also been selected for the show in Brazil. That same year, an oil painting of her authorship would be awarded the Tercer Premio Municipal at the XXVI Salón Nacional (a unique edition in which no prints were accepted). Ángela Vezzetti (1908–?), who had received a distinction at the 1933 Salón Nacional, was also selected for the show in Rio, as was Mané Bernardo (1913–1991), a second-year printmaking student.

In late 1943, on the occasion of the founding of the printmaking studio, Müller gallery housed a show that took stock of some of the prints made by participants in the studio. More than five hundred works in an array of techniques by eighty printmakers were exhibited; the catalogue featured block prints with original blocks by Jorge López Anaya, Marina Yvorra (1919–?), Beatriz Juárez (1911–?), and Ana María Moncalvo. Half of the participants in the show were women. The prints section of a show the school held in 1947 featuring works produced in the previous three years included thirty printmakers, twenty of them women.²² The following year, an exhibition of works representative of all the studios at the Escuela Superior along with works from the Museo Nacional de Bellas Artes collection opened at the Instituto Superior de Artes of the Universidad Nacional de Tucumán. The show included works by thirty-nine female students and twenty-seven males.²³

Women printmakers were by far a majority in the ESBA's classrooms. Of the seventy-eight students who studied printmaking from 1933 to 1950, only twenty-three were male, which means that women represented 70.5% of all students. While the number of women students grew as the years went by, even at the very beginning, when the ESBA launched its printmaking program, women students were a major presence: in the studio's first five years, women represented 46.15% of students.²⁴ While these statistics seem to indicate that printmaking was an egalitarian space, they are countered by the fact that as late as 1944 no woman held a professorship in the printmaking studio—or anywhere else at the ESBA, for that matter: all the administrative posts, the directorships of studios, and the assistantships were held by men. In fact, the only women who worked at the institution were assistants to departmental secretaries, librarians (a post held by Clara Estela Lucía Carrié [1901-1985], who had been a printmaking student from 1938 to 1943), and administrative assistants—all of them considered jobs “appropriate” for women.²⁵

The studio was not only a stimulating environment for students, but also a place where they had access to costly tools and materials that would have been largely unavailable to them otherwise. Public academies taught printmaking techniques to men and women who could not travel to Europe to train with master printers (as Julia Wernicke, who studied metal-plate printing in Germany, did)²⁶ or learn them through their parents or spouses who were printmakers—that was probably how Mattea Vidich de Sívori learned the art of printmaking.²⁷

As part of this overall expansion of opportunities, the number of women who submitted prints to salons grew in the thirties. The exhibitions organized at educational institutions indicate that those institutions were geared to training students to take part in public salons. The women students submitted work not only to the Salón Nacional and watercolor salons run by the Sociedad de Acuarelistas, but also to the art salons held by each province. By way of example, in 1935 Otero Lamas was awarded the purchase prize and the first medal at the Salón de Santa Fe province, and Lidia Rotondaro (1902–?), Aída Vaisman (1909–1940), García Iglesias, Saforcada, and Monasterio were awarded prizes—some of them purchase prizes—at the salons run by the provinces of Rosario and Córdoba that same year. The printing studio at the ESBA, then, came to be a hegemonic educational space for printmakers of the time. A single institution brought together consecrated artist educators, on the one hand, and artists in training who sought to become professionals, on the other. For women, that studio, along with the bookmaking studio, opened up professional horizons.

In the late nineteen-forties, some of the many women who had studied printmaking at the ESBA became jurors for public salons. In the second half of the twentieth century, Ana María Moncalvo and Aída Carballo would be the chairs of the departments of printmaking, drawing, the history of printmaking, and others at the Escuelas Nacionales de Bellas Artes. From those posts, they contributed to the education of a new generation of artists.

ROOMS OF OUR OWN

GEORGINA G. GLUZMAN

Women's involvement in art reached previously unknown levels over the course of the nineteenth century. Women were now allowed to enroll in a number of art academies; they had more and more opportunities to show their work. Women were, for the first time, a full-fledged part of the art world. At this juncture, “the modern concept of the *career*” became operative for women artists.¹ Notwithstanding, their trajectories and artistic pursuits have often been left by the wayside in art history.

Though the Argentine scene had its own set of peculiarities due, in part, to the lack of a longstanding fine arts tradition in the country at the time—the notion of an artistic career was new for men and women alike—there are parallels with other scenes. Through the reflections of women art historians working to transform and expand their discipline, the following pages explore scenes of particular relevance that evidence the variety of artistic activities developed by women.

Modernity brought new challenges to women as they began to engage in non-domestic work and to participate in the public arena on a mass scale. In that context, the expansion or emergence of “a room of one's own,” as Virginia Woolf put it, is as central to understanding the art scene starting in the nineteenth century as it is ignored by many art histories. Quick circulation of information now allowed women artists to learn about the work of their peers around the globe.

It was in France that Rosa Bonheur (1822-1899) developed one of the most successful careers of any woman artist in history. She was—during her lifetime—one of the most celebrated women artists in the West. Though later obscured as tastes veered away from the animal paintings at the core of her work, her art is an example of the degree of popularity obtained by some women artists in the nineteenth century. Many women aspired to be “the Rosa Bonheur” of their country.

In the last quarter of the nineteenth century, Paris was increasingly envisioned as the capital of progress for women, and Rosa Bonheur became a model for feminists of the day. The 1900 *Almanach féministe*, published as a summary of the previous year from a feminist perspective, remembered Bonheur after her death. “She dedicated her entire life to hard work. Her existence was glorious and her name will live on in art history.”²

But art history never simply tells a story with a pre-existing set of objective standards, and perhaps that is why Rosa Bonheur, like most of the women artists explored in the following texts, has vanished from any narrative. Nothing—not commercial success or critical acclaim—could assure a woman artist (even one who, like Bonheur, is well represented in the Museo Nacional de Bellas Artes collection) a place in art history or on the walls of galleries of museums that, until not long before, had eagerly collected their work.

²² *Catálogo Exposición de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Dirección General de Cultura, 1947.

²³ *Catálogo Fiesta de la Juventud*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Instituto Superior de Artes, 1948.

²⁴ *Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Inscripciones* minutes. MCECEC, UNA archive.

²⁵ Personnel Record Book N° 1. MCECEC, UNA archive.

²⁶ José León Pagano, op. cit., p. 398.

²⁷ Mattea did the proofs for the prints of local customs and landscapes drawn and printed by Eduardo Sívori and Alfredo París, who had paired up in the late nineteenth century to make a collection of copper-plate prints on those themes. “Ecos. Los primeros grabados en Buenos Aires,” *El Grabado*, n° 1, Buenos Aires, January 1916, p. 4.

¹ Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español (cuatrocientas olvidadas y alguna más)*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 68.

² “Nécrologie. Rosa Bonheur,” *Almanach féministe*, Paris, 1900, p. 34.

I SCORN THE RICH, THEY HAVE NEVER THOUGHT ABOUT ME FOR A MOMENT THE QUESTION OF CLASS IN WOMEN’S RELATIONS IN CHILEAN ART

GLORIA CORTÉS ALIAGA

In studying the production of women artists from Chile in the early twentieth century, we come upon their marginalization not only as women, but also for reasons of class in, among other formations, women’s political and cultural organizations. In this essay, I will examine the cases of artists Celia Castro (1860–1930), Laura Rodig (1901–1972), Dora Puelma (1898–1972), and of journalist Marta Vergara (1898–1995) during her disjointed period of study at the Escuela de Bellas Artes.

If even upper-bourgeois women in Chile rarely enjoyed equal access to the study and practice of the arts—though the arts were considered part of the education of “young ladies”—women from lower social classes had no access at all not only due to social and economic barriers, but also to the gender roles assigned in working-class strata. Poorer women were doubly crippled. While cross-class encounters did take place within organizations of women artists, the conditions for the production and circulation of the works by richer and poorer women were strikingly unequal. While, as members of a class that proffered certain economic and political networks, some women were able to gain access to intellectual and cultural circles that provided validation and agency, for those who came from less privileged sectors access to art education and later to professional development was fraught with economic difficulties. Undoubtedly for those reasons, it was not until the nineteen-thirties that middle-class women began participating in exhibitions and art salons. No women artists from working-class backgrounds from earlier periods have, as yet, been identified, though there are cases of working-class male artists starting in the late nineteenth century, when the profession of artist was a possible means of social ascent.

DORA PUELMA AND CELIA CASTRO: INSIDE WOMEN’S ASSOCIATIONS AND OUTSIDE OF THEM

The two most important early-twentieth-century associations of Chilean women in the areas of the arts, the ones most conducive to their members’ development, were the Sociedad Artística Femenina and the Club de Señoras. The latter was founded in 1916 by a group of upper-bourgeois women, intellectuals and patronesses of the arts like Delia Matte and Luisa Lynch. Created in 1913, the Sociedad Artística Femenina, meanwhile, acted as an “intellectual home” for women artists¹ under the wing of Julio Pérez Canto, editor of the newspaper *El Mercurio* at the time. The group’s leader, painter Dora Puelma, was responsible for organizing the association’s first show, held the very year of its founding and repeated, with great success, in 1914 and 1916. Those exhibitions evidenced the advances women had made not only in the arts, but also in economic and social spheres. Modern forms of womanhood had emerged “because life is different, because the environment is different, because everything is different.”² The new woman reflected a public and private identity that stirred up the traditional bases of patriarchal society. Sexuality, refusal to marry, and full rights as citizens were topics of debate in these organizations, which the Chilean elites looked on with askance because they undermined the security and stability of the family.

As a woman from Chile’s wealthier sectors, Dora Puelma studied dance and music as well as art. But she took them beyond what was expected for a woman of her context and time. She was not only at the helm of the Sociedad Artística, but also a founding member of the Sociedad Nacional de Bellas Artes, which was established in 1918 by Chilean artists who felt displaced by modern painting from abroad and by the government-run salons. In almost trade union fashion, these artists championed local production. Puelma was also the editor and owner of *Mundo Social* (1940-1946) and a columnist for publications like *Revista Pro Arte*, *El Diario Ilustrado*, *Pacífico Magazine*, *La Unión*, *La Nación*, and *El Mercurio*. She wrote *Pinceladas de Europa* (1954), a book that recounts her travels in France, Spain, England, Switzerland, the Holy Land, and Greece. A multifaceted artist, she divided her time between organizing exhibitions, encounters, and directing an open academy, on the one hand, and “writing for newspapers and ... an active social life,” on the other.³ As she herself would put it years later, “the hours slip away between the academy, painting, and friendships.”⁴ Dora Puelma and the members of the Sociedad and the Club de Señoras put out publications, among them *Revista Familia*, featuring interviews with members and articles that mentioned the organizations’ activities, as well as other contents. That magazine was focused on women’s work in the home, but it also published a series of articles containing feminist declarations, which made it the primary mouthpiece of women’s liberation. “We were familiar with Dora Puelma de Fuenzalida [...] because of her interesting personality and tireless enthusiasm for feminism in the best sense of the word,”⁵ the publication wrote. The network of women writers and painters was thus connected, intellectually and politically, with the struggle for women’s economic, political, and cultural freedom. Circuits of sociability, solidarity, and support were created by generating a market of art produced by and for women.

Notwithstanding, those associations were not immune to infighting around questions of social class, particularly when it came to organizing shows and group actions. The Gran Exposición Femenina of 1927, for instance, celebrated the issuance of a decree in 1877 that ordered women be allowed to enroll in university. The large-scale event attempted to shed light on women’s participation in the country’s industrial and cultural development—including Fine Art in capital letters⁶—as central to building the nation. “Exhibitions of young ladies irritate me to no end—especially in Chile!”⁷ wrote painter Henriette [Enriqueta] Petit to her friend and fellow painter María Tupper, expressing her dissatisfaction with how some women artists tied to economically powerful classes in Chile comported themselves. She went on, “none of them sees beyond the honors and contacts they gain for being painters.”⁸ With these words, she also repudiated the 1927 exhibition and its organizers, among them members of the Sociedad Artística and the Club de Señoras, the latter of which set up a charity fund to cover the costs borne by women artists, but only those in the circle of members, particularly the ones who supported Luisa Lynch. That was not the case of artist Celia Castro. From Paris, where she lived at the dawn of the century, Castro and Lynch clashed in letters and alike. In those disputes, social class was underscored on more than one occasion and wielded in arguments.

Castro was from a middle-class Valparaíso family. She was late to enroll in the Academia de Bellas Artes, finally doing so at the end of the nineteenth century. A supporter of the liberal Radical Party championed by her husband, physician Ramón Allende Padín—an advocate of secular education known for his work with vulnerable sectors who lived on the docks—Celia Castro and her art were associated with progressive causes. In 1889, she was selected to travel to Europe with her professor at the Academy, painter Pedro Lira—and that was cause for mistrust in the art milieu. Though she was awarded third prize at the Exposition Universelle of Paris that same year, the artist was disdained by certain social sectors for her political leanings. “That woman has had a subsidy here for five years, and she doesn’t have a clue,”⁹ wrote painter Juan Francisco González. An ardent detractor of Lira, he had no choice but to recognize the advances—minimal, he claimed—Castro had made in France, where she had expressed support for social realism and condemned the situation facing the victims of unbridled industrialization and the lack of public protections. In Paris, Castro barely managed to get by. She had to quit the Académie Julian due to lack of resources. She would show up at social events “[...] always in the same fur hat, the same yellowish little veil, the same long jacket and enormous boots.”¹⁰ When Castro would run into Luisa Lynch and her daughters—Ximena, Wanda, and Carmen Morla—she would be met with derision, as is evident in the letters the younger Lynches wrote:

Celia Castro came to Bayard on inventory day [...] with the mad air, harsh voice, bitter words, and apocalyptic statements she is known for. “You could have done that. In my opinion... rich women ... squander money.” [...]. “They have never done a thing for me.” “I scorn the rich, they have never thought about me for a moment...”¹¹

It was not until 1927 that Celia Castro returned to Chile, settling in Valparaíso, where she opened a studio for young artists with few resources in El Salto. Those young artists included painter Graciela (Chela) Lira and René Tornero. Three years later, she died “forgotten in a boarding house on Arlegui Street, in the company of her disciples and only her disciples.”¹²

The class consciousness of women artists grew as women attended universities at a greater rate. With the assemblage of a middle class, the situation of women in public spaces was questioned and consciousness raised about the fact that class struggle was also a struggle for social equity within gender divisions.

LAURA RODIG AND MARTA VERGARA: THE POLITICAL SPACES OF FEMINIST ART

One of the most interesting artists in the context described above was Laura Rodig. Born to a single mother (her father was unknown) in the rural town of Los Andes, she began exploring art “at the age of twelve [to be able] to bring something home to eat.”¹³ Rodig was taken on by Felipe Iñíguez—the husband of sculptor Rebeca Matte and the Minister of Public Works and Railroads at the time. His support made it possible for her to study at the Escuela de Bellas Artes under sculptor Virginio Arias. In 1916, she also took part in the activities organized by Dora Puelma, who put her up in Santiago when she began studying there. Rodig began showing her work at exhibitions of women and taking the drawing and painting classes given by the Club de Señoras.

Laura Rodig became a major figure in social struggles and the fight for women’s rights. The romantic partner of poet Gabriela Mistral for over seven years, Rodig—a sculptor and painter—was an anomaly in the art scene of the time. As a rural schoolteacher and organizer of exhibitions of works by “abandoned and wandering [children], [...] little girls with younger siblings in their arms,”¹⁴

⁶ Marta Vergara, *Memorias de una mujer irreverente* [1962], Santiago, Chile, Editorial Nacional Gabriela Mistral, 1974, p. 24.

⁷ Wenceslao Díaz Navarrete, *Bohemios en París. Epistolario de artistas chilenos en Europa: 1900-1940*, Santiago, Chile, RIL Editores, 2010, p. 395.

⁸ Ibid.

⁹ Letter from Juan Francisco González to Berta Gartnlaub, January 21, 1905, in Wenceslao Díaz Navarrete, op. cit., p. 105.

¹⁰ Wenceslao Díaz Navarrete, *Pájaro libre como soy. Cartas de Wanda Morla Lynch*, Santiago, Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2013, p. 65.

¹¹ Ibid, pp. 517-518. See as well Gloria Cortés Aliaga, “Femeninas o feministas. Aristócratas o desclasadas. Las artistas chilenas y las asociaciones femeninas entre 1914 y 1927” in *BOA, Boletín de Arte*, Universidad Nacional de La Plata, n° 17, September 2017.

¹² Roberto Zegers, “Sobre los comienzos de la pintura en Chile y en especial en Valparaíso” in *Aisthesis*, Institute of Aesthetics, School of Philosophy, Pontificia Universidad Católica de Chile, n° 9, 1975, p. 142.

¹³ Marta Vergara, op. cit., p. 340.

¹⁴ Laura Rodig, “Los niños nos enseñan,” *Revista de Arte*, n° 2, Santiago, Chile, September–October, 1955, p. 11.

she became actively involved in the educational reforms of the times, largely in connection with the Frente Popular.¹⁵ But, “with that special talent for making trouble for herself,”¹⁶ the bulk of her political work was in feminist struggles. As a member of the Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH), a feminist group central to the struggle for women’s suffrage, the right of working mothers to breastfeed, access to abortion, and the struggle against infant mortality, Rodig ran propaganda workshops under the guise of drawing classes for women workers and peasants. She designed the official MEMCH flag—the symbol today of the struggle for legal abortion in Chile—and organized, along with other members of MEMCH, the show *Actividades femeninas. La mujer en la vida nacional: su contribución a las actividades y desenvolvimiento político, social, económico y cultural de Chile* held in 1939. In its content and organization, that show was unlike earlier experiences led by elite women. The organizing committee included women from different socioeconomic backgrounds (there were teachers, drawing instructors, workers, and members of the MEMCH).

“A woman of no station,”¹⁷ Laura Rodig circulated between the different worlds of women workers, of rural schoolteachers, and of upper-bourgeois women artists—the latter of whom met her with askance as they avoided the former when they crossed paths at the exhibitions, open studios, and protests that Rodig was involved with. “I believed that equal rights for women took precedence over class struggle,”¹⁸ wrote Rodig’s friend, the feminist writer and journalist Marta Vergara, one of the engines behind the creation of MEMCH in 1935. Motherless, Vergara was born to a wealthy aristocratic family that had lost its position after the 1906 earthquake. She and Rodig attended the Escuela de Bellas Artes at the same time. Her brief stint at the school and her critical writings attest to how hard it was to study art in the early twentieth century. The economic, political, and gender obstacles were furthered by the required assimilation of the canon and of a conception of the female body as manifested in the symbolic figure of the modern Venus “presented as a descendent of Milo’s Venus and all her legitimate and bastard offspring of any class.”¹⁹

The glaring differences between academic norms and conservative curricula, on the one hand, and the student body, on the other, led to clashes between students and academics. The school was brought to a standstill. Vergara, who described Joaquín Díaz Garcés—the director of the institution at the time—as just another “vagrant and thief” had to drop out and Díaz Garcés was forced to resign. “I didn’t grasp onto the school as many spoiled women students who later turned into chronic students did,”²⁰ wrote Vergara fifty year later. At stake in the ties between the women at the school was solidarity, but also difference. The albeit-limited access to studios and to materials and models, relationships with professors, networks of exchange, and enrollment in open academies facilitated or hindered the professionalization of women, as the case may be.

Laura Rodig and Marta Vergara lived together in France in 1927 and 1928. Vergara was the one who brought Rodig into the anti-fascist struggle. Together, they took part in acts of resistance and in protests supporting the women’s movement and opposing the State’s crackdown on Mapuche peasant towns. For that work, the friends were imprisoned along with a group of “sick old women, mothers of young children, and workers and teachers who had lost their jobs.”²¹ Though, thanks to their contacts, both women were offered the chance to be released, neither accepted. “To leave [our fellow detainees] behind to their own devices would mean accepting—to our great shame—the privilege of having allies in another social class. We had fallen together, we would get out together.”²² Vergara and Rodig’s class consciousness, along with their social and cultural activism, turned them into agents of change who helped usher in a new feminist paradigm for the twentieth century. “Our response is never individual, which gives hope,”²³ wrote Rodig in *La Mujer Nueva* in 1937 in a call for solidarity between women. That same call is today a tenet for unity before social and political crises, femicides, and the struggle for legal abortion. It formulates collective creation as a space of resistance and assemblage.

LOOKING AND LOOKING AT ONESELF: THE FEMALE SELF-PORTRAIT IN MEXICO (1850-1950)¹

DINA COMISARENCO MIRKIN

Painting by women artists in the period that spans from the mid-nineteenth to the mid-twentieth century is one of the most impressive cultural achievements of the Mexican artistic renaissance. Bolstered by the struggles waged by women for social and cultural rights in the nineteenth century and by the deep changes stemming from the Revolution of 1910, women artists defied contemporary society in the first decades of the twentieth century, in the nineteen-thirties in particular. That society was still rigid and wary of giving up its ancestral patriarchal structure not only in relation to how women lived their lives but also to the space afforded their professional development.

While women artists made many important works in a number of genres, the portrait, and the self-portrait in particular, was their privileged lens, the means by which they expressed some of the secrets of their remarkable creative might. The female self-portrait questions woman’s traditional place as object in art; women here are subjects, spelling out their role as active creators and claiming their personal and collective history as they themselves experienced it at different junctures. The rupture brought by the Mexican Revolution and the fight for women’s rights to intellectual development, to political participation, and to individual freedom were eloquently expressed in self-portraits. It is through those works that we can come to know the voices of these women.

NINETEENTH CENTURY

In the final decades of the nineteenth century, in keeping with the international context and the changes in Mexico’s economic structure, the number of women in the workforce grew gradually. At the same time, women began to demand fuller participation in different areas of life.

Sources from the period indicate that, with the restructuring of the Academia de San Carlos in 1846, “painting was all the rage among young ladies [since] ... literature and painting ... have the advantage that they can be performed during moments of leisure.”² When Pelegrín Clavé (1811-1880) arrived in Mexico and was named the head of the Academy’s painting department, he instituted an annual exhibition. In addition to professors and students at the Academy, anyone else—professional or amateur artist—who wanted to submit work could. That latter group, the amateur artists, included a great number of “studious Mexican young ladies.”

Despite critics’ condescending remarks on feminine art—generally seen as fruit of leisure and as ladylike adornment—the chance to show artwork in public at a time when, as mentioned, greater employment and educational opportunities were opening up to women must have stirred in women artists an eagerness for professional—not only amateur—recognition of their intellectual and creative contributions.

In painting, women were largely known for still lifes (called “dining room paintings” at the time), landscapes, interiors, and portraits and self-portraits; sometimes these genres were combined with one another and sometimes with other genres. *Interior del estudio de un artista* (Interior of an Artist’s Studio), an important work by Josefa Sanromán (1829-?), for instance, falls into the “domestic scenes” or interior genre, but it is also a self-portrait. No less significant is *Autorretrato con su familia* (Self-Portrait with Family, 1865)³ by Guadalupe Carpio (1828-1892). In both, the artists combine a costumbrist scene with an allegorical self-portrait that acts as a personification of the art of painting.

It has rightfully been pointed out that even “the title that Josefa gave the scene attests to how seriously she took the craft of painting.” The title makes it clear that “she considered herself an artist”⁴ not an *amateur*, the term most critics of the time used to describe the bulk of the art produced by women. In Josefa’s self-portrait, the painter is in her studio surrounded by works characteristic of the themes it was socially acceptable at the time for women artists to address: still lifes with flowers and religious images. There is a Lady of Sorrows between two paintings of flowers to the right; a copy of Murillo’s *Virgin of Bethlehem* in the back; and a *Santa Teresa* resting on an easel. All of those paintings were made by either Josefa herself or by her sister, Juliana.

But, unlike the images in most costumbrist scenes, Josefa’s shows the artist holding a color palette and paintbrushes, placing her in the iconographic tradition of what could be called the occupational self-portrait or the allegorical self-portrait such as the celebrated *Autoritratto in veste di Pittura* (Self-Portrait as the Allegory of Painting) by Artemisia Gentileschi (1593-1654). Josefa also represents herself and, through her painting, asserts herself as an active creative subject proud of her work. There are two other women at her side, one of them reading and the other lost in reflection. With this image, the artist not only affirms the superiority of painting as art—as did a number of artistic treatises of the period—but also women’s intellectual capacity.

¹⁵ Translator’s note: The left-leaning coalition active in Chile from 1936-1941 responsible for Pedro Aguirre Cerda’s victory in the 1938 presidential elections.

¹⁶ Marta Vergara, op. cit., p. 116.

¹⁷ Ibid., p. 390.

¹⁸ Ibid., p. 117.

¹⁹ Ibid., p. 27.

²⁰ Ibid., p. 27.

²¹ Ibid., p. 150.

²² Ibid.

²³ Laura Rodig, “Laura Rodig llama a las mujeres a levantar sus ojos hacia España,” *La Mujer Nueva*, Santiago, Chile, May 1937.

¹ This text is based on two warlier publications of my authorship: “‘Aquí nos pintamos nosotras’: el autorretrato femenino en el México moderno,” *Revista de la Universidad Cristóbal Colón*, n° 28, Veracruz, 2012, pp. 45-67, and “El autorretrato femenino en México durante la primera mitad del siglo XX”, MUMA (Museo de Mujeres Artistas Mexicanas), available at <http://www.museodemujeres.com/es/biblioteca/463-el-autorretrato-femenino-en-mexico>.

² Leonor Cortina, *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, Mexico City, Museo Nacional de San Carlos, INBA, SEP, 1985, p. 63.

³ Guadalupe Carpio, *Autorretrato con su familia*, oil on canvas, 157 x 82.5 cm, José Mayora sousa collection.

⁴ *Mujeres en la Plástica de México*, Mexico City, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, p. 6.

Through allegorical self-portrait as personification of the art of painting, Guadalupe Carpio also makes clear reference to some of the conventions of the times while altering others with interesting and original connotations. In *Autorretrato con su familia*, the artist appears in the company of her mother, Doña Guadalupe Berruecos, who died in 1856, and her two small children. The work thus evokes painting’s extraordinary power to vanquish everything, even time and death.

Similarly, and within that same iconographic tradition, some of the pictorial details here indicate once again the pride and professional awareness of this pioneering nineteenth-century artist. Guadalupe also portrayed herself working, thus forming part of the occupational self-portraits mentioned above. She is putting the finishing touches, in earth tones, on a portrait. Some sources have identified the model as Martín Mayora, her husband, and others as Manuel Carpio (1791-1860), her father and an eminent physician, politician, and poet, who also held a number of posts at the Academia de San Carlos.

Through the use of light and color, Guadalupe highlights the tangible reality of the female world and her own intergenerational connection to her parent and her offspring. She counters that reality with the masculine world, symbolized by the image painted on the canvas, whether that image is of her husband or her father. The classic woman/nature versus man/culture dichotomy is thus challenged by the woman artist in a work in which she represents herself not only in charge of taking care of her children but also engaged in the act of painting, that is, as a creator of culture. In this image, Guadalupe is elegantly dressed in keeping with the standards for women at the time, but also as a means to exalt, on symbolic level, the intellectual value of painting. Her attire conveys that she is much more than “the angel of the home.” Absorbed in the act of painting, Guadalupe turns her gaze to invite the viewer into her world on her terms, manifesting her determination to be a professional artist and her confidence in her status as one.

THE NINETEEN-TWENTIES

The Mexican Revolution was a watershed. It brought deep social transformations in relation to a number of things, but particularly the range of activities women engaged in. During the twenties, more and more women began working outside the home. Feminist Alexandra Kollontai was stationed in Mexico as the ambassador for the Soviet Union in 1925 and 1926. She was a point of reference for young Mexican feminists, and her presence spurred the formation of a range of women’s rights organization. Though their integration into trade unions and political organizations was limited, Mexican feminists continued to plan measures to further their struggle.

International influences, especially the modern North American lifestyle, were working their way into the country. The blossoming film industry in Hollywood, fashion magazines, and advertisements in newspapers spread a new ideal of a freer woman less tied to traditional roles. More and more, women ventured into new realms in work and sport.

In the fields of literature and the visual arts, one outstanding case is Carmen Mondragón (1893-1978). Known as Nahui Olin, she was a talented feminist artist, a modern woman who bravely defied both social customs and artistic conventions. Though now remembered as the extravagant muse who inspired many Mexican artists in the post-Revolution period, Nahui Olin was, as a youth, a very active artist, the creator of numerous avant-garde poems and paintings, especially self-portraits.

Each one of those paintings has its own set of symbolic connotations. In *Autorretrato como colegiala en París* (Self-Portrait as a Schoolgirl in Paris, no date), she represents herself as a serious and demure young student. In her series of double self-portraits, like *Nahui y Lizardo frente a la bahía de Acapulco* (Nahui and Lizardo Before the Bay of Acapulco, 1921), she appears with her lovers. Finally, in works like *Nahui y Agacino frente a la isla de Manhattan* (Nahui and Agacino Before the Island of Manhattan, no date), from the New York series, the artist makes open reference to her sexuality in a radical gesture (it is said that while in New York she had a passionate affair with a ship captain).

In some of Nahui’s poems like *Bajo la mortaja de nieve duerme la Iztatzihuatl*) (Under the Snow Shroud Sleeps Iztatzihuatl), *El cáncer que nos roba la vida* (The Cancer that Steals our Life Away), and—mostly—*Je pose aux artistes*, her feminist consciousness comes shining through. Those poems establish an interesting intertextual dialogue with the images of her created by some of her male peers, particularly Antonio Garduño in photographs like *Nahui Olin, desnudo con mantón de manila* (Nahui Olin, Nude with Manila Shawl) and the many painted by “Dr. Atl.” In her self-portraits, the artist not only challenged, or even shattered, some of the visual codes of the traditional nude that objectifies the female body, but even expressed a new and alternative image of herself as an active being. Because in control of her own body and of the artistic media, she was capable of expressing that new freedom. Nahui’s self-portraits openly dispute the passivity and shame traditionally seen as essential to the female sex, thus underscoring its status as a social construct rather than as a natural fact.

THE NINETEEN-THIRTIES

In the thirties, Mexican society, in keeping with international trends, began to experience major social changes that would have an impact on the social role of women and their political participation. More and more educational and professional opportunities became available to women, which allowed them to expand their sphere of action in politics, culture, and society at large.

The progressive administration of President Lázaro Cárdenas, in office from 1934 to 1940, created an environment favorable to political participation, mass movements, and the demands for higher standards of living, as well as women’s right to vote. His wife, Amalia Solórzano Bravo, was a champion of women’s rights, and a number of women held important positions in Lázaro Cárdenas’s administration. Women protested to demand better working conditions and sexual education at school—a component of the controversial educational reform known as socialist education enacted by the government. Unfortunately, the struggle for women’s right to vote did not yield fruits until later.

In the sphere of the arts, Mexican women also took part in major political and artistic actions. Visual artist and writer Aurora Reyes (1908–1985), for instance, was an outstanding fighter in the struggle for women’s rights. She created *El ataque a la maestra rural* (Attack on the Rural School Teacher, 1936) at the Centro Escolar Revolución in Mexico City, rightfully considered the first mural created by a woman artist. Insofar as it depicts violence committed against a teacher, Aurora’s own profession, the work can be interpreted as an allegorical self-portrait in which she bravely condemns violence against women.

In the thirties, a large group of women artists emerged in Mexico. Their works evidence a startling gender consciousness that both reflected and influenced the context of struggle of that time. Surrealism, with its deep vision of the human being and its interest in the fantasy world as a means for artists to finally reconcile dream and reality, found in Mexico ripe terrain.

One of the most remarkable works produced in the thirties was unquestionably *Las dos Fridas* (The Two Fridas, 1939) by Frida Kahlo (1907–1954). Throughout Kahlo’s career, the self-portrait was fundamental not only because of the number she made but also because of their iconographic complexity and depth. Her abundant and carefully-rendered self-portraits have been widely interpreted in relation to her dramatic personal life marked by physical and spiritual suffering. I am interested here in underscoring another, and equally important, dimension of this body of work, a reading tied to the highly politicized context in which she lived her life.

In other texts, I have argued that Frida’s self-portraits can be read as metaphors for the revolutionary process: *Mi nacimiento* (My Birth, 1932) as an expression of the violence unleashed by the Revolution; *Mi nana y yo* (My Nurse and I, 1937) as a metaphor for the indigenous roots of the revolutionary movement, personified in the image of the artist as a baby with adult face feeding from the breast of her masked nursemaid; and *Frida y Diego* (Frida and Diego, 1931) as a symbol of the emergence of the muralist movement embodied by Rivera, set in romantic motion by the Revolution, personified once again by the vital and small Frida dressed in the colors of the Mexican flag.

Beyond the hints of autobiography in the artist’s childhood fantasies with an imaginary friend, in her pain in the face of her recent divorce from Diego Rivera and her own bisexuality, *Las dos Fridas* speaks of the difficult reconciliation of a Mexican culture split between its pre-Hispanic past, represented by the Frida in Tehuana dress to the right of the image, and the modern world, embodied by the Frida in Western white dress to the left. The open hearts, and the constant and seemingly unstoppable flow of blood in the image, show us not only her individual and subjective pain, but also the social dimension of *mestizaje*, a process that continues painfully into the present in the sharp social differences characteristic of the Mexican population. The tension between the two identities also speaks of the difficult position of women, torn between the weight of tradition and their eagerness for liberation.

THE NINETEEN-FORTIES AND FIFTIES

This period witnessed a pause in the Mexican women’s rights movement. Distinguished academic Esperanza Tuñón Pablos has called it a “time out” for feminism. Though in 1947 President Miguel Alemán granted women the right to vote in municipal elections, many specialists agree that it was a strategy to gain the support of a sector traditionally considered conservative rather than real and deep recognition of the struggle women had been engaged in for many long years. His successor, Adolfo Ruiz Cortines, president of Mexico from 1952 to 1958, extended women’s suffrage nationally in 1953. While the right to vote opened up new legal possibilities for women, their range of activities in the public sphere was still very limited, and public discourse of the time still insisted that women’s “essential” place was in the home as mothers.

Meanwhile, in the artistic and greater cultural realm, Mexico continued to produce remarkable women artists for whom the portrait and self-portrait were a preferred means to voice comments not only of an individual or autobiographical nature, but also of a social and political bent, often with forward-looking gender connotations. One outstanding work along these lines is Frida Kahlo’s *Autorretrato con pelo corto* (Self-Portrait with Cropped Hair, 1940). The image of the artist wearing men’s clothes gives rise to reflection on the social conventions at play at the time—and, arguably, into the present—regarding gender identities and expectations, as well as often unjust and discriminatory social valorizations based on gender or sex.

Frida wrote the lyrics and notes from a popular Mexican song on the upper portion of the work: “Look, if I loved you it was for your hair, now that you’re bald I don’t love you anymore.” That, along with the image that suggests locks removed violently with scissors, speaks to us of giving up something considered a constituent part of femininity—long hair—regardless of the consequences for love and social worth.

Throughout her life, María Izquierdo (1902-1955) also made a number of self-portraits with different expressive and symbolic connotations. In her *Autorretrato* (Self-Portrait, 1946), the artist shows a frontal and highly stylized image of herself. With beautiful indigenous features and clad like a national idol, her braided hair is interwoven with red and green ribbons. She wears enormous

earrings and engraved silver necklace, a black blouse with square neck that stands against and highlights the perfect and harmonious oval of her face. The background is red, like her mouth, and a small bow adorns her collar.

That work seems to dialogue with Frida Kahlo’s *Autorretrato con collar de espinas* (Self-Portrait with Necklace of Thorns, 1940) and her *Autorretrato con trenza* (Self-Portrait with Braid, 1941). In all three works, necklaces, whether in the pre-Hispanic or Christian tradition, might symbolize the many constrictions that conspire against women’s freedom, regardless of whether those necklaces are strikingly beautiful or shrouded by religious customs or nationalist ideals. Izquierdo’s expression in her 1946 self-portrait is particularly telling. She made it soon after a terrible professional disappointment: she had been commissioned to make a mural for the Central Department of Mexico City but, after the work was already underway, the commission canceled the project. The artist in the frontal image is very serious, with marked expression lines, almost like a mask hardened by the pain she tried, fruitlessly, to dominate in order to overcome that frustration and others that worked against women’s professional development. In highly original and potently expressive surrealist language, *La niña indiferente* (The Indifferent Girl) and *Sueño y presentimiento* (Dream and Premonition), both from 1947, also deal with the origin of those feelings while reflecting on the difficult social situation facing the female gender in Mexico in the mid-century.

Rosemonde Cowan (1895–1970), known by her artistic name Rosa Rolanda, was an outstanding professional dancer and choreographer, photographer, actress, and painter. Born in the United States, she lived much of her life in Mexico. Her husband from 1930 to 1954 was the artist and caricaturist Miguel Covarrubias (1904-1957). Talented and beautiful, Rolanda was portrayed often by artists and photographers, such as—initially—her husband and Diego Rivera, and later by Roberto Montenegro, Edward Weston, Tina Modotti, Nickolas Muray, Carl van Vechten, and Man Ray. Her self-portraits, then, were not only a way for the artist to express her vision of herself, but also to dialogue with the images of her created by other artists.

Autorretrato (Self-Portrait, ca. 1945) is a very concise and expressive image that attests to its author’s originality as an artist and to her iconography. Rosa’s symmetrical oval face framed by black hair pulled back stands out against the background. Her enormous eyes and her mouth—here small and, unlike in many portraits of her, unsmiling and closed—suggest an introspective and even pained attitude like the one in many of the self-portraits by her friend, Frida Kahlo. The only adornment is an orchid in her hair, with which the artist once again alludes to the numerous portraits of her in dancer’s costume and the ones of Rosa and Covarrubias made during their travels in Bali at the beginning of their relationship. On the white wall on the left side of the composition Rosa depicted a fly in great lifelike detail in what might be a reference to the Mexican expression “andar mosca,” which means to feel askance or mistrust—perhaps as a result of the problems in her relationship with Covarrubias at the time.

Two other extraordinary self-portraits from this period are *Frida, Concha y Aurora* (1949) by Aurora Reyes and *Tres mujeres y cuervos en la mesa* (Three Women and Crows at a Table, 1951) by Leonora Carrington (1917-2011). Both are collective self-portraits of women artists; their authors represent themselves in the company of their female colleagues and friends. In the case of Aurora Reyes’s work, the other women are Frida Kahlo and Concha Michel (1899-1990), and in the case of Leonora Carrington’s, Remedios Varo (1908-1963) and Kati Horna (1912-2000). Produced over the course of just three years, both works evidence not only the different stylistic tendencies in circulation in Mexican art at that time, but also—indeed primarily—the deep ties of friendship between two groups of women artists. Though each group adhered to a different school, they had common strategies of sisterhood to overcome the limitations that an eminently patriarchal artistic milieu attempted to impose on them.

In Aurora’s work, the three friends—all of them distinguished artists and intellectuals of the day—are represented allegorically as different traditional Mexican crafts: Frida as the Catrina (the emblematic figure created by printmaker José Guadalupe Posada and popularized by Diego Rivera), Concha as the Tlanchana (a clay mermaid with guitar from Metepec, Toluca), and Aurora as Lupita (a papier-mâché doll with Otomi adornments from Celaya, Guanajuato).

Leonora, meanwhile, depicts her friends and herself sitting around a table, as they often did in real life, celebrating what appears to be a ritual banquet. Perhaps it is the Celtic festivity of Halloween usually held on October 31, the day the spirits of those who had died during the previous year return to the Earth and Samhain, Lord of Darkness, comes after them to take them back to the underworld. The image captures the three friends’ interest in cooking, myth, cosmic forces, and magic.

Each work, then, represents the setting and the interests of each group of artists—popular traditions in the case of the ones in the Mexican School and the occult in the case of the surrealists—while also underscoring how much each artist valued her friendships with likeminded women artists. That sisterhood was what allowed them to support one another as they resisted the grave discrimination they experienced as women artists not only in society at large, but also in each of the artistic communities they frequented.

This brief account of the self-portraits produced by women artists in Mexico from the end of the nineteenth century through the middle of the twentieth demonstrates the very active role women played in society and in art history. Through the portrait and the self-portrait, women artists spoke of their own personal lives and expressed their vision of the world and of themselves. And they did so in a manner eloquent and creative, and in keeping with the struggles for women’s rights during the time they lived and pursued careers as artists.

I have pointed out certain iconographic constants that underscore the important role women played in the art world, primarily their assertion of their status as artists. Their depictions of themselves could not be more different from the image of women as passive muses or as personifications of abstractions like nation, working mother, or camp followers supporting their men in the Revolution characteristic of the production of their male colleagues. These women represent themselves proudly engaged in the act of painting; nude and enjoying their bodies; reflexive and trying to find their own ethnic and sexual identities; enduring limitations and loneliness or accompanied and sharing interests, styles, and life’s joys. The self-portraits of Mexican women artists attest to a long struggle to expand women’s rights, from the personal to the social.

To look at oneself implies to look at the other, and the images of themselves created by women artists give us a glimpse of the oppression they experienced in their own times and of the yearning for freedom that led them to resist it. The value of women artists resides in their profound rebelliousness, their perseverance in the struggle against the dogged gender prejudice that worked against their full professional development, their solidarity with one another as fellow women creators, and their great artistic talent through which they added an alternative voice to the rich panorama of Mexican art, a voice we are finally beginning to recognize. In their self-portraits, women artists not only looked at themselves, but also at their social environment. They condemned the bonds that held them back and shared their stubborn rebellion. By looking at them in their images, we learn about them: we have the opportunity to listen to their voices and to see their experiences through their eyes.

AN UNDISCIPLINED HISTORY GENDER IN ART HISTORY¹

MARIA ANTONIETTA TRASFORINI

THE INVISIBLE WOMAN ARTIST AND THE ENRAGED GORILLA

One day in 1989, an enraged gorilla wandered the streets of New York. The fact that it was made of paper in no way abated its fury. A poster stuck to the sides of buses and city walls showed an image of Ingres’s celebrated *Grande Odalisque* with the face of its female figure covered with a gorilla’s face. In capital letters, the poster read, “Do women have to be naked to get into the Met Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female.” This was the umpteenth protest by a group of anonymous feminists in the art world. The Guerrilla Girls took aim not only at the Metropolitan Museum of New York, but at the institutional art system in general—museums, galleries, the art press. They energetically tackled a fundamental and longstanding question: the invisibility of women creators. The identities of the women artists in the guerrilla girls (some of them well known, others less so) have been mostly kept secret since the time the group was founded in 1985. Like co-conspirators, they are anonymous, but in their case as a means to resist the star system as they engage in ironic and provocative protest actions.² Under a gorilla mask that does away with individuality, they give interviews using the name of a great woman artist from the past to give voice to those who have been silenced or invisibilized in art history.

THE PROFESSION DENIED BERTHE MORISOT

For a long time, women artists from the distant and recent past have been shrouded in silence. On March 2, 1895, Berthe Morisot (1841–1895) died in Paris at the young age of fifty-five. A major impressionist painter, she was a friend to Renoir, Monet, and Degas, and Manet’s sister-in-law. She called all of those artists “my peers”. Despite the recognition she received both during her lifetime and at the time of her death, the profession listed on her death certificate was—at her family’s request—“none.”³ Though still unexplained, her family’s decision gives rise to a question: Why was such an excellent and acclaimed artist underestimated even by her own family? Why was one of the founders of impressionism cloaked in silence for at least one hundred years? In 1896, one year after her death, a major retrospective of her work was held, but the next Morisot show in Paris would not take place until one hundred and twenty-four years later when, in 2019, the Musée d’Orsay held a large exhibition of her work.

THE DOUBLE VISION OF THE NEW ART HISTORY

Women artists’ inclusion in art history has been uneven: there are periods when they “exist,” when they are recognized—albeit at great cost—and others when they seem to disappear. Why is that? To answer that question, in the nineteen-seventies many women art historians—most, but not all, of them English speaking—began asking themselves if there was a difference, and how much of a difference, between being or having been a woman or a man in the art world at various junctures. What are the effects of the social constructs of the masculine and the feminine? In a word, how much does gender matter in art? Research since then has had a double vision: on the one hand, it attempts to salvage from oblivion so many women artists, restoring their names and life stories; on the other, it explores the discourses and shared social constructs that have created and create the figure of the artist.⁴ Those two lines could be called “additive” and “deconstructive-epistemological” respectively. Linda Nochlin, a North American art historian, falls into the first category. In an early period of intense restoration, she effected a provocative discursive turn by asking, “Why have there been no great women artists?” Her response was no less provocative:

The fact of the matter is that there have been no supremely great women artists, as far as we know, although there have been many interesting and very good ones, who remain insufficiently investigated or appreciated; nor have there been any great Lithuanian jazz pianists, nor Eskimo tennis players [...]. But in actuality, as we all know, things as they are and as they have been, in the arts as in a hundred other areas, are stultifying, oppressive, and discouraging to all those, women among them, who did not have the good fortune to be born white, preferably middle class, and above all, male.⁵

Her conclusion was that one could not be “great” if one was not in the social environment that made that greatness possible or—at least—did not impede it. In other words, if talent is not met with access to wealth, education, social connections, and recognition “at the right time,” there will be no greatness.

ADDITIVE HISTORY

North American art historians Linda Nochlin and Ann Sutherland Harris were not the only scholars rummaging in the past in search of forgotten women artists during that “additive” or restorative phase. In 1974, Eleanor Tufts brought sixteen centuries of art by women into official masculine art history.⁶ A few years after publishing the celebrated *The Female Eunuch* in 1970, Germaine Greer asked what women’s contribution to the visual arts is and has been. If there have, in fact, been few women artists, why is that the case? If we come upon a good painting by a woman, where is the rest of her work? How good were the women artists who made a living from their art?⁷ A first generation of scholars—most of them in the United States and feminists—condemned the discrimination endured by women artists in the art world and the oblivion that had fallen over them. Though speaking about the past they addressed the present, demanding changes and greater visibility for contemporary women artists. That was the political and theoretical background for the Guerrilla Girls’ irreverent protests in the early eighties.

HISTORICAL DECONSTRUCTION

Later in the nineteen-eighties, a second generation of researchers, most of them English, emerged, starting with Rozsika Parker and Griselda Pollock.⁸ From an array of perspectives, they looked to literary criticism, psychoanalysis, semiotics, and Marxism. Unlike Nochlin, these theorists affirmed that there have always been women artists, despite the multiple and serious obstacles they faced:

They worked consistently and in growing numbers despite discrimination. Each woman’s work is different, determined by the specific factors of sex, class and place in particular historical periods. Women have made their own interventions in the forms and languages of art because they are necessarily part of their society and culture. But because of the economic, social and ideological effects of sexual difference in a western, patriarchal culture, women have spoken and acted from a different place within that society and culture.

They concluded, then, that it was necessary⁹ to take into account how much (Western) art is (and has been) conditioned by gender constructs, or—rather—how much gender constructs have contributed to defining what is and what is not art, who can become an artist and who cannot, and who and what will be remembered or forgotten. And that goes a long way toward explaining why so many women artists recognized during their lifetimes are later forgotten.

THE EFFECTS OF GENDER ON THE ART WORLD

How, then, do gender constructs inform how art is defined? How do they condition it? To answer that question, Parker and Pollock¹⁰ cite two examples. First, the common distinction between fine art and lesser arts, or crafts; second, a controversial case of attribution. The authors underscore that the hierarchical distinction between crafts and art does not rest only on the methods used and objects produced, but also on the physical and social place where the works are made—in the case of crafts, usually the home—and their audiences—in that same case, usually the family. Whereas “fine art” is considered a public and professional activity, what women make—generally labeled crafts—could be called domestic art. And that has significant consequences, as is evident in critic Ralph Pomeroy’s remarks on a show of textiles by Navajo women he curated (the show was held in London in 1974). To see them as works of art, Pomeroy affirmed that one must forget they were textiles. He urged viewers to look at them as paintings, to think of them as the creations of unknown masters of abstract and non-abstract art. In other words, to forget that these were the works of Navajo women.¹¹ Association with a female artisan stripped these objects of their status as art and condemned them to the limbo of non-art. Who makes something—whether it is a man or a woman—also has significant economic repercussions, as the case of the *Portrait of Charlotte du Val-d’Ognes* (1801) shows. First attributed to Jacques-Louis David, the work was acquired for two hundred

¹ This text is a revised version of the essay “L’artista invisibile. Come il genere ha cambiato la storia dell’arte” published in Maria Antonietta Trasforini (Ed.), *Donne d’arte. Storie e generazioni*, Rome, Meltemi, 2006, pp. 23-38.
² Josephine Withers, “The Guerrilla Girls,” *Feminist Studies*, vol. 14, n° 2, 1988, pp. 285-297.
³ Hugues Wilhelm, “La fortune critique de Berthe Morisot. Des expositions impressionnistes à l’exposition posthume”, in *Berthe Morisot* [exhib. cat.], Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2002, pp. 63-99.
⁴ Delia Gaze (Ed.), *Dictionary of Women Artists. Introductory Surveys - Artists, A-I*, v. I, London and Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.
⁵ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?” in Vivian Gornick and Barbara K. Moran (Eds.), *Woman in Sexist Society*, New York, London, Basic Books, 1971, p. 199.

⁶ Eleanor Tufts, *Our Hidden Heritage*, London, Paddington Press, 1974.
⁷ Germaine Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, New York, Farrar Straus Giroux, 1979.
⁸ Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981, p. 49.
⁹ Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013. (English title: *Vision and Difference: Feminism, Femininity, and Histories of Art*)
¹⁰ Rozsika Parker and Griselda Pollock, op. cit., pp. 68-70.
¹¹ Ibid., p. 68.

thousand dollars in 1917 and left as a donation to the Metropolitan Museum of Art in New York. It was exhibited to great admiration there for over thirty years until, in 1951, its attribution was changed to a student of David’s, Constance Charpentier (1767–1849): because of its sentimentalism and fragility, it was said, the painting was unquestionably the work of a “feminine spirit,” not David’s. And at that juncture the painting’s fate took a radical turn—for the worse, of course.¹²

That “feminine spirit,” along with the fragile and sentimental style “essential to the feminine”—the terms applied in the case of Berthe Morisot¹³ as well—has been key to the annulation of women artists. In art history from the nineteenth century as well as the twentieth, the feminine is seen as lesser than the masculine; women can be amateur artists, but only men can be professionals. That “Victorian” vision erased women artists as irrelevant and placed them into a single homogenous group devoid of individuality.

After all, a woman artist was socially inconceivable at the time when the bourgeoisie had embarked on the project of “domesticating” women or—as someone put it—locking them away in their homes.

ART AS WORK: WOMEN ARTISTS IN THE NINETEENTH CENTURY

It was during the nineteenth century that the connection between professional art and gender took hold, the same period when the number of women artists grew exponentially. The second half of that century witnessed their fraught entry into the nascent professional art world; the world of painting and sculpture was, for the most part, monopolized by well-established artists, that is, male artists.¹⁴

Over the course of the nineteenth century, art began to represent a path to freedom for many women, the passage from a life imposed to one chosen.¹⁵ Art came to be seen as an honorable trade and a possible means for single young women and women without a dowry to support themselves as the number of single women grew. But such women required an art education outside the home—where they had previously trained—that is, at art schools. Nonetheless, they were denied admission to public art academies, as naysayers doubted women’s ability to be professional artists and condemned the intolerable promiscuity they claimed women students would bring.

Women, then, were left with two options, depending on their class background: private schools or teachers, if they were wealthy or, if they were middle or lower-middle-class, decorative art schools where, without pushing limits, they could pursue what was deemed a suitable path for women.

PRIVATE SCHOOLS AND PUBLIC EXCLUSIONS

L’École nationale supérieure des Beaux-Arts, the most important institute for art instruction in Paris, began considering admitting women in 1889, but it was not until 1897 that women were authorized to take female-only classes in painting and sculpture. In those early years, some three hundred and fifteen women attended those classes.¹⁶ The first woman was admitted to the Royal Academy of Art in London, meanwhile, in 1860.¹⁷

Though excluded from public academies, women artists were organized and well represented on the art market. In many cities in Europe and the United States, professional associations of women painters were formed. They sent petitions to public art academies to gain parity in admissions. One of the most famous of those organizations was the Union des femmes peintres et sculpteurs founded in Paris in 1882 to help its members gain visibility. The organization provided them with self-run venues to show their work on an individual basis.¹⁸ In 1896—one year before the academy in Paris opened its doors to women—the number of women in the Union was no less than four hundred and fifty. There were analogous organizations in London, Berlin, Manchester, Glasgow, Vienna, Monaco, Karlsruhe, and New York.¹⁹

A career in art was, for women in particular, a complicated pursuit for a number of reasons, not the least of them economic. In 1887, the newspaper of the Boston Art Students’ Association published a study of the situation in Europe.²⁰ It showed that the fee per day of instruction for men students at the prestigious Académie Julian in Paris was three hundred francs, whereas for

women it was seven hundred, since the women students were “not studying professionally.”²¹ Women were barred from attending classes with nude models, which limited their ability to depict the whole body, a skill fundamental to making the large historical paintings commissioned for major public spaces. Women artists were encouraged to make portraits, still lifes, and interiors—the pictorial genres most closely tied to the limited social sphere allowed them.²²

GENDERED SPACES AND PROFESSIONAL SPACES

Griselda Pollock²³ argues that this limited number of genres must not be read as a feminine predilection, but rather as an indicator of a social position or, rather, of the social spaces that women are “permitted” to observe and represent.

In her analysis of the work of Mary Cassatt and Berthe Morisot, Pollock²⁴ emphasizes that the spaces in their paintings are different from the territories “open” to the *flâneur*’s gaze depicted by their male fellow impressionists, who represented bars and cafés, theater drop scenes and places of recreation and amusement. Women painters painted the spaces where they spent their days: dining rooms, sitting rooms, and halls, balconies and terraces, courtyard gardens. Pollock explains that the representation of the space is significant, as is the arrangement of the figures and—above all—the use of balustrades, balconies, and railings to divide the space and configure planes and perspectives. In Morisot’s paintings, women are depicted next to landscapes but separated from them by a spatial marker. The point of view of the figure depicted is extended to us, the ones observing her. There are no analogous strokes in Manet, for instance, which gives his work a sense of freedom and fluctuation: the viewer’s gaze is unbound. Berthe Morisot’s banisters serve less to define the limit between the public and the private than between which spaces are available to men and which to women²⁵—“assignments” that draw a stark contrast between male artists who have the freedom of movement women artists could only aspire to. The antithetical “artist-and-woman” pairing is thus rendered deep and radical.

There are glaring examples of the limits placed on women artists’ physical movement. Rosa Bonheur (1822–1899), one of the most famous artists of her day, was an expert painter of large animal frescoes. To study and sketch her models, she visited zoos, veterinary schools, and slaughterhouses dressed as a man as per the police permit.²⁶

The number of women admitted to salons in Paris over the course of the nineteenth century attests to growing competition. Their numbers soared, both in absolute and percentage terms.²⁷ In the eighteen-eighties, women’s representation at salons in France leveled off at 20% and in England at 15%.²⁸ In their analysis of the French art market of that period, Harrison and Cynthia White²⁹ estimate that in the eighteen-fifties around two hundred thousand canvases were painted by professional painters. And in 1863, there were some four thousand professional painters in Paris, of whom about nine hundred and fifty, or twenty-five percent, were women. That percentage—no less high today than it was back then—set a threshold that was crossed only occasionally and with difficulty in the second half of the twentieth century. In sum, the number of women artists surged. And it was with good reason that male artists feared competition from women in an art market that expanded as the new urban bourgeoisie’s thirst for works of art grew.

The field of art, then and now, is rife with competition for dominance and control of economic and symbolic resources.

THE RESULTS OF THE UNDISCIPLINED HISTORY

If, today, we are aware of women’s presence in the art world of the past, it is thanks to research that began in the seventies. Its findings refuted classic texts by authors like Gombrich and Janson that did not mention a single female artist. The discovery has been intense and ongoing. The 1976 landmark show *Women Artists 1550-1950* held in Los Angeles included around five hundred women artists active from 1400 to 1800,³⁰ whereas Chris Petteys’s dictionary,³¹ published only ten years later, included twenty-one thousand European and North American women artists born before 1900 (painters, sculptors, printmakers, and illustrators).

Women artists have subsequently been discovered in all areas of the arts (the visual arts mentioned above, as well as design, photography, film, and theatre) and in all the major tendencies in Europe and beyond. New institutions and research venues—libraries, museums, journals—dedicated to women artists have been founded and existing spaces altered to house and consolidate a memory that has at long last been reclaimed.

¹² Ibid., p. 106; Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992, pp. 22-23. (English title: *Women, Art, and Society*)

¹³ Sylvie Patry, “Berthe Morisot aujourd’hui: ‘ambiguïtés stimulantes’”, *Berthe Morisot* [exhib. cat.], Paris, Musée D’Orsay, Flammarion, 2019, p. 22.

¹⁴ Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, PUV, 2009; Maria Antonietta Trasforini, “Être femme artiste au XIXe siècle. Entre professionnalisation, réseaux sociaux et batailles mnémoniques” in Aurélia Maillard Despont and Michel Viegnes (Eds.), *Adèle d’Affry, duchesse Colonna, “Marcello” (1836-1879). Ses écrits, sa vie, son temps*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 31-46.

¹⁵ Anthea Callen, *Angel in the Studio: Women in the Arts and Crafts Movement 1870-1914*, London, Astragal Books, 1979, pp. 20 et. seq.

¹⁶ Monique Segré, *L’art comme institution. L’École des Beaux-Arts 19ème-20ème siècle*, Cachan, Editions de l’École Normale Supérieure, 1993.

¹⁷ Deborah Cherry, *Painting Women: Victorian Women Artists*, London, Routledge, 1993, p. 54.

¹⁸ Tamar Garb, *Sister of Brush: Women’s Artistic Culture in Late Nineteenth-century in Paris*, Avon, New Haven and London, Bath Press, 1994. Catherine Gonnard, “L’accès des femmes à l’Ecole nationale des beaux-arts de Paris, une lutte féministe de L’Union des femmes peintres et sculpteurs et ses allié.e.s,” delivered at the colloquium *Faire oeuvre. La formation et la professionnalisation des artistes femmes aux XIXe et XXe siècle*, Paris, Centre Pompidou-Musée d’Orsay, September 19 and 20, 2019.

¹⁹ Rozsika Parker and Griselda Pollock, op. cit.; Deborah Cherry, op. cit.; Jude Burkhauser (Ed.), *Glasgow Girls: Women in Art and Design, 1880-1920*, Glasgow, Canongate, 1990; Sabine Plakolm Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897-1938: Malerei, Plastik, Architektur*, Viena, Picus Verlag, 1994.

²⁰ Jo Ann Wein, “The Parisian Training of American Women Artists,” *Woman’s Art Journal*, vol. 2, n° 1, 1981, pp. 41-44.

²¹ Ibid.; Gabriel P. Weisberg and Jane R. Becker (Eds.), *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, New Brunswick, New Jersey and London, Rutgers University Press y Daheesh Museum of Art, 1999.

²² Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row, 1988.

²³ Griselda Pollock, op. cit.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Penny Dunford, *A Biographical Dictionary of Women Artists in Europe and America since 1830*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, p. 38.

²⁷ Laurence Bonfigli-Berthier, “Être femme et sculpteur à Paris sous la Troisième République. Quelles stratégies d’accès aux instances du marché?” in Aurélia Maillard Despont and Michel Viegnes (Eds.), op. cit., p. 68.

²⁸ Susan Waller, *Women Artists in the Modern Era: A Documentary History*, Metuchen, New Jersey and London, The Scarecrow Press Inc., 1991, p. 186.

²⁹ Harrison C. White and Cynthia White, *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, New York, John Wiley & Sons, 1965, pp. 66 and 92.

³⁰ Linda Nochlin and Ann Sutherland Harris, *Women Artists, 1550-1950* [exhib. cat.], Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1976.

³¹ Chris Petteys, *Dictionary of Women Artists: An International Dictionary of Women Artists Born before 1900*, Boston, G. K. Hall, 1985.

So many historians have shown how important gender constructs are to creating opportunities for, or to putting up obstacles against, women’s ability to make art. Those constructs not only inform how institutions behave toward female and male artists, but also lay the basis for a certain historical memory. Despite clashes and conflicts, women artists have not always been missing from the narrative of art history. They were, rather, enveloped in oblivion after the fact, especially in the twentieth century, by dint of a filtered narrative with hierarchies of memory. Though some Victorian male writers begrudgingly acknowledged the existence of their female colleagues, they feminized their talent, overlooking individualities and devalorizing women creators wholesale. Women artists could be seen through the Victorian filter as long as they had a “naturally” feminine stroke. They were, then, deemed incapable of making great art and, hence, not worthy of memory.³²

Another filter took the shape of genres. Works in lucrative genres often produced by women in the nineteenth century—the portrait or the novel, for instance—were written off by modern criticism, which favored less market-driven genres (abstract painting or avant-garde poetry) that pursued “art for art’s sake.”³³ Another filter is tied to the (masculine) gender of those who have constructed the memory of traditional art history.³⁴

New generations of women art historians are aware of the responsibility of narrating subjects and the gender of who speaks. Since the nineteen-seventies, the “new art history” has deconstructed traditional narratives and shown the viewpoints of subjects long excluded from the conventions of art. In so doing, it has opened up surprising theoretical perspectives and brought to light figures whose talent, even genius, has been forgotten.

Though much has changed today in the art world, and anywhere on the planet one can find women artists gaining fame and visibility, we must not forget that only time will show us who preservers in art. Many women artists from past centuries forgotten and then restored to memory were celebrated in their day. We must, then, ask ourselves what will become of the work of women artists active today and in the recent past: What aspects of their work will be remembered? What will their standing be? Where will there works end up? Who will see them? Who will speak of them? The risk of invisibility and irrelevance is always lurking.

AT THE HEART OF GENRES*

Starting in the late nineteenth century, women’s involvement in the arts became more widespread and broadly recognized locally. The idea that women artists came up against great obstacles that, in the late nineteenth and early twentieth centuries, prevented them entirely or almost entirely from making art is supported by much of the art historical bibliography. That discourse, though, minimizes women’s contribution to the arts. It holds that until the mid-twentieth century women were at best able to paint a naïve family portrait or a dull still life. Despite those stereotypes—from which Lola Mora, the supreme heroine of local art, was mysteriously exempt—we find the diverse and largely unknown work of a generation of turn-of-the-century artists. Many of them enjoyed a position of social privilege, and the experience of traveling to Europe was crucial, in many cases, to their development. Together, these artists tackled a wide range of genres, from the still life to the nude and, in many cases, everything in between.

The Ateneo exhibitions—the first one was held in 1893—were central to that generation of artists; it placed them right alongside the local pioneers of modernism. Notwithstanding, few of these female artists were considered “professional” according to the limited criteria of art history: their works did not circulate widely, documentation regarding commissions has not been found, and they did not sell much of their production—all of which has been used to reinforce the binary opposition between “male professionals” and “female amateurs.” At the same time, these women artists studied for years, pursued opportunities to show their work, and took on a wide range of themes—evidence of sustained effort and commitment. The varied range of women artists that showed at the Ateneo included Hortensia Berdier (1862-1938) and Graham Allardice (1863-1947). Still, of the over eighty women artists we know to have exhibited there, the work of only a dozen has survived.

Julia Wernicke (1860–1932) was the first woman Argentine artist whose work was brought into the Museo Nacional de Bellas Artes Collection. Starting in the mid-nineteenth century, a great many paintings of animals were produced by women. Thanks to her work and her intense personality, French artist Rosa Bonheur was a point of reference in that production. Her work circulated in the Argentine art market and was included in the Museo Nacional de Bellas Artes Collection early on. The search for an “Argentine Rosa Bonheur” sheds light on some aspects of Wernicke’s career, and perhaps on why her oil painting *Toros* (Bulls) had such a privileged place in the Museum. Acquired in 1898, the painting was exhibited alongside works now considered masterpieces of Argentine art until, in around 1950, it was removed from the Argentine painting galleries. Wernicke was one of two women artists from the Ateneo generation that was brought into the Museo Nacional de Bellas Artes Collection. The other was her friend, Elina González Acha (1861–1942), whose daughter—painter Lía Correa Morales—finished her studies in art in Europe under Wernicke’s guidance.

Though her work is not in the Museo Nacional de Bellas Artes Collection, María Obligado (1857–1938) also had a remarkable career. Born to a privileged family and in the social circle of the founder of the Ateneo in Buenos Aires, Obligado first went to Europe in 1888 on the grand tour that was *de rigueur* for the Argentine high society. But, except for a few trips back home, she ended up staying in Europe for over two decades, perfecting her craft at the Académie Julian and showing works like *En Normandie* (In Normandy) in the Salon de Paris in 1902. That work forms part of the tradition of paintings of rural workers that was very popular in the nineteenth century. The female figures in the composition are making fishnets in northern France, an activity of vital importance to the region’s economy. *En Normandie* shows women workers dedicated to a meticulous and repetitive task. There might be an analogy between this representation and the artist’s own painstaking work: she made detailed studies for each figure and for the composition as a whole.

That same meticulous planning makes itself felt in *La hierra* (The Branding), another major work by Obligado. While the work itself is in calamitous condition, a number of the artist’s sketches for it are well preserved and give us a sense of the complexity of this composition with its multiple figures in the Pampa landscape characteristic of Obligado’s art. Exhibited at the Salon de Paris in 1909, *La hierra* partakes of the gaucho literary tradition as it renders a costumbrist theme in monumental format.

Art critics who reviewed the Ateneo exhibitions often called Sofía Posadas (1859–1938) a “true painter.” In 1891, she caused a controversy by exhibiting a nude at a show organized by the Sociedad de Beneficencia de Nuestra Señora del Carmen in Buenos Aires.¹ The work was condemned by the public as indecent, and Posadas removed it from the show. Nonetheless, she kept producing nudes, appreciated by some as passionately as repudiated by others. Posadas tackled a number of other genres as well, from historical themes and landscapes to portraits and still lifes.

There are some similarities between the case of Eugenia Belin Sarmiento (1860–1952) and the case of Posadas. Though she has a marginal place in Argentine art history—she is remembered solely for the portraits of her grandfather, Domingo Faustino Sarmiento (Argentina’s seventh president)—Belin Sarmiento had an extensive career and a significant place in the art market. A thorough catalogue of her work put together by Sarmiento historian Julia Ottolenghi in the nineteen-forties attests to her copious production.² That study gathered information about paintings by Belin Sarmiento in public as well as private collections—evidence that much of her work was made on commission or purchased.

* Text from pp. 64-67.

¹ Laura Malosetti Costa, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires,” in *Voces en conflicto, espacios en disputa. Actas de las VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de Género* [CD-ROM], Buenos Aires, 2000. A revised version of that groundbreaking essay is included in this catalogue.

² Julia Ottolenghi, “Cuadros de Eugenia Belin Sarmiento,” Biblioteca del Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires, mimeo.

³² Rozsika Parker and Griselda Pollock, op. cit., p. 45.

³³ Bridget Elliott and Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers: Modernism (Im)positionings*, London and New York, Routledge, 1994.

³⁴ Eviatar Zerubavel, *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2003; Gladys Engel Lang and Kurt Lang, *Etched in Memory. The building and Survival of Artistic Reputation*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press, 1990.

Belin Sarmiento’s work as a portraitist is tied to one of the most striking—and telling—anecdotes behind *The Accidental Canon*. It was—perhaps—by chance that artist, theorist, and feminist activist Fabiana Barreda came upon a female portrait by Belin Sarmiento when her mother, critic and curator Rosa Faccaro (1931–2019), was working on the groundbreaking show *La mujer en la plástica argentina I*. Fabiana gave the work to her mother as a gift, and Rosa not only cherished it but also included Belin Sarmiento in the show in order to bring her into art histories. The material existence of so many works by women is rife with accidents. Sometimes sheer luck plays a decisive role in a work’s survival.

Though there were, of course, women artists in Argentina before the Ateneo, the event was important to bolstering women creators. Before its launching and beyond Buenos Aires, other artists produced work as interesting as it was successful. Josefa Díaz y Clucellas (1852-1917) began to gain recognition throughout the country at the 1871 edition of the Exposición Nacional, which opened in the city of Córdoba in October. The press pointed out that, though the artist was still quite young, her work was powerful. In August of that same year (1871), Díaz y Clucellas had received a gold medal from the government of Santa Fe province for her work as a “portraitist in paintbrush”—an odd distinction. Díaz y Clucellas’s career is of particular interest because she was doubly marginalized in mainstream art history, first as a woman and second as someone from an outlying province as opposed to the city of Buenos Aires.³ The recognition she gained early on and the range of her production attest to the multiple experiences of Argentine women artists before 1890 and the silence that later obscured them.

Women were not only active as creators at the turn of the century. They also began playing a growing role in the realms of art criticism and theory. In the doctoral dissertation she defended in 1901, professor and feminist activist María Atilia Canetti (1877–1917) discussed the social conditions surrounding the emergence and valorization of “works of genius.” In her conclusions, the doctor of philosophy and letters argued that, “Art is a bond that joins humanity together. [Without art] no person can see more than a small part of the whole. Art shows the world that wonderful oneness.”⁴ Women’s contribution to the interpretation of art has been as obscured as the work of others who spent their lives making it.

AT THE HEART OF CONSECRATION*

The first Salón Nacional was held in 1911. The annual event gave women artists a new and prestigious sphere in which to exhibit their work. From the very beginning, the Salón Nacional attracted many women interested in making their production known at the largest art competition in the country. The Academia Nacional de Bellas Artes was placed in public hands at around the same time and it, along with a large number of private art education institutes, contributed to the increase in the number of active women artists. In this framework of growing female engagement in art, many women artists were able to exhibit and sell their works.

Some of their works (landscapes, genre scenes, portraits) would be acquired by the Museo Nacional de Bellas Artes, albeit at very low prices. Municipal and provincial institutions also took an interest in the production of these artists and began purchasing them at their respective salons. During the Salón Nacional’s first two decades, a group of women artists gained significant visibility and recognition. Emilia Bertolé, Ana Weiss, and Lía Correa Morales (1893–1975) were among the artists whose work was brought into the country’s most prestigious venues, among them the Museo Nacional de Bellas Artes. With the exhibition of works both ambitious and intimate, from still lifes to nudes, they drew the attention of critics and the public alike, becoming points of reference on the art scene of the time.

Ana Weiss (1892–1953) had a prodigious career that began when she was still very young. In 1908, she made the cover of *Ilustración Histórica Argentina*, a magazine created by Adolfo Pedro Carranza, director and founder of the Museo Histórico Nacional, as part of his project to spread knowledge of Argentine history. Thanks to the other illustrations she did for that publication and to work in advertising, she became a recognized professional at a very young age. The first edition of the Salón Nacional to feature her work was in 1912; she would go on to be a major figure and assiduous presence at that event.

In 1938, one year before she was awarded the grand prize in painting at the Salon Nacion for her *La abuelita* (Grandma), Weiss submitted to that same competition a portrait of her husband, fellow painter Alberto M. Rossi (1869–1975). The work with the somber title *En el estudio* (In the Studio) grapples with the complex relationships between models and artists. Weiss depicts her enrapt husband observing a reclining model who offers her body to viewers while avoiding their gaze. The marriage theme is presented here in a grimmer light than in the works that extoled marital union and family life featured often in the press of the day.¹ At the same time, *En el estudio* dialogues with the large number of nudes painted by women artists starting in the late nineteenth century.

Many of these women artists were, like Weiss, married to other artists, and those ties were central to the continuity and success of their careers. In the cases of Weiss and Léonie Matthis, their husbands provided economic support that enabled them to keep making art despite family life and raising children in a context where working women were looked down upon and their independent pursuits seen as incompatible with raising a family. Furthermore, artists who had children and those who, like Lía Correa Morales, did not made the most of their ties to men influential in the art field. Those men were able to give them access to social circles that would otherwise not have been open to them.

Born in France and educated at the most prestigious Parisian academies, Léonie Matthis (1883–1952) was a multifaceted and tireless artist. She moved to Argentina after meeting painter Francisco Villar. They both had active careers while raising a large family. As her paintings attest, Matthis traveled constantly. *Calle en Toledo* (Street in Toledo), for instance, shows her interest in the life of small towns. At the same time, the artist also made a great many portraits and paintings of historical scenes. Her mastery of color is evident in her prints as well, which, like her paintings, are as simple as they are beautiful.

Lía Correa Morales (1893–1975) was also a precocious artist. In 1913, when she was just twenty years old, she exhibited *Torso*, a sparse female nude that was acquired for the Museo Nacional de Bellas Artes at the Salón Nacional. After her husband died, she sought new horizons. She traveled to Paris, where she soon started working on an ambitious series of portraits of women, among them *La dama de gris* (Gray Lady) and *Jacky, la bailarina* (Jacky, The Dancer). In all these works, the entire body of the figure is shown in a calm, elegant, and self-assured stance. Central to these pieces is the carefully rendered clothing. While all the figures comply with the canons of beauty, each one seems the master of the scene. These women are not graceful objects of desire to be beheld, but subjects of desire in full possession of their bodies and their fates. The women depicted by Paulina Blinder (1915–?) and Hildara Pérez (1895–1949) are also beautiful in a conventional sense. But the emphasis is placed on the figures’ expressions, which suggest the varying moods of complex subjects.

Emilia Bertolé (1896–1949) was celebrated throughout her career, which took off in 1915 with her first submission to the Salón Nacional. While many of her works embrace visual stereotypes of women—her *Autorretrato* (Self-Portrait) is particularly objectifying—others deal with female ageing (*Retrato de mi madre* (Portrait of My Mother), also called *El ayer* (Yesterday)) or, in the case of *Retrato de mi padre* (Portrait of My Father), explore complex emotional states. The figure of the woman artist making spectacular and sexualized portraits of women is complicated in images that defy visual norms.

³ On this artist, see the fundamental text by Horacio Caillet-Bois, *Sor Josefa Díaz y Clucellas. Primera pintora santafesina en el centenario de nacimiento 1852-1952*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes, 1952.

⁴ María Atilia Canetti, *Importancia y valor del juicio público sobre las obras artísticas*. Doctoral dissertation in Philosophy and Letters, Buenos Aires, Printed and bound by “El Correo Español,” 1901, p. 112.

* Text from pp. 90-91.

¹ On this subject, see María Isabel Baldasarre, “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX,” *Separata*, Year IX, n° 16, October 2011, pp. 21-32.

In by no means negligible numbers, women artists also ventured into the field of sculpture. As early as 1910, in the book *Mujeres de ayer y de hoy*, Peruvian writer Zoila Aurora Cáceres laid out a long history of women’s progress not only in the arts, but in all areas of society. When she reached her era, Cáceres spoke of women from different countries. Regarding Argentina, she affirmed, “Outstanding in the fine arts are sculptors like Lola Mora, who conceived of and constructed a beautiful fountain that is widely admired on Paseo de Julio, and Josefa Aguirre de Vassilicós.” By mentioning Josefa Aguirre de Vassilicós (1838–1913), Cáceres helped to dislodge one of the myths in Argentine art history: that Lola Mora is the sole female sculptor of note. Cáceres described the Argentine art field of the first decade of the twentieth century as open to women sculptors, as it would be in later periods as well. Starting with Luisa Isella (1886–1942), an artist featured in the Exposición Internacional de Arte del Centenario, the country’s many women sculptors were able to gain visibility at the Salón Nacional. María de las Mercedes Lacoste, for instance, participated in a great many events, including the Salón Nacional, where she was awarded the prize for new talent in 1927.

AT THE HEART OF NEW DIRECTIONS*

Starting in the nineteen-thirties, the Salón, along with the admission of women to the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” and the opening of art education institutions specifically for women, changed the course of art history for women. Some women took a clear interest in new tendencies, experimenting with printmaking, a sphere in which they earned a great deal of recognition, and traveling the country, especially its northwestern region.

From the thirties onwards, more and more women artists represented women, whether in innovative nudes or in portraits of modern women that helped to formulate the image of the new woman. These novel iconographies questioned traditional gender roles. They problematized both the social construction of womanhood, to which the ideas of beauty and domesticity were front and center, and what it meant to be a woman artist. The creators of the time expanded the scope of what women could look at and do by exploring the sensual body of other women and venturing into the realm of non-figurative art.

María Carmen Portela (1896–1984) made an impression starting in the nineteen-thirties at the Salón Nacional and the Salón Femenino. Early in that decade, she explored sculpture. The imposing female forms in *Figura para un estanque* (Figure for a Pond), winner of second prize in sculpture at the 1935 edition of the Salón Nacional, contrast with the slender *Figura de una atleta* (Figure of a Female Athlete), first exhibited in 1940. Inspired by women’s growing participation in sports, the work shows an androgynous figure, the femininity of her features downplayed. Portela was a close friend of Annemarie Heinrich (1912–2005), a major figure in Argentine photography. Heinrich and her camera were at her friend’s side at every stage of her life, first in Buenos Aires and then in Uruguay, where Portela later moved. A large group of photographs show Portela alongside her works. These are highly performatic images where the artist is in the midst of her creations. In other photographs, Heinrich focuses on her friend’s hands in an attempt, perhaps, to bring together the elegance and the physical work at play in Portela’s profession.

But celebrating beauty was not the only option. Besides Portela, a number of other female artists explored the female body and pushed the limits of beauty—traditionally the quintessential feminine trait. These artists helped dismantle the male gaze through other figurations.¹ The body of the figure in the oil painting *Descansando* (Resting) by Antonia Ventura y Verazzi (1891–?) is far from the feminine ideal, her silhouette unabashedly defiant. Hermi Baglietto (1908–1954) made sculptures of female bodies in motion, thus contradicting a patriarchal perspective that turns women into passive objects. The rigid young woman staring out in Carlota Stein’s *Crisálida* (Chrysalis) confronts the male viewer rather than entice him with visual delight. The pencil drawing *La mujer en marcha* (Marching Woman) that Cecilia Marcovich made in 1947 attests, like so many other works, to woman as subject of history.

But resisting the canons of representation was not the only thing that enriched the vision of women artists. The experience of travel did as well, particularly starting in the nineteen-twenties when a new destination captured their interest. Artists of diverse tendency and background were drawn to northwestern Argentina, where they pursued adventure and exploration, not the technical training they sought in Europe. Léonie Matthis tackled a wide variety of themes over the course of her career. Whether they depicted northern or southern Argentina, Peru, Uruguay, or Bolivia, her landscapes made use of a much broader palette than the one chosen for her better-known historical paintings. Furthermore, Matthis studied each place she visited and consulted historians for the sake of the “precise” historical reconstruction she was after. As art historian Marta Pehnos has pointed out, her *Templo del Sol* (Temple to the Sun) makes fantastical reference to “a formidable past—namely, the Incan Empire. It is akin to Ricardo Rojas’ version of the play *Ollantay*, *tragedia de los Andes*, which premiered in 1939 (the score was by Gilardo Gilardi and the sets by Ángel Guido). Raquel Forner (1902–1988) and Elba Villafañe (1902–1976) were among the women artists who interpreted the scenery and types of northwestern Argentina with a particular emphasis on religious practices, local customs, and landscapes.

The variety of artistic media used by Cecilia Marcovich (1894–1976) reflect the many places she passed through: Paris, Brazil, and Argentina. Crucial to her years in Europe were experiences in the studios of Antoine Bourdelle, André Lothe, Charles Despiau, and Paul Baudoüin. When she returned to Argentina, she became a committed educator at the Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, as well as at the school she herself founded. She was a tireless activist with the Junta de la Victoria and other organizations. She never stopped showing her work or searching for figurative motifs to express her imagination. The figures of African descent she came into contact with in Brazil inspired a long series that partakes of the “types and customs” tradition. At the same time, as researcher María de Lourdes Ghidoli points out, these images, “depart from traditional representations of African Americans, representations steeped in a vicious and offensive stereotype that informs a wide range of physical, moral, and intellectual traits and behaviors [...]. The dignity of the individuals in Marcovich’s images, on the other hand, comes shining through.”

Journeys were driven not only by the thirst for adventure and the search for new lifestyles, but also the need for exile. In the thirties, as totalitarianism swept parts of Europe, artists from there moved to Argentina. Austrian Gertrudis Chale (1898–1954) and Galician Maruja Mallo (1902–1995) were just two of the many women artists who left the world they knew for Latin America.

* Text from pp. 122-125.

¹ On this concept, see Laura Mulvey’s classic study “El placer visual y el cine narrativo” in Karen Cordero Reiman and Inda Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Mexico City, Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 81-93.

The career of Austrian-born artist Mariette Lydis (1887–1970) began with a splash in Europe, where her distinct style stood out at shows of the Société des Femmes Artistes Modernes and a great many solo exhibitions. Once in Argentina, she became an unclassifiable artist: a fashionable portraitist, a favorite teacher of Argentina’s high society, and a shrewd observer of the events of her time as evidenced in her painting-manifesto *De la malicia y del odio* (From Malice and Hatred).

Bibí Zogbé (1890–1975) experience was different from Lydis’s. Born in Lebanon, she came to Argentina as a teenager, but her nomadic life did not end there. Her keen observation and sense of composition found fertile terrain in images of the flora, a field in which she shone. Zogbé painted all variety of plants, including thistle, thus throwing off the traditional association between flowers, women, and beauty.

Notwithstanding, flower painting continued to be as central to many women artists as it had been historically. In 1949, Angelita Silveyra (1892–1957) published her book *Por qué pinto flores*, where she used texts and images to express her choice of a theme as traditional as it is personal. “I have loved flowers for as long as I have had use of reason. There were always flowers in my home. My mother’s simple intimate garden, which she herself tended, was rich in variety.”²

New tendencies and traditional genres existed side by side, and women artists investigated new art apace with their male peers. Anita Payró (1897–1980) produced works of geometric abstraction. As a student at the celebrated École Bischoffsheim in Brussels, she received a sound education in the decorative arts. It was not until relatively late in her career that she began showing her pictorial work on a regular basis. Unlike many other artists who started out making figurative work and turned later to abstraction, Payró worked in abstraction from the beginning—a clear sign of her training in the decorative arts. In her spiritual pursuits, Laura Mulhall Gironde (1912–1975) looked to both abstraction and figuration. Whichever side of the divide between abstraction and figuration they fell on—or whether they straddled it—women demonstrated their commitment to making art. As they did, they enjoyed recognition but also endured failure only, in too many cases, to be forgotten by history.

BRIEF BIOGRAPHIES OF ARTISTS

GEORGINA G. GLUZMAN AND LUCÍA LAUMANN

GRAHAM ALLARDICE DE WITT
(Madras, 1863–Buenos Aires, 1947)

A painter, she was born in India, and lived in Paris and London before marrying a German businessman in Asunción, Paraguay in 1889. She moved to Buenos Aires in 1894 or 1895. She exhibited her work to great critical acclaim at the Ateneo Salón, where she was awarded two distinctions. A solo show of her work was held in 1905. Her preferred themes were the landscape, the portrait, genre scenes, and allegory.

CAROLINA ÁLVAREZ PRADO
(Tilcara, 1902–1986)

A painter, sculptor, and educator who, thanks to a scholarship, began her studies at the Academia Nacional de Bellas Artes, where she received a degree in drawing in 1928. She went on to study at the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova.” Her work was featured—and awarded—at the Salón Nacional and the Salón Femenino organized by the Club Argentino de Mujeres.

HERMI BAGLIETTO
(Buenos Aires, 1908–La Lucila, 1954)

A sculptor, she studied philosophy, literature, and art history with Gisberta Smith de Kurt. After a solo show at Witcomb in 1936, her work was featured regularly at different salons. In addition to her celebrated works that capture the movement of dance, she produced nudes and portraits. A retrospective of her production was held in 1961, when her descendants donated a group of her works to the Museo Nacional de Bellas Artes.

EUGENIA BELIN SARMIENTO
(San Juan, 1860–Buenos Aires, 1952)

A painter, she began studying art with Procesa Sarmiento in San Juan province and furthered her studies with Giuseppe Agujari in Buenos Aires. She later moved to Europe, living in the Netherlands, Belgium, Italy, and France with her brother, Augusto. She was awarded prizes on more than one occasion at the Ateneo Salón. She formed part of the painting commission for the Exposición Feminista de Buenos Aires in 1898. Her preferred genres were the portrait, the landscape, the nude, and the still life. She was awarded a bronze medal at the Exposición Internacional de Arte del Centenario in 1910.

HORTENSIA BERDIER
(Buenos Aires, 1862–1938)

A painter, she studied in Buenos Aires under Reinaldo Giudici and in Paris with Jules Joseph Lefebvre at the Académie Julian. A series of her watercolors were featured at the Exposición Continental in 1882. She sold a work when she exhibited at the Ateneo Salón. In 1908, she took part in the show of the Sociedad Artística de Aficionados. Her work was included in the 1919 edition of the Salón Nacional.

EMILIA BERTOLÉ
(El Trébol, 1896–Rosario, 1949)

A painter, illustrator, and writer, she began studying art in Rosario with Mateo Casella. Her work was exhibited and awarded at salons around the country from the time she was young. She did illustrations for major periodicals like *El Hogar*. Her preferred theme was the human figure, specifically portraits and nudes. In 1927, her book of poems *Espejo en sombra* (Shaded Mirror) was published.

PAULINA BLINDER
(Rosario, 1915–?)

A painter and educator, she studied in the city of Rosario. Starting in the late nineteen-twenties, she took part in the salon of the Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores and in the Salón Nacional, as well as the Salón Femenino organized by the Club Argentino de Mujeres. In 1939, she produced the large-format work *La segadora* (The Woman Reaper) for the Treasury Department.

² Angelita Silveyra de Azcona, *Por qué pinto flores*, author’s edition, 1949, p. 15.

GERTRUDIS CHALE

(Vienna, 1898–La Rioja, 1954)

A painter trained in different European cities, she worked early on in the spheres of advertising and fashion. In 1934, she moved to Argentina, where she lived for two years before deciding to return to Europe. She came back to Argentina in 1938 and began traveling for extended periods in South America (Argentina, Bolivia, Brazil, Ecuador, Peru, and Uruguay). Many solo shows of her work were held, and her work was awarded at the salon organized by the Sociedad de Acuarelistas y Grabadores.

LÍA CORREA MORALES

(Buenos Aires, 1893–1975)

A painter, educator, and cultural administrator, she first studied art with her father, sculptor Lucio Correa Morales, and—perhaps—with her mother, painter and geographer Elina González Acha. After the death of her first husband, she moved to Europe, where she furthered her studies and took part in group shows. She returned to Argentina, and her work was featured at a number of editions of the Salón Nacional, as well as at salons in the cities of Rosario, Tandil, Santa Fe, La Plata, and Mar del Plata. She was awarded second prize at the 1928 edition of the Salón Nacional for her *Retrato de mujer* (Female Portrait). A number of solo shows of her work were held. In 1950, she became the director of the Museo Casa de Yrurtia, and in 1968 she was named a member of the Colegio de Museólogos.

JOSEFA DÍAZ Y CLUCELLAS

(Santa Fe, 1852–Villa del Rosario, 1917)

A painter who studied with Héctor Facino, she made works with religious theme, still lifes, and portraits. In August 1871, the government of Santa Fe province awarded her a gold medal for her work as a “paintbrush portraitist.” In 1894, she became a nun, but that did not mean she stopped painting.

LUDMILA FEODOROVNA

(Moscow, 1896–Buenos Aires, 1973)

A painter, she immigrated to Argentina with her husband, sculptor José Fioravanti, in 1928. She had trained in free studios in Paris, where her work was featured at a number of salons. In Argentina, her painting was included in the Salón Nacional, where she was awarded a medal granted to foreign artists in 1937. She received many other distinctions throughout her career. The first of many solo shows of her work was held in 1936. Her preferred genres were the still life and landscape.

RAQUEL FORNER

(Buenos Aires, 1902–1988)

A painter and educator, she studied at the Academia Nacional de Bellas Artes and then in Europe for many years. When she returned to Argentina, she—along with Alfredo Bigatti, Alfredo Guttero, and Pedro Domínguez Neira—created the Cursos Libres de Arte Plástico. Her first solo show in 1929 would be followed by many others, both in Argentina and abroad. She was a regular participant in salons around Argentina. In 1924, her oil painting *Las vecinas* (The Women from the Neighborhood) was awarded a grand prize at the Salón Nacional, making her the first woman artist to receive that recognition. In 1942, she was awarded first prize at the Salón Nacional for her work *El drama* (The Drama).

CONSUELO REMEDIOS GONZÁLEZ

(Buenos Aires, 1911–2013)

A painter and educator, she first studied at the Academia Nacional de Bellas Artes, where she received a degree in drawing in 1931. In 1940, she was awarded a degree in painting from the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova,” where she also studied printmaking. Starting in 1933, her work was featured at the Salón Nacional, where in 1936 she was awarded two prizes for her oil painting *Reposo* (Rest). She participated in salons in the cities of Rosario, Santa Fe, Tandil, and others. She taught at the Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas “Fernando Fader.”

ANNEMARIE HEINRICH

(Darmstadt, 1912–Buenos Aires, 2005)

A German-born photographer, she moved to Argentina with her family in 1926. She studied with photographers Melitta Lang, Rita Branger, Rosa Kardos, and Sivul Wilenski. She worked for a number of Buenos Aires magazines such as *La Novela Semanal*, *El Hogar*, and *Radiolandia*. She was one of the cofounders of the La carpeta de los Diez in 1952. Her first solo show was held in 1947. She was celebrated for her portraits of celebrities.

MARÍA DE LAS MERCEDES LACOSTE

(Active in Buenos Aires, 1920–1930)

A painter and sculptor, she exhibited oil paintings, sculptures, and medals in group shows—like the Salón Nacional, where she was awarded the prize for young artists in 1927, and the Salón de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores—and in solo shows.

MARIETTE LYDIS

(Vienna, 1887–Buenos Aires, 1970)

A self-taught painter, illustrator, lithographer, and educator, she moved to Paris from her native Vienna where she received great critical acclaim. By the time she moved to Argentina in 1939, her work was well known. Solo shows of her art were held regularly in Argentina and abroad. She tackled genres like nudes and portraits, but she was particularly celebrated as an illustrator. In 1969, she donated much of her production to the Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori.”

CECILIA MARCOVICH

(Arlau, 1894–Buenos Aires, 1976)

A Romanian-born painter, sculptor, and educator, Marcovich moved to Argentina with her family when she was a child. After early training in Rosario, she moved to Paris to study with Antoine Bourdelle, André Lothe, Charles Despiau, and Paul Baudoüin. In 1931, she left Paris and settled in Buenos Aires, where—a few years later—she founded Asociación Plástica Argentina, a school in operation for decades. She traveled through Argentina and Brazil, and took part in events like the Salón de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores and the Salón Nacional, where she was awarded third prize in 1935 and second prize in sculpture in 1940. Her work was featured at the inaugural show of the art venue opened by the Sociedad Hebraica Argentina in 1947. The first of many solos shows of her work was held at the Amigos del Arte in 1933. She was a member of a range of intellectual and profesional groups; she sat on the board of the Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

LÉONIE MATTHIS

(Troyes, 1883–Buenos Aires, 1952)

A painter and printmaker, she formed part of the first groups of women admitted to the École des Beaux-Arts in Paris, where she participated in the salon of the Sociéte Nationale des Beaux-Arts starting in 1906. While traveling in Spain, she met her husband, fellow painter Francisco Villar. The couple moved to Argentina and married in 1912. Her work was first featured at the Salón Nacional starting in 1913, and in the 1919 edition her *En la quinta* (On The Farm) was awarded a prize granted to foreign artists. Solo shows of her work were held regularly in a number of galleries in Argentina and abroad. She did sketches for murals for the Buenos Aires subway system. Her work, much of it in the media of watercolor and gouache, largely tackle historical themes, though her portraits and landscapes are also outstanding.

ANDRÉE MOCH

(Paris, 1879–Buenos Aires, 1953)

A painter, sculptor, writer, and educator, she exhibited in Paris at the Salon des Artistes Français and the Salón Retlinger. In 1908, her art was exhibited at the Círculo de Bellas Artes in Madrid, the Salón del Pueblo Vasco in San Sebastián, and the Salón Lux in Bilbao. In 1923, she exhibited a group of over seventy works at the Anderson Gallery in New York under the auspices of the Argentine Chamber of Commerce. She showed at Witcomb gallery in Buenos Aires, a number of times in conjunction with Basque artist Laurak Bat, and in the cities of Tandil and Mar del Plata. She organized shows in her studio on a regular basis. Her preferred genres were the still life, particularly of flowers, as well as seascapes and portraits. Few of her works have survived.

ANA MARÍA MONCALVO

(Buenos Aires, 1921–2009)

A printmaker, illustrator, and educator, she studied at the Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas “Fernando Fader” and the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova.” In 1954, thanks to a fellowship from the Dirección Nacional de Cultura, she traveled to northern Argentina to study “types and customs.” In 1966 and 1967, she studied printmaking at Stanley Hayter’s Atelier 17 in Paris. She taught printmaking at art academies (the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova,” the Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón,” and “Manuel Belgrano”) and at the Universidad Nacional de La Plata. She was awarded the printmaking prize at the 1941 edition of the salon organized by Sociedad de Acuarelistas y Grabadores (she participated in the event on many occasions). She won the Jockey Club Prize in 1946 and the Ernesto de la Cárcova Prize in 1950. She was a regular participant in the Salón Nacional and in provincial salons, where she was awarded prizes on different occasions. In 1985, she was named a member of the Academia Nacional de Bellas Artes.

ELOÍSA GRACIANA MORÁS

(Buenos Aires, 1915–?)

A printmaker, teacher, and illustrator, she studied at the Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas “Fernando Fader” and then at the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova,” where she earned a degree in printmaking in 1945. From 1946 to 1948, she attended the Taller de Decoración de la Escuela. She submitted paintings and prints to the Salón Nacional on a regular basis starting in 1938. In 1945, she was awarded one of the purchase prizes in printmaking at that event and, in 1954, a grand prize, also in printmaking. Starting in 1948, she was a juror for the printmaking section of the Salón Nacional. She took part in other salons as well, among them the Salón Femenino and the Salón de Rosario.

LAURA MULHALL GIRONDO

(Buenos Aires, 1912–1975)

A painter and illustrator, she studied at André Lhote’s studio and, in 1937, at the printmaking studio of the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova.” The first of many solo exhibitions of her work was held in 1933. She took part in salons in Argentina and abroad. The focus of her work was the human figure, landscapes, and religious themes.

MARÍA OBLIGADO

(Buenos Aires, 1857–Vuelta de Obligado, 1938)

A painter and illustrator, she studied with Giuseppe Agujari in Buenos Aires and then at the Académie Julian. Her work was featured at the Ateneo Salón and the Exposición Internacional de Arte del Centenario in 1910, as well as at the Salon de la Société des Artistes Français on four separate occasions. Her preferred genres were landscape, portrait, costumbrism, and historical painting. She illustrated a number of publications by her husband, Francisco Soto y Calvo, and the first edition of *Santos Vega* by her brother, Rafael Obligado. A major art collector, she made a large donation to the Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc” in Rosario.

MARÍA CATALINA OTERO LAMAS

(Pergamino, 1909–?)

A painter, printmaker, ceramicist, illustrator, and educator, she graduated from the Escuela de Artes Decorativas de la Nación with a degree in drawing in 1938. From 1931 to 1940, she took studio classes in painting and printmaking at the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, and in 1941 and 1942 in ceramics. She submitted paintings to the Salón Nacional and prints to the salon organized by the Sociedad de Acuarelistas y Grabadores. In 1935, she was awarded first purchase prize at the Salón Anual of Santa Fe. She also took part in salons in the cities of Córdoba, Tandil, and La Plata, and in the Salón Femenino in Buenos Aires. Her work *La merienda* (The Picnic Lunch) forms part of the collection of the Museum of Modern Art (MoMA) in New York.

ANITA PAYRÓ

(Buenos Aires, 1897–1980)

A painter and educator, she attended the École Bischoffsheim in Brussels, where she received a sound education in the decorative arts. It was not until late in her career that she exhibited her painting, which always partook of geometric abstraction. Starting in 1951, regular exhibitions of her work were held. She taught at a number of different art academies.

HILDARA PÉREZ

(Buenos Aires, 1895–Martínez, 1949)

A painter and educator, she studied first at the Taller Libre of the Comisión Nacional de Cultura and then at the Academia Nacional de Bellas Artes. She took part in the Salón Nacional, the salon organized by the Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas, and the salon organized by the Sociedad de Artes Decorativas. She taught elementary and high school, as well as special-needs children; she was a professor at the Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano.” Her preferred genres were the landscape and the portrait.

CLELIA PISSARRO

(Active in Buenos Aires, 1930–1950)

A painter and teacher, she was born to a family of artists. She studied with Raquel Forner and Pedro Domínguez Neira. She exhibited her still lifes at venues like the Salón Femenino and the Salón Nacional. Very few of her works have survived.

MARÍA CARMEN PORTELA

(Buenos Aires, 1896–Montevideo, 1984)

A sculptor and printmaker, she studied sculpture with Agustín Riganelli and attended the printmaking studio at the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova.” Her first submission to the Salón Nacional was in 1930; she won an award at that event in 1931 and, in 1935, she was awarded second prize in sculpture. She also exhibited her work at the Salón Femenino and the salon organized by the Sociedad de Acuarelistas y Grabadores. Starting in the nineteen-sixties, she exhibited work in different countries in the Soviet Bloc. After becoming a citizen of Uruguay, she was awarded grand prize in printmaking at that country’s Salón Nacional. Her outdoor sculpture *Tránsito* (Traffic) is located in the Carrasco section of Montevideo.

SOFÍA POSADAS

(Buenos Aires, 1859–1938)

A painter and educator, she studied with Giuseppe Agujari and Reinaldo Giudici. She was awarded an honorable mention at the Ateneo Salón and a bronze medal at the La Colmena Artística exhibition in 1898. She produced nudes, portraits, still lifes, genre paintings, and historical scenes. Few of her works have survived.

KETTIE ROSS-BROGLIA

(Active in Buenos Aires, 1900–1910)

A painter, she took part in the second exhibition of the Nexus group in 1908. In 1909, a solo show of her work was held at Salón Costa. She was awarded a bronze medal at the Exposición Internacional de Arte del Centenario in 1910. She participated in the Salón Nacional. Very few of her paintings have survived.

HEMILCE SAFORCADA

(Buenos Aires, 1912–2004)

A painter and printmaker, she received a degree in painting from the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” in 1939. She was awarded the Mitre Prize in 1936, while a fourth-year student in art school. Starting in 1935, she was a regular participant in the Salón Nacional, where she was awarded a purchase prize in printmaking in 1938 and the “Arte Clásico” Prize in that medium in 1939. Starting in 1936, she participated in the salons organized by the Sociedad de Acuarelistas y Grabadores and in salons in Santa Fe and Rosario, where she also won prizes. The City of Buenos Aires published a portfolio of her work entitled *Niños y Juegos* (Children and Games) in 1948.

CLORINDA SANNA

(Active in Buenos Aires, c. 1910)

A painter, she exhibited at the Salón Nacional from 1911 to 1918. In 1913, she applied for—and was denied—a fellowship to study in Europe. Few of her works have survived.

ROSALÍA SONEIRA

(Córdoba, 1907–1994)

A painter and educator, she studied at the Academia Provincial de Bellas Artes in Córdoba province. In 1927, a solo show of her work was held at Salón Fasce. She was awarded a grant for a study trip to northern Argentina. She participated in groups shows such as the Salón Nacional. Her work revolved around the human figure and the landscape, though she later veered into abstraction.

CARLOTA STEIN

(Buenos Aires, 1899–1960)

A painter, printmaker, illustrator, and educator, she attended the painting studio at the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” in 1932. She submitted work to the Salón Nacional from 1917 to 1947, where she was awarded a first prize in 1944 and a second prize in painting in 1945. She earned recognition for her pastels at the 1928 and 1929 editions of the Salón de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas. She taught drawing at the Escuela Normal N° 6 in Buenos Aires.

LEONOR TERRY

(Buenos Aires, 1880–1969)

A painter, draftswoman, and printmaker, she was born to a family of artists. She began her training with Reinaldo Giudici before going on to study with Jeanne Tailleférie in France and then in Switzerland. She was a regular participant in the Salón Nacional and the Salón Femenino organized by the Club Argentino de Mujeres. In 1966, she was honored by the Asociación de Sordomudos de Ayuda Mutua on the occasion of the seventieth anniversary of her work as a painter.

DORA DE LA TORRE

(Buenos Aires, 1924–1992)

A painter, illustrator, and writer, she received a degree in drawing in 1945 before going on to attend the painting studio at the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova.” A great many solo shows of her work were held. She was a juror for the Salón de Artes Plásticas “Manuel Belgrano.” While her preferred themes were the landscape and the human figure, she also explored abstraction. She was an illustrator for the press and the author of newspaper articles on art. She wrote a number of books, among them *Para el último ángel* (To The Last Angel), *Naranjas de Mohammadia* (Oranges from Mohammadia), *Poemas argelinos* (Algerian Poems), and *La laguna verde (novela de Copahue)* (The Green Lagoon [Novel from Copahue]).

AÍDA VAISMAN

(Warsaw, 1909–Buenos Aires, 1940)

A Polish-born painter and printmaker, she moved to Buenos Aires in 1925, where—from 1934 to 1938—she studied painting at the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova.” With one year left before graduating, she resumed her studies in 1940, the year she died. The works from her student days were selected for a show held on the anniversary of the launching of the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” printmaking studio. She took part in the 1936 and 1940 editions of the Salón Nacional, and in the 1935 and 1940 editions of the Salón de los Acuarelistas y Grabadores (she was awarded a prize in printmaking at that second edition). In 1941, the Sociedad de Artistas Plásticos Argentinos held a posthumous show of her work, and in 1968 the Club de la Estampa organized an exhibition of her prints at Galería PROAR. Her work *Niña con flores* (Girl with Flowers) forms part of the collection of the Museum of Modern Art (MoMA) in New York.

ANTONIA VENTURA Y VERAZZI

(San Rafael, 1891–?)

A painter, printmaker, and educator, she studied at the Academia Nacional de Bellas Artes and the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova.” She took part in the Salón Nacional, the Salón de Rosario, and other group shows, as well as solo shows, among them the one held at the Dirección General de Bellas Artes in 1935 at the initiative of the Club Argentino de Mujeres. She taught elementary school.

ÁNGELA ADELA VEZZETTI

(Buenos Aires, 1908–?)

A painter and illustrator, she studied at the Academia Nacional de Bellas Artes. In 1938, she received a degree in drawing from the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova.” While a student, her work was chosen to take part in printmaking student shows in Rio de Janeiro in 1935 and in Buenos Aires in 1943. Starting in 1931, she was a regular participant in the Salón Nacional, and in 1933 her oil painting *Desnudo* (Nude) was awarded a prize for young artists. Her work was acclaimed at the women’s salons organized by the Club Argentino de Mujeres and the Salón Femenino de Bellas Artes. Solo shows of her work were held in Buenos Aires. In addition, she did scientific illustrations for the Museo Argentino de Ciencias Naturales.

ELBA VILLAFañE

(Buenos Aires, 1902–1976)

A painter, printmaker, illustrator, and educator, she received a degree in painting from the Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” in 1937 where, in 1939 and 1940, she attended the printmaking studio. Her work was featured in every edition of the Salón Nacional held from 1932 to 1961, and she was awarded a number of prizes at the event, among them the “Cecilia Grierson” painting prize and the grand prize in printmaking in 1959. She also submitted drawings, temperas, and illustrations to the salon organized by the Sociedad de Acuarelistas y Grabadores.

MARÍA WASHINGTON

(Active in Buenos Aires, c. 1910)

A painter, she took part in the exhibition of the Sociedad Artística de Aficionados held in 1909. At the 1911 edition of the Salón Nacional, her oil painting *Rincón de Saavedra* (Saavedra Corner) was purchased for the Museo Nacional de Bellas Artes. Indeed, her works were for sale at a number of other editions of the Salón Nacional. In 1918, her *Autorretrato (Self-Portrait)* was featured at the Salón Nacional, making it one of the first self-portraits by a woman ever exhibited at that event (the work’s current whereabouts are unknown). The next year, she applied for—and was denied—a scholarship. Few of her works have survived.

ANA WEISS

(Buenos Aires, 1892–Los Angeles, 1953)

A painter and educator, she studied at the Academia Nacional de Bellas Artes and with Alberto María Rossi, whom she married in 1915. She was awarded the Europe Prize, which funded study trips to Europe, in 1914, but the award was suspended because of World War I. Her production revolved around the portrait, the nude, and genre scenes. Starting in 1912, she submitted work to the Salón Nacional regularly. In 1939, she became the first woman to win the Grand Purchase Prize. Her work was featured in different salons throughout the country. She taught at a number of institutions.

JULIA WERNICKE

(Buenos Aires, 1860–1932)

A painter, printmaker, and educator, she studied drawing at the Escuela Normal de Profesoras N° 1 and other educational institutions. The preferred theme of her paintings and drawings was animals. She was awarded a prize at the Ateneo Salón, in which she participated frequently, and in the women’s section of the Exposición Nacional of 1898. In 1904, she formed part of the Argentine delegation to the World’s Fair in Saint Louis, where her work *Toros* (Bulls) was awarded a bronze medal. Solo shows of her work were held in Buenos Aires. She spent her adult life in Argentina and in Germany.

BIBÍ ZOGBÉ

(Sahel Alma, 1890–Mar del Plata, 1975)

A Lebanese-born painter, she moved to Argentina as a teenager. In 1934, she showed an early group of paintings at Witcomb gallery. She traveled in Europe and Africa, where she showed her work to wide acclaim. A skillful painter of flowers, she composed an enormous panel for the Museo Argentino de Ciencias Naturales and produced a large-format work for the Treasury Department.

Exposición

El canon accidental.
Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)
25 de marzo al 1 de agosto de 2021
Muestra producida y organizada por
el Museo Nacional de Bellas Artes

Curadora
Georgina G. Gluzman

El Museo Nacional de Bellas Artes y la curadora agradecen la irremplazable colaboración de los coleccionistas e instituciones que han facilitado la obra y la documentación exhibidas, así como a quienes han prestado su desinteresada colaboración en cada etapa de esta muestra.

Nora Altrudi, Marcela Astorga, Marisa Baldasarre, Sofía Ballvé y Marcos Valenzuela, Dora Barrancos, Fabiana Barreda y Luis Octavio Barreda Faccaro, Graciela Batticuore, Talía Bermejo, Carolina Blanc, José E. Burucúa, Ezequiel Canavero, María Rosa Castro, Melina Cavalo, Ersy Contogouris, María Cristina Correa, Laura D’Aloisio, Raúl D’Amelio, Romina Dezillio, Agustín Diez Fischer, Gabriel Di Meglio, Silvia Dolinko, Deborah Dorotinsky, Teresa Espantoso Rodríguez, Leontina Etchelecu, Catalina Fara, Jimena Ferreiro, María de Lourdes Figuerola, María Filip, Diego Garay y Graciela Favelukes, Carla García, Alberto Giudici, María de Lourdes Ghidoli, Geraldine A. Gluzman y Guadalupe Alma Gluzman, Maximiliano G. Gluzman y LaElle Hartman, Graciela S. Pignalberi y Bernardo E. Gluzman, Indiana Claudia Gnocchini, Virginia González, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Paz Guzmán, Mariel Heiz, Mauro Herlitzka, María José Herrera, Julieta Kemple, Raúl Laprida, Mariana Leme, María Claudia de León, María de la Paz López Carvajal, Esteban Lucero, Constanza Ludueña, Ana Mannarino, Rocío Mayor, Marianela Menchi, Pablo Montini, María Lía Munilla Lacasa, Juan Ignacio Muñoz, Blu Navarro, Familia Obligado, Raphaelle Occhietti, Sofía Oguic, Cecilia Oviedo, María Pardo, Jorge F. Payró, Marta Penhos, Todd Porterfield, Nancy Rojas, Teresa Riccardi, Georgina Ricci, Nené Saggese y María José Saggese, Lucía Seissas, Paulina Scheitlin, Gabriela Siracusano, Analía Solomonoff, Florencia Suárez Guerrini, Sandra Szir, Verónica Tell, Eliana Tchorbadjian, Inés Tiscornia Biaus y Alfredo Tiscornia Biaus, Luisa Tomatti, Agustina Triquell, Susana Tubert, Viviana Usubiaga, Paola Vega, Roberto Vega, Paula Leonie Vergottini, Sebastián Vidal Mackinson, Adriana Leonie Villar y Cristina Villar, Caroline “Olivia” Wolf, Ministerio de Educación de la Nación, Museo Castagnino+Macro (Rosario), Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” (Buenos Aires), Museo Histórico Nacional (Buenos Aires), Museo Histórico Sarmiento (Buenos Aires), Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc” (Rosario), Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (Buenos Aires), Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” (Santa Fe) y Fundación Espigas (Buenos Aires).

Catálogo

Edición
Museo Nacional de Bellas Artes

Textos
Andrés Duprat
Georgina G. Gluzman
Laura Malosetti Costa
Lucía Laumann
Gloria Cortés Aliaga
Dina Comisarenco Mirkin
María Antonietta Trasforini

Diseño Gráfico
Susana Prieto

Edición y corrección de textos
María Verna

Gestión documental
Alejandra Hunter

Traducción español-inglés
Jane Brodie

Traducción italiano-español
texto de Maria Antonietta Trasforini
Nora Sforza

Fotografías
Matías lesari: pp. 68, 69, 70, 73, 74, 76, 77, 79, 85, 86, 87, 100, 101, 103, 104, 109, 116, 118, 119, 129, 130, 131, 134, 145, 146, 150, 151, 160, 161, 165, 166, 170
Gustavo Cantoni: pp. 110, 111, 114, 117, 142, 163, 168, 169
Paulina Scheitlin, Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”: pp. 71, 72, 80, 81, 82, 164
Lucila Benavente, Museo Histórico Nacional: pp. 83, 84
MUMBAT - Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil: p. 108
Otilio Moralejo Rodríguez, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”: p. 126
Marcelo Giudici: pp. 144, 148
Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”: p. 149

Posproducción fotográfica
Esteban Benhabib

Ministro de Cultura Tristán Bauer	Comunicación, Prensa y redes sociales Bettina Barbieri, Diego Jara, Mariana Lagos, Esteban Benhabib, Agustina Fornassier	Asistentes de sala Mónica Cortes, Lucas Cortez, María Rosa Egaña Curutchet, Santa Vargas, Carlos Cortez
Secretaria de Patrimonio Cultural Valeria Roberta González	Diseño gráfico Susana Prieto, Alejandro de Ilzarbe	Atención al público Lorena Gorosito, Mabel Benítez, Irma Echagüe, Daniel Galán, Marina Gorosito, Patricia Maidana, Oscar Oviedo, Carlos Pérez, Oscar Ramírez, Lorena Ramírez, Camila Malinovsky, Miriam Castillo, Gabriel Rotela, Cristina Mazza, Ana de Ilzarbe
Museo Nacional de Bellas Artes		
Director Ejecutivo Andrés Duprat	Edición y corrección de textos María Verna	
Directora Artística Mariana Marchesi	Educación Mabel Mayol Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia Gabrielli, Gabriela Canteros, Carlos Vera Flores	
Delegado de Gestión Administrativa y Jurídica Mariano D'Andrea		
Coordinación Ejecutiva Jorge Pizarro, Ricardo Visentini, Marcelo Marzoni		
Coordinación Artística Ana Schwartzman	Biblioteca Alejandra Grinberg Agustina Grinberg, Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Páez, Pablo Pizzamiglio	
Documentación y Registro Paula Casajús María Rosa Espinoza, Florencia Vallarino, Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez, Dora Isabel Brucas, Laura González, Ana Inés Vivarés, Matías Iesari, Gustavo Cantoni, Juan Camacho	Asistencia de Dirección Ejecutiva Maru Venanzi Eugenia Bignone, Mónica Gali	
Gestión de Colecciones Mercedes de las Carreras Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D'Ossvaldo, Catalina Leichner, Constanza Di Leo, Carolina Bordón	Asistencia de Dirección Artística Alejandra Hunter, Carolina Jozami	
Investigación María Florencia Galesio Pablo De Monte, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese, Verónica Tell, Lucía Acosta, Jorge Manzoni, Natalia Pineau, Gabriela Naso	Recursos Humanos María Florencia Martínez D' Agostino Elena Sanchez, Mariana Folchi, Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas, Daniel Oscanio, Marcelino Medina	
Museografía Silvina Echave Mariana Rodríguez, Pedro Osorio, Francisco Amatriain, Lucio O'Donnell, Pablo Trucco, Federico Fernández Sanders, Fabián Belmonte, Leonardo Teruggi, Alberto Álvarez, Gustavo Vázquez Ocampo (exposiciones itinerantes)	Capacitación Lucía Buchar, Paulina Alonso	
Administración, contabilidad y presupuesto Gustavo Gramis, Gabriela Raña	Gestión y estudio de visitantes Natalia Chagra	
Asuntos Legales Ornella Costabile	Producción Samira Raed Úrsula Gómez	
Relaciones Institucionales Soledad Obeid	Ciclo de Cine Bellas Artes Leonardo D'Espósito	
Relaciones Públicas Ana Ruvira	Infraestructura Matías Román, Augusto Monroy, Fernando Goldberg	
	Sistemas Pablo Engel, Walter D. Pirola	
	Intendencia Julio Martín Herrera Diego Herrera, Diego Lonne, Jonathan Villagra	
	Supervisión de salas Omar Guateck, Karina Mansilla Rita Díaz	

Amigos del Bellas Artes

Comisión Directiva	Equipo	Operador técnico y fotografía audiovisual Juan José Peralta
Presidente Julio César Crivelli	Director Ejecutivo Andrés Gribnicow	Realizador audiovisual Federico Braum
Vicepresidente 1ro. Eduardo José Escasany	Educación y Comunidad Coordinador de Educación y Comunidad Mariano Gilmore	Desarrollo de fondos y cooperación institucional Belén Arroyo
Vicepresidente 2do. María Irene Herrero	Directora de la Carrera Corta de Historia del Arte y cursos complementarios Susana Smulevici	Tienda Amigos del Bellas Artes Coordinación Gustavo Merino
Secretaria Josefina María Carlés de Blaquier	Directora de la Carrera Breve de Historia de la Literatura y cursos complementarios Mariana SándeZ	Contenidos Clara Maria España
Secretario de Relaciones Institucionales e Internacionales Eduardo Mallea	Programación de actividades educativas para niños Sol Abango	Ventas Marcelo Arzamendia
Prosecretaria María Ximena de Elizalde de Lechère	Asistente de Educación y Comunidad Mora Colombo	Administración Tesorería y Administración General Jorge Mastromarino
Tesorero Ángel Schindel	Socios Coordinadora de Socios Elena Bruchez	Administración y RR. HH. Nadia Kettmayer
Protesorera Sofía Weil de Speroni	Producción Marlene Binder Meli	Pago a Proveedores Carolina Mastromarino
Vocales Susana María T. de Bary Pereda Adriana Batan de Rocca Juan Ernesto Cambiaso Claudia Caraballo de Quentín María Inés Justo Nuría Kehayoglu Carlos José Miguens Santiago María Juan Antonio Nicholson Cecilia Remiro Valcárcel Alfredo Pablo Roemmers Verónica Zoani de Nutting	Comunicación Coordinadora de Comunicación Luz Rodríguez Penas	Recepción e Informes María Paz Bereciartua Laura Mastromarino Belén Schenfeld
Revisores de cuentas Valeria Bueno Fabián Pablo Graña Jorge Daniel Ortiz	Prensa Carmen María Ramos	Mantenimiento Gustavo Edgard Fernández Héctor Monzón Oscar Rindel
	Diseño gráfico y digital Pablo H. Barbieri	
	Auditorio y producción audiovisual Jefe técnico de Auditorio Daniel Caccia	

El canon accidental : mujeres artistas en Argentina 1890-1950 / Georgina G. Gluzman ; Andrés Duprat... [et al.].-
1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Museo Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Patrimonio Cultural, 2021.
240 p. ; 27 x 22 cm.

ISBN 978-950-9864-22-1

1. Arte. I. Gluzman, Georgina G.
CDD 709.82