

# Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)

[ *Other protagonists of Argentine art: women artists in the National Salons (1924-1939)* ]

Georgina G. Gluzman<sup>†</sup>

**RESUMO** • A partir de 1911, os Salões Nacionais da Argentina ofereceram às mulheres artistas a oportunidade de tornar seu trabalho notório e ganhar reconhecimento. Este artigo analisa suas participações desde 1924, ano da consagração de Raquel Forner, até 1939, quando Ana Weiss de Rossi obteve o prêmio máximo. Além disso, são analisadas as trajetórias de três artistas (Catalina Mórtola de Bianchi, María Carmen Portela Cantilo e Hildara Pérez de Llansó) que encontraram no Salão Nacional um caminho (embora não fosse o único) para serem apresentadas ao público e à crítica. A recepção, a fortuna crítica e a inserção nos museus dessas cinco mulheres artistas, quatro das quais foram eliminadas da história da arte, são examinadas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Mulheres artistas; Salões Nacionais; Argentina. • **ABSTRACT** • From 1911

onward, the National Salons in Argentina offered women artists a chance to make their work known and gain recognition. This article analyzes their interventions from 1924, the year of consecration of Raquel Forner, to 1939, when Ana Weiss de Rossi was distinguished with the maximum award. In addition, the trajectory of three artists (Catalina Mórtola de Bianchi, María Carmen Portela Cantilo and Hildara Pérez de Llansó) who found in the National Salons a way (although not the only one) presented themselves to the public and critics are analyzed. The reception, the critical fortune and the insertion in museums of these five women artists, four of whom have been displaced from the histories of art, are examined. • **KEYWORDS** • Women artists; National Salons; Argentina.

Recebido em 4 de abril de 2018

Aprovado em 28 de agosto de 2018

GLUZMAN, Georgina G. Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 51-79, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p51-79>

<sup>†</sup> Universidade Nacional de San Martín (UNSAM, Buenos Aires, Argentina).

A fines de 1932 el célebre semanario porteño *Caras y Caretas* publicaba un resumen visual del año artístico (Figura 1). Entre los veintiocho elegidos como los representantes más destacados del año, en una selección que incluía artistas como Foujita (1886-1968) y Fernando Fader (1882-1935), se distinguía apenas una mujer: la artista francesa Léonie Matthis (1883-1952), radicada en Buenos Aires desde hacía ya décadas.



**Figura 1** – Las artes plásticas en 1932. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 17 de diciembre de 1932, sin paginar

Algunos días más tarde la portada del suplemento color del periódico *La Prensa* mostraba un panorama muy diferente (Figura 2). Allí se reproducían obras de diversas pintoras, cuya actuación había sido destacada durante ese mismo año, particularmente en el contexto del Salón Nacional: Ana Weiss de Rossi (1892-1953), Raquel Forner (1902-1988), Dina Mongay (1910-?) y María Mercedes Rodríguez de Soto Acebal (1902-1986).



**Figura 2** – Obras de pintoras argentinas. *La Prensa*, Sección Cuarta, Buenos Aires, 1 de enero de 1933, p. 1

Estos dos polos ejemplifican los extremos entre los que se movió el reconocimiento a las mujeres artistas en dos publicaciones de gran circulación e indudable impacto. A partir de un trabajo hemerográfico profundo y de una minuciosa reconstrucción de carreras artísticas desplazadas de los relatos heroicos de las décadas de 1920 y 1930, este ensayo aspira a visibilizar una manifestación obliterada de la cultura artística femenina: la participación en los Salones Nacionales y su inscripción en la literatura artística nacional, archivo de indudable carácter patriarcal y marcado por un linaje paterno (SCHOR, 2007).

Los objetivos principales de este artículo son cuatro. En primer lugar, cuantificar la presencia femenina en los Salones Nacionales y comprender cabalmente la envergadura de su actuación en este contexto, una tarea que no ha sido realizada de modo sistemático. En segundo lugar, analizar los premios discernidos a dos mujeres artistas de singular importancia: Raquel Forner y Ana Weiss de Rossi. En tercer lugar, examinar las características de la participación femenina, determinando tácticas y negociaciones, mediante tres estudios de casos de tres artistas de diversos orígenes, estilos y medios. Estos dos últimos puntos se vinculan con un cuarto objetivo:

comprender cuál fue la recepción de estas artistas y cómo se vincula con su presencia (o ausencia) en las historias del arte.

El desarrollo de este artículo está ligado al pensamiento feminista y a su crítica a la historia del arte, en particular a la necesidad de tener acceso al pasado de las mujeres. En diversas latitudes las historiadoras feministas del arte de la década de 1970 visibilizaron que la disciplina, lejos de ser una construcción objetiva basada en criterios de verdad universales, era un cuerpo de conocimientos excluyente y fundado sobre premisas sexuadas, desde la categoría de “genio” hasta la de “bellas artes”.

Ya desde las últimas décadas del siglo XIX las mujeres artistas comenzaron a gozar de una cierta visibilidad en el campo artístico local. En efecto, el período de entresiglos fue singularmente rico en lo concerniente a su actuación (GLUZMAN, 2016a). La educación artística para las mujeres se expandió de modo notable en el período finisecular y en las primeras décadas del siglo XX. La Academia Nacional de Bellas Artes, con un perfil claramente profesional, fue un sitio de enorme importancia para las artistas. En efecto, la mayor parte de las artistas consideradas en este ensayo compartieron la formación en este espacio, aunque algunas, como Raquel Forner, profundizaron su formación en el exterior del país.

Desde 1911 en adelante las exposiciones artísticas anuales de carácter nacional brindaron a las mujeres artistas una posibilidad de dar a conocer su obra y de obtener reconocimiento en un ámbito de prestigio. Marta Penhos y Diana Wechsler han señalado que el Salón Nacional fue un “fuerte regulador de la producción artística”, constituyendo el espacio legitimador más claro de la práctica artística local durante varias décadas (PENHOS; WECHSLER, 1999, p. 7 y 10). Las mujeres actuaron ininterrumpidamente en este ámbito desde sus inicios, pero en este ensayo nos enfocaremos en un período limitado, marcado por dos hitos de la actividad artística de las mujeres.

## ENTRE EL RECONOCIMIENTO Y LA INVISIBILIDAD

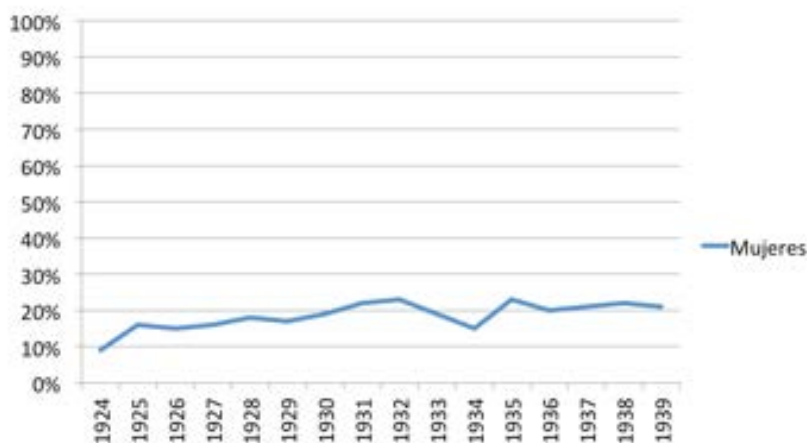
El período elegido para este ensayo comprende dieciséis exhibiciones anuales. El certamen del año 1924 estuvo marcado por la entrega de un galardón oficial a una mujer, pues el Tercer Premio en la categoría de pintura fue otorgado a Raquel Forner. El año 1939 también señaló la presencia de las mujeres en las premiaciones: Ana Weiss de Rossi se consagraría con la obtención del Gran Premio Adquisición en la misma categoría. Por lo tanto, es posible establecer una periodización claramente definida.

Como ha explicado Séverine Sofio con relación a los trazos a seguir para el estudio de las mujeres artistas en la Francia decimonónica, es necesario basar el análisis sobre una fuente que sea amplia, exhaustiva y con ciertas características puntuales:

[...] dont le contenu ne serait ni déterminé *a posteriori* (comme un dictionnaire), ni le résultat d'une sélection institutionnelle (comme les registres du Conseil supérieur des Beaux-Arts où ceux des sociétés de graveurs). Les livrets de Salon répondent à ces critères, au moins, comme nous le verrons, pour la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. (SOFIO, 2006, p. 56).

En efecto, en nuestro caso el análisis de los catálogos de los Salones Nacionales ha revelado una participación sostenida de las mujeres en este espacio. Esta presencia, aunque numéricamente importante, no ha recibido atención por parte de los historiadores del arte. En las dieciséis muestras consideradas actuaron unas doscientas veintisiete mujeres artistas. Sin embargo, la historia del arte ha sido singularmente excluyente. En la actualidad apenas unos pocos nombres son conocidos y recordados por la disciplina: Emilia Bertolé (1896-1949), Clara Carrié (1901-1985), Raquel Forner y Noemí Gerstein (1910-1996), entre algunos otros nombres aislados.

El análisis cuantitativo de la participación femenina en Salones Nacionales entre 1924 y 1939 demuestra que, aunque la actividad de las mujeres haya crecido, este incremento no fue ni sostenido ni constante (Figura 3). En otras palabras, el esquema evolutivo de incorporación progresiva de las mujeres a la escena de las artes no puede ser sostenido y se torna necesario considerar el tema con nuevos enfoques, lejos de las propuestas heredadas.



**Figura 3** – Porcentajes de mujeres artistas participantes en Salones Nacionales en Buenos Aires entre 1924 y 1939 (categorías pintura, escultura y grabado). Pesquisa basada en los catálogos oficiales del Salón Nacional

Los orígenes históricos del relato de la presencia creciente de las mujeres en la escena artística de las décadas de 1920 y 1930 se encuentra en los influyentes escritos del artista, escritor, crítico e historiador del arte José León Pagano (1875-1964). Su incansable actividad como crítico en el influyente periódico *La Nación* no puede ser disociada de su intención por dar forma a una historia sistemática del arte nacional. En rigor, ambas tareas se hallan profundamente unidas, al punto de hallarse fragmentos prácticamente idénticos en sus reseñas sobre exposiciones y en su obra consagratoria, *El arte de los argentinos*, publicada entre 1937 y 1940.

El crítico e historiador del arte presentaba en esta obra un desarrollo cronológico de las actividades artísticas en Argentina y establecía cuatro momentos dentro de la historia del arte argentino: el temprano período de los precursores, el de los

organizadores (correspondiente al período de los llamados primeros modernos) (MALOSETTI COSTA, 2001), el de los aportes de la pintura al *plein air* y el del arte de avanzada. Su propuesta historiográfica incluía la inscripción de las mujeres artistas en cada etapa historia del arte argentino.

Si bien las mujeres estaban presentes en todos las fases descriptas por Pagano, adquirirían mayor relevancia desde la época de los organizadores, donde se destacaban las trayectorias de María Obligado Soto y Calvo (1857-1938) y Julia Wernicke (1860-1932). En tal sentido, Pagano daba cuenta de la actividad artística femenina, que estaba oculta en el relato de quien a menudo es considerado el padre fundador de la historia del arte argentino: el artista y gestor Eduardo Schiaffino (1858-1935). Resulta provechoso citar *in extenso* este fragmento, dado que aquí son visibles los alcances y limitaciones del aporte de Pagano a la justipreciación de la actividad de las mujeres en el arte argentino:

No faltaban mujeres pintoras; pero hacían, ¿cómo decirlo? hacían pintura de cámara, de puertas adentro, pintura femenina, de flores, de frutas. Si alguna se aventuraba un poco más y exhibía academias, ya no se miraba eso con buenos ojos, y el comentario social oponía reparos no leves a tamaña falta de tacto. (PAGANO, 1937, p. 395).

El comentario de Pagano es una declaración de prescripciones, debajo de las cuales subyacen ideas muy claras respecto del rol de las mujeres del período inmediatamente anterior a las décadas de 1920 y 1930. En rigor, las artistas de entresiglos no sólo produjeron cuadros de flores, según la caracterización estereotipada de las obras hechas por mujeres que ofrecía el autor.

El efecto de las palabras del influyente crítico sería doble. En primer lugar, Pagano daba el espaldarazo definitivo a la consolidación de la figura de la mujer artista argentina del período de entresiglos como una diletante, eternamente entregada a la ejecución de cuadros de ramillete. En segundo lugar, al amplificar la diferenciación entre la actividad artística durante el período de entresiglos y las décadas de 1920 y 1930, Pagano creaba una distinción profunda entre ambos períodos. Este segundo punto demostraría ser crítico para la inscripción de las mujeres en las historias del arte argentino, pues quedarían establecidas las condiciones favorables que la escena artísticas de estas dos décadas. Así, establecía el duradero paradigma de desarrollo lineal de la actividad artística de las mujeres que ha imperado en la literatura histórico-artística posterior, donde no obstante son escasamente conocidas. Ahora bien, el análisis minucioso de los Salones Nacionales da cuenta de otro panorama.

En efecto, la participación media femenina en este ámbito de exposición durante estos años fue de apenas 18,5%. Este número, de por sí reducido, se torna todavía más bajo si consideramos que las décadas de 1920 y 1930 estuvieron marcadas por un ingreso masivo de las mujeres a la fuerza laboral y a los estudios de diversa índole (BARRANCOS, 2002, p. 82). En particular, la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, que ofrecía perfeccionamiento en diversas disciplinas artísticas, tenía sus puertas abiertas a las mujeres y una cantidad nada desdeñable de ellas pasó por sus aulas en estos años (GLUZMAN, 2016b).

Por supuesto, el Salón Nacional estuvo lejos de ser el único espacio de legitimación

abierto a las mujeres. Los salones provinciales, en los que expusieron también desde fechas tempranas, y las exposiciones individuales en galerías privadas (Witcomb, Amigos del Arte y Nordiska, entre otras) brindaron otras posibilidades de inserción en el campo local. En otras palabras, el alto número de mujeres artistas activas en Argentina no se vio inmediatamente reflejado en los Salones Nacionales. Sin embargo, un amplio grupo de mujeres continuaban apostando sus posibilidades de visibilidad a la presencia, sostenida o esporádica, en los Salones Nacionales.

## **LA HORA DE LOS PREMIOS: RAQUEL FORNER Y ANA WEISS DE ROSSI**

En este contexto, el año 1924 marcó una ruptura en la representación femenina. En efecto, en ese año la pintora Raquel Forner obtendría el Tercer Premio en la categoría de pintura. En 1939 Ana Weiss de Rossi obtuvo el Gran Premio Nacional en la misma categoría. Nos proponemos examinar estos dos casos.

El caso de Raquel Forner y su premiación en 1924 da cuenta del impacto de las nuevas tendencias en el campo artístico nacional. En efecto, el 21 de septiembre se inauguraba en Buenos Aires el Salón Nacional, donde predominaban los paisajes luminosos. No obstante, en el mismo ámbito se pudieron ver manifestaciones de corte novedoso: el pintor Emilio Pettoruti (1892-1971) regresaba tras una larga estadía en Europa, al tiempo que se sumaban nombres como los de Horacio Butler (1897-1983) o Héctor Basaldúa (1895-1976), quienes enviaban sus obras desde París (WECHSLER, 1999).

Forner irrumpió con una fuerza inusitada en el horizonte del Salón Nacional. La joven artista, ya claramente comprometida con una estética renovadora, apostaba al Salón Nacional como espacio de legitimación e incluso consagración. Forner presentó tres obras: *Sol*, *Figura* y *Mis vecinas*, óleo que le valdría el Tercer Premio en la categoría de pintura.

Destruída por la propia artista, *Mis vecinas* daba cuenta del importante ingreso de la modernidad urbana al Salón Nacional (Figura 4). Resuelta por medio de amplios planos de colores saturados, la obra representaba dos tipos femeninos contemporáneos: la niña con su muñeca y la mujer sumida en el orden doméstico: entregada a la crianza y al trabajo manual.





**Figura 4** – Raquel Forner, *Mis vecinas*, destruido. Reproducción tomada de *Fray Mocho*, Buenos Aires, 1924. Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires

Aunque algunas voces críticas evaluaron negativamente la participación de Forner, no fueron pocos o aislados los comentarios favorables. Desde las páginas de *La Prensa*, un relevante periódico porteño, se señalaba:

Raquel Forner, cuyo cuadro “Mis vecinos” ha merecido la recompensa de un justo tercer premio, pone también en el conjunto de la muestra un fresco y bienvenido propósito de renovación. Técnica independiente, libertad de criterio, emoción en las formas e intuición de color, son las cualidades más sobresalientes en esta joven artista, a la que cabe augurar un hermoso porvenir en la pintura argentina de mañana. “Estudio” y “Sol” completan sus envíos al Salón de este año, dándonos una categórica definición de su personalidad, orgullosamente conforme consigo misma. (PINTURA Y..., 1924).

De este modo, Forner hacía su aparición en los anales de la historia del arte argentino: se elogiaban su autonomía y sensibilidad. El pintor y crítico de arte José María Lozano Mouján (1888-1934) integraba el jurado de la sección de pintura, como representante de los artistas, en el Salón Nacional de 1924. Pocos meses después de haber dado su voto a Forner Lozano Mouján escribió un extenso artículo referido a la sorpresa que le había producido la obra de la joven pintora:

Quando, hace aproximadamente tres meses, los miembros del Jurado de pintura del último Salón Nacional nos reuníamos para examinar por primera vez las obras presentadas al certamen llamaron grandemente mi atención tres cuadros de vibrante colorido que llevaban al pie una firma, para mí, hasta entonces desconocida.

Desde ese preciso instante, por varias razones, nació en mí algo así como una curiosidad por conocer a la autora de los mencionados trabajos, la señorita Raquel Forner, novel pintora que ha conseguido llamar la atención del público, desde la primera vez que enseñara obras y también dar la nota más llamativa de la reciente exposición.

Los tres óleos acusaban una personalidad neta; pero debo confesar que mi curiosidad estribó sobre todo en que no imaginase en manos femeninas una paleta tan vigorosa y masculina. (LOZANO MOUJÁN, 1924).

Así, Lozano Mouján contribuía a la conformación de la figura de Forner: la artista ingresaba como una personalidad singular, fuertemente “masculina”. Sin embargo, el autor destacaba algunas líneas después que Forner era “una jovencita graciosa y muy femenina”. La doble valencia de Forner, como renovadora viril y como mujer sensible, se transformaría en una constante en la literatura artística nacional.

El año 1925 marcó un punto de singular importancia para la artista y para su futura inscripción en los archivos del arte argentino: el jurado del Salón Nacional rechazó una parte de su envío (Figura 5).



**Figura 5** – Raquel Forner, *Figura*, destruido. Reproducción tomada de *Martín Fierro*, Buenos Aires, 17 de octubre de 1925, p. 177

La pintura en cuestión era una indudable contribución a la construcción de la iconografía de la “mujer nueva”, que atrajo a Forner y a otras artistas en estos años. En la obra una muchacha de cuerpo entero se enfrentaba desafiante y con un vestido claramente moderno a los espectadores.

La revista *Martín Fierro*, auténtica plataforma de esta nueva sensibilidad, publicaba un suelto donde se disputaba el derecho del jurado de rechazar la obra y se afirmaba que la misma era “de una generación que tiene sensibilidad distinta y una verdad mejor, porque es más nueva” (L. M., 1925). El artículo, que reproducía la obra en cuestión, calificaba a Forner de “niña” de “ojos nuevos”. Esta caracterización

de la artista quedaría establecida en la literatura artística nacional. De este modo, Forner ingresaría como una presencia insoslayable, y una de las pocas femeninas, dentro el grupo de los artistas renovadores de las décadas de 1920 y 1930.

Las otras dos pinturas que Forner envió al Salón Nacional, *Un ciego* y *Una mujer*, fueron aceptadas y bien recibidas. En efecto, la Comisión Nacional de Bellas Artes consideró el óleo *Un ciego* para los premios municipales que se entregaban año tras año: Forner fue preseleccionada junto a otros once pintores para estos galardones, que terminaría perdiendo frente a Guillermo Butler (1880-1961) y Lorenzo Gigli (1889-1971) (HAN SIDO..., 1925). Más allá de cómo se haya dirimido la contienda, la artista no enfrentó una campaña de censura o silenciamiento, sino que por el contrario desde su aparición en el panorama local en 1924 ocupó siempre lugares destacados, que a su vez le han valido una presencia permanente en las historias locales del arte.

Existe un factor más a considerarse en la fortuna crítica de Forner, quien como ha sido indicado complementó su formación en Europa. Su estadía europea la apartó simbólicamente de muchas mujeres artistas del período, cuyos viajes a menudo tuvieron un carácter episódico y carecieron de la inmersión del suyo. Aunque muchas artistas de este tiempo realizaron viajes, incluso extensos a Europa, carecieron de esa mitología bohemia que caracterizó a la figura de Forner.

El caso de Ana Weiss de Rossi es representativo de los lugares marginales acordados por la disciplina a las mujeres. La fortuna crítica de la artista, primera mujer que obtuvo el galardón máximo en la categoría de pintura, ha seguido otros caminos y su huella se ha perdido parcialmente. Weiss había sido una artista precoz, activa desde su adolescencia. Su obra ha sido analizada generalmente a partir de las muchas obras que dedicó a sus hijos y a su vida familiar, recortando tan sólo un fragmento de su producción (BALDASARRE, 2011). Expositora en los Salones Nacionales desde 1912, Ana Weiss encarnó la figura de la artista moderna, atenta a la composición y al color y abocada a un amplio rango temático, en sus primeros años. En 1922, por ejemplo, Lozano Mouján la señalaba como una de las más destacadas artistas de la “última generación”. El artista y crítico destacaba “su renombre tan personal”, su “sinceridad” y sorprendentemente – si consideramos su fortuna crítica y olvido – “su paleta varonil” (LOZANO MOUJÁN, 1922, p. 150).

La artista, casada con el también renombrado pintor Alberto María Rossi (1879-1965), expuso sostenidamente en el Salón Nacional, obteniendo diversas recompensas, entre las que se hallan el Tercer Premio Nacional de Pintura (1926), el Tercer Premio Municipal de Pintura (1927), el Segundo Premio Nacional de Pintura (1932), el Primer Premio Municipal de Pintura (1933) y el Primer Premio Nacional de Pintura (1935). Esta escalada de reconocimientos culminaría en 1939 cuando la artista obtuvo el Gran Premio Adquisición de Pintura por su obra *La abuelita* (Figura 6).



**Figura 6** – Ana Weiss de Rossi, *La abuelita*, 1939, óleo sobre tela, 137 x 121,5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes

El óleo era representativo de un aspecto de la producción de la artista: sus lienzos abocados al estudio de lazos familiares, en cuya muy favorable recepción resonaban los ecos del “matrimonio de artistas” que componía con Rossi. El destacado crítico de arte Eduardo Eiriz Maglione señalaba:

Ana Weiss de Rossi conquistó el Gran Premio, tras una larga labor candorosa, de femeninas peculiaridades, exenta de vulgaridades y desfallecimientos. En “La abuelita”, dos figuras en plácida intimidad, la distinguida pintora se repite. Se repite en el tema y en la paleta. Ello puede significar una censura: carencia de fecundidad; ello puede significar, también, una aprobación, como disciplina, si la reiteración no es meramente mecánica, si la insistencia es perfectiva. (EIRIZ MAGLIONE, 1940, p. 18 y 20).

De este modo, se destacaba la persistencia de Weiss de Rossi y su capacidad de perfeccionar su intención estética. La artista era ya una fuerte opositora a las tendencias renovadoras sobre las que se expresaba en 1933 de la siguiente manera:

- ¿Cómo puede definirnos, de acuerdo con sus convicciones, el arte de la pintura?
- Creo – dice – que la pintura no debe apartarse de la naturaleza. Para que ésta sea traduzca en verdadera obra de arte, deber ser “sentida” y expresada con talento.
- ¿Y qué influencias atribuye – preguntamos – a las escuelas extremistas?
- Funestas – contesta con decisión, – pues arrastran a muchos pintores de grandes cualidades, pero sensibles al falso espejismo de “ser considerados modernos”, o lo que es lo mismo, a estar con la última moda... lo cual representa un ideal muy efímero. (GUTIÉRREZ, 1933).

Las voces que apoyaron la decisión del jurado de otorgar el premio a Ana Weiss de Rossi enfatizaban su humanismo: “Se discurre hoy de neohumanismo. El arte, espíritu alado o alma viajera, torna a suelo firme tras perseguir sombras errátiles. A la deshumanización sucede la rehumanización del arte [...]. Salió gananciosa Ana Weiss de Rossi, por ejemplo” (PAGANO, 1939).

Estas opiniones, aunque cuantiosas, no tuvieron gran peso a la hora de conformar los relatos sobre el arte argentino. Desde la enormemente influyente revista *Sur*, el artista y crítico de arte Julio E. Payró (1899-1971) sentenciaba: “Luego, existe una secesión. Es innegable. Por un lado está el arte moderno, viviente. Por otro, el arte clásico, conservador” (PAYRÓ, 1939, p. 89). De este modo, Weiss de Rossi quedaría fuera del archivo del arte que supuestamente vale la pena estudiar, del que quedaba doblemente excluida por ser mujer y por no haber adherido a los postulados más renovadores de su tiempo.

Los premios acordados a Ana Weiss de Rossi no han sido suficientes para garantizarle un estatuto dentro de las historias del arte. Tampoco han sido lo bastante poderosos para valerle un espacio de exposición permanente en el Museo Nacional de Bellas Artes. En rigor, el Gran Premio de 1939 significaba precisamente que *La abuelita* pasaba a integrar las colecciones del Museo, aunque la obra languidezca desde hace décadas en la reserva, de la que sólo ha emergido temporariamente. Del mismo modo, otras artistas también vieron, esperanzadas, el ingreso de sus obras al Museo Nacional de Bellas Artes. Los resultados serían desalentadores.

## **OTROS NOMBRES: ALGUNAS TRAYECTORIAS FEMENINAS EN EL SALÓN NACIONAL**

A menudo, las mujeres eran presentadas en las reseñas como una categoría separada y tratadas como ejemplo de un estilo femenino, aunque este nunca fuera explicitado. Sin embargo, las experiencias de las mujeres en el Salón fueron tan diversas como sus trayectorias, elecciones expresivas y orígenes. Aspiramos en este punto a presentar el camino de tres artistas (una grabadora, una escultora y una pintora) que encontraron en el Salón Nacional una vía, aunque no fuera la única, para presentarse al público y la crítica. Se trata de Catalina Mórtola de Bianchi (1889-1966), María Carmen Portela Cantilo (*circa* 1896-1984)<sup>2</sup> e Hildara Pérez de Llansó (1897-?).

2 Entrevista realizada por la autora a Ana Ugalde el 20 de noviembre de 2015 en Olivos.

Pintora y aguafuertista, Catalina Mórtola de Bianchi comenzó su actuación en el Salón en 1913. Expuso en diversas oportunidades en el período (1924, 1926 y 1933). Mórtola de Bianchi debía su formación, como muchas artistas expositoras en este período, a la Academia Nacional de Bellas Artes. Su dedicación al grabado debe entenderse en este contexto, pues el grabado estuvo abierto a un amplio número de mujeres. Además de presentar su obra en el Salón Nacional, en estos años Mórtola de Bianchi expuso de manera individual en Amigos del Arte (1925, 1930, 1933) y en la Dirección Nacional de Bellas Artes (1937) (ALGUNAS NOTAS..., 1933).

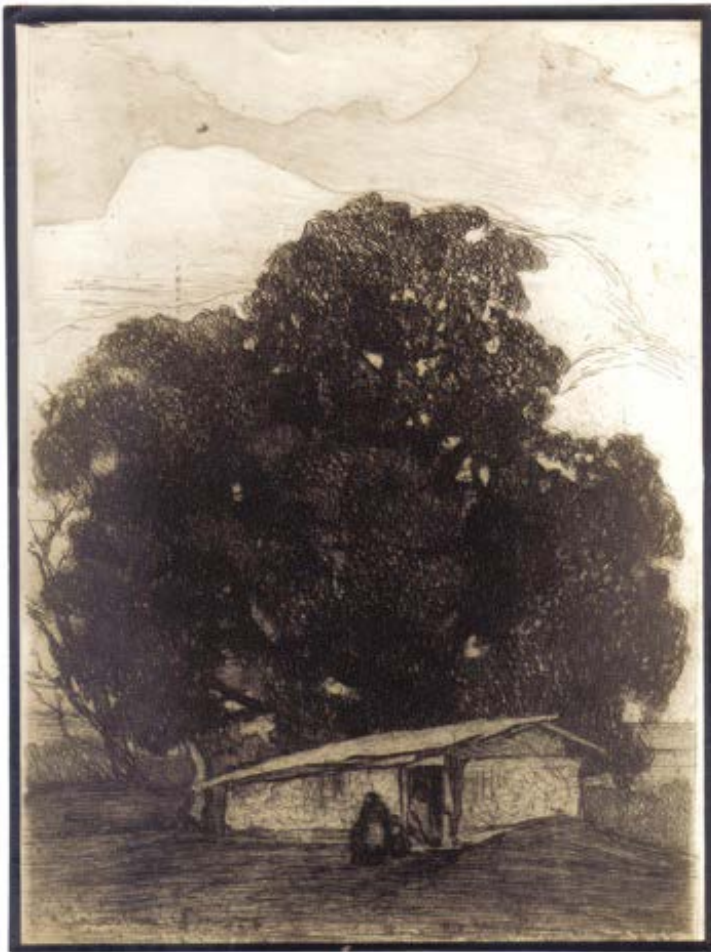
Mórtola de Bianchi, hoy olvidada, fue una artista sumamente celebrada en estas décadas. José León Pagano fue una figura clave en esta visibilización. En efecto, Pagano se ocupó de la artista ya en 1925, cuando se inauguró la muestra *Exposición de aguas fuertes*, en Amigos del Arte<sup>3</sup>. En aquella ocasión el crítico de arte escribía:

Que la señora Mórtola de Bianchi realiza sus aguafuertes con un vivo sentido del color es evidente. En algunas imita la técnica pictórica, comunicando al grabado la agilidad del toque ligero y cromático de la pincelada, En otras va más lejos aun, y se empeña en obtener efectos de luz radiante. Pero no se detiene en el fenómeno físico. A estos elementos, muy apreciables sin duda, une otro más delicado, más íntimo: el de la emoción. [...] La señora de Bianchi ve en las formas de las cosas algo que las relaciona entre sí, y descubre en ellas un motivo de simpatía, que su espíritu traduce luego en emoción de arte. A este don de sinceridad se debe su riqueza expresiva. Por eso hay vigor y trazo enérgico en el “El ombú” y suave delicadeza en “El pozo”, y por eso es tan sugerente “Desembarcadero”. (PAGANO, 1925).

*El ombú* es un ejemplo representativo de su producción en el terreno de los apuntes paisajísticos, con una clara presencia de elementos naturales con tonos dramáticos (Figura 7).

---

3 *Exposición de aguas fuertes de Cata Mórtola de Bianchi*. Buenos Aires: Amigos del Arte, 8 al 17 de octubre de 1925 (cat. exp.).



**Figura 7** – Catalina Mórtola de Bianchi, *El ombú*, aguafuerte, 34 x 24,5 cm.  
Fotografía: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Su producción fue bien recibida y la célebre coleccionista Victoria Aguirre adquirió una copia de esta obra. Sus dos primeros envíos al Salón continuaron en este género: en 1924 expuso *Los sauces del Manzano* (aguafuerte) y en 1926 *Nuestro suelo*, *En descanso* y *Noche clara* (aguafuertes). Sin embargo, en 1933 la artista cambió radicalmente su dirección. En ese año expuso el aguafuerte *Triunfadora* (Figura 8).





**Figura 8** – Catalina Mórtoła de Bianchi, *Triunfadora*, aguafuerte, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1933

Como otras obras no alineadas con su estilo y género tradicionales, *Triunfadora* no concitó la atención de la crítica o del jurado. En *La Prensa*, por ejemplo, se comentó: “También interesan vivamente las puntas secas de Amadeo Dell’Acqua, las xilografías de Víctor L. Rebuffo, el aguafuerte de Catalina Mórtoła de Bianchi (cuyo título ni el corte en la parte superior se explican bien)...” (PINTURA Y ESCULTURA, 1933). *Triunfadora* es una imagen fragmentaria de la espalda de una mujer, caracterizada por la reducción de la distancia entre artista y modelo. Es un cuerpo fuerte, robusto y útil, cuyo dinamismo contrasta con la tradicional pasividad femenina en los desnudos del Salón Nacional.

Las osadas perspectivas sobre el cuerpo de las mujeres, presentes en otras obras de Mórtoła de Bianchi ejecutadas este período, daban cuenta nuevo tipo femenino. En *Lucía*, expuesta en Amigos del Arte en 1933 (PAGANO, 1933), representaba una figura fuerte, misteriosa y ondulante (Figura 9).



**Figura 9** – Catalina Mórtoła de Bianchi, *Lucía*, aguafuerte, ubicación actual desconocida. Expuesta en Amigos del Arte en 1933. Fotografía: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Se trataba de obras innovadoras que muestran cuerpos femeninos desplegados en el espacio, pero que precisamente por su audacia ya no hallaban cabida cómoda en el Salón, donde las participaciones de Mórtoła de Bianchi se volverían esporádicas.

Por su lado, la escultora y grabadora María Carmen Portela Cantilo comenzó su participación en el Salón en 1930, donde actuó hasta 1944, año en que se trasladó a Uruguay. A pesar de su fuerte compromiso político y su actuación en la multipartidaria Junta de la Victoria, la artista ha sido excluida del relato de los artistas heroicos antifascistas. Su compleja vida personal da cuenta de las profundas dificultades asociadas a la conciliación entre la práctica artística, el compromiso político y la tradicional estructura familiar.

La presencia de las mujeres escultoras en el ámbito del Salón Nacional fue constante en el período considerado. Ya desde 1911 comenzaron a participar, en un comienzo tímidamente. En el período considerado en este ensayo expusieron aproximadamente cuarenta escultoras, entre las que fueron premiadas Hilda Ainscough, María Carmen Portela Cantilo y Cecilia Marcovich. Ellas se abocaron al trabajo con diversos materiales, desde la cera hasta el bronce.

Formada con Agustín Riganelli en escultura y con Alfredo Guido en grabado, la joven artista María Carmen Portela Cantilo obtuvo un reconocimiento ya desde su primera intervención en el Salón (ALBERTI, 1956, p. 30). *La Nación* elogió esta aparición:

Detengámonos ahora ante un nombre nuevo en el arte, el de la señora María Carmen P. C. de Araújo Alfaro. Le bastó presentarse para triunfar. No era cosa fácil prescindir de sus envíos. Son tres cabezas, dos de mujer y una viril. Se intitulan “Amparo”, “Retrato” y “Estudio”. No se advierte en ellas – huelga decirlo – ni vacilaciones ni desmayos. Atrae, por el contrario, su justeza afirmativa. Una pregunta surge natural ¿cómo se manifestó esta vocación tan claramente definida? ¿Quién la guió, qué maestros tuvo, si ha tenido algunos? No se identifican a través de sus obras. Modeladas con positivo saber, esas cabezas traen algo más que un modo técnico experto. Se imponen por el “sentido” de la forma. Significan por su espíritu, por lo característico de toda obra bien lograda. Hay allí una sensibilidad y una inteligencia, delicada aquélla, fina ésta. Subrayemos esta aparición. (XX SALÓN..., 1930).

Así, Portela Cantilo hacía su entrada en el ámbito más visible de la escena artística nacional. En 1933 obtendría el tercer premio municipal en la categoría de escultura por *Torso* (FUERON OTORGADOS..., 1933). Finalmente, en 1935 obtendría el segundo premio nacional, la distinción más alta otorgada a una mujer en la escultura hasta el momento. La obra distinguida en aquella ocasión fue *Figura para un estanque* (Figura 10).



**Figura 10** – María Carmen Portela Cantilo, *Figura para un estanque*, yeso, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1935. Fotografía: Archivo General de la Nación

En *La Nación* se comentaba: “Mujer de gusto delicado, dibujante de fina sensibilidad, escultora ya definida por su claro sentir plástico, trae a este Salón una nota de inconfundible contenido estético” (LA ESCULTURA..., 1935). Las líneas serenas de la *Figura para un estanque* eran interpretadas como resultado de un implícito estilo femenino, moldeado por su “gusto delicado”.

La producción gráfica de Portela Cantilo, grabados a menudo descriptos como finos y gráciles, le valieron la entrada al Museo Nacional de Bellas Artes. Sus

esculturas, enormes y ambiciosas, no han tenido la misma suerte. Encontraron una inserción en ámbitos menos centrales, como el museo municipal de la ciudad Bellas Artes de Buenos Aires, donde se hallan *Figura de una atleta* (presentada en el Salón Nacional de 1940), *Pobres mujeres* y *Torso* (presentada en el Salón Nacional de 1930).<sup>4</sup>

Finalmente, la pintora Hildara Pérez de Llansó expuso con regularidad en el Salón Nacional durante el período considerado: en 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938 y 1939 estuvo entre los expositores. Egresada de la Academia Nacional de Bellas Artes con el título de Profesora de Dibujo, Pérez de Llansó obtuvo sus dos primeros reconocimientos en 1926: un premio estímulo y el tercer premio municipal por su óleo *Abstracción* (Figura 11) (LOS PREMIOS..., 1926).



**Figura 11** – Hildara Pérez de Llansó, *Abstracción*, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1926. Fotografía: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Se trataba de un retrato de una joven mujer, sumida en sus pensamientos: su vestimenta expresaba una pertenencia clara de clase, sumándose a las decenas de figuras de mujeres elegantes que abundaban en el Salón por aquellos años. En efecto, la artista realizó retratos de damas de la alta sociedad (Figura 12).

---

4 Legajos de *Figura de una atleta*, *Pobres mujeres* y *Torso*, inventarios 164, 77 y 21, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”.



**Figura 12** – Hildara Pérez de Llansó, *Retrato de Germaine de Ullmann*, pastel, ubicación actual desconocida. Reproducción tomada de *Plus Ultra*, Buenos Aires, 31 de julio de 1927

En 1927 llegaría el turno de la incorporación al Museo Nacional de Bellas Artes: su óleo *Martita* fue adquirido en el Salón Nacional con destino al principal museo del país, aunque luego fue trasladado a la ciudad de Bahía Blanca (Figura 13)<sup>5</sup>. La obra daba cuenta de otra faceta de la producción de Pérez de Llansó: tipos más bien populares, niños, ancianos y mujeres decididamente modernas.

5 Legajo de *Martita* de Hildara Pérez de Llansó, inventario 6099, Museo Nacional de Bellas Artes.



**Figura 13** – Hildara Pérez de Llansó, *Martita*, óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes/Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca. Fotografía: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Esta última iconografía fue asomando en la producción de Pérez de Llansó hacia 1929, cuando expuso en el Salón Nacional su óleo *Impresión* (Figura 14). Se trataba de una joven, indudablemente moderna y urbana, mirando con cierta indolencia a los espectadores. La artista rescataba en una fugaz visión un encuentro momentáneo.



**Figura 14** – Hildara Pérez de Llanzó, *Impresión*, ubicación actual desconocida. Expuesta en el Salón Nacional de 1929. Fotografía: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Refiriéndose a la obra, la crítica señaló acertadamente en aquella oportunidad:

Hildara Pérez de Llanzó ha evolucionado hacia una forma más sintética y depurada de pintar. Ahora va a la realidad inmediata del objeto, prescindiendo naturalmente de todo eufemismo retórico. Su pintura se ha hecho sencilla y descriptiva: ha ganado intimidad, se ha “emancipado”, pero sin caer en teorizaciones programáticas. Como exponente de su nueva manera presenta un retrato de mujer, una impresión directa de la vida, rica de plástica y tonalidad, con la que refuerza, por ser indicio de lozana plenitud, su destacada posición en el grupo de nuestros artistas jóvenes. (HOY SERÁ..., 1929).

En tal sentido, Pérez de Llanzó era descripta como una artista moderna, aunque estaba lejos de las tendencias vanguardistas que luego la historiografía canonizaría, es decir, aquellas directamente vinculadas a las corrientes europeas de la primera posguerra. El mismo articulista de *La Prensa* señalaba:

Entre estos pintores de tendencia moderna, más o menos solidarios con la llamada escuela de Montparnase y otros, igualmente meritorios, pero que buscan su expresión plástica por caminos opuestos, debemos mencionar aún a Lorenzo Gigli, Miguel Victorica, Antonio Pedone, Hildara Pérez de Llanzó, A. Gramajo Gutiérrez, J. Gavazzo Buchardo y Dora Cifone. Siguen todos, unos de tiempo atrás, de ayer los otros, direcciones concordantes con el movimiento de la nueva pintura, pero en términos quizá más moderados. (HOY SERÁ..., 1929).



Esta nueva dirección de la artista parece no haber sido reconocida por la crítica y las instituciones. Sus mujeres modernas se desvanecieron y dejaron su sitio a otros temas que se tornarían centrales en su producción: las vistas del Riachuelo, las figuras del noroeste argentino y, nuevamente, los retratos de jóvenes elegantes.

### **CODA: DEL ESTILO FEMENINO A LAS RESERVAS DE LOS MUSEOS**

Con ocasión de la inauguración del Salón Nacional de 1931, *La Prensa* publicó una serie de notas gráficas, una de las cuales estaba dedicada a las mujeres expositoras (Figura 15). En el siguiente artículo ilustrado, “La pintura en el XXI Salón Nacional de Bellas Artes”, publicado el mismo día, no había artistas mujeres. Todas las mujeres representadas bajo el implícito concepto de un supuesto estilo femenino han permanecido, sin excepción, en los márgenes de la historia del arte.



**Figura 15** – Obras presentadas por pintoras en el XXI Salón Nacional de Bellas Artes. *La Prensa*, Sección Cuarta, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1931, sin pagar

En tal sentido, es necesario recordar que, de las cinco artistas analizadas en este texto, apenas una ha merecido un lugar en las narrativas sobre el arte de las décadas de 1920 y 1930: se trata de Raquel Forner, la única de estas artistas cuyo estilo fue descrito como varonil y vigoroso. Esta primera clasificación impuesta a las artistas ha sido clave para su visibilidad posterior. Asimismo, la canonización de un relato modernista y de corte evolucionista ha mantenido que existen artistas “de primera” y artistas “de segunda”, prescindibles en las narrativas históricas.

La modernidad de las obras realizadas por estas mujeres ha sido cuantificada mediante una serie de variables: la adopción de determinados recursos plásticos, la experiencia del viaje a ciertos “centros” y su inserción en selectos grupos de artistas. De este modo, otras experiencias femeninas de la modernidad (tales como la contribución a nuevas iconografías femeninas, la profesionalización plena y la presencia en el mercado) han sido ignoradas.

Finalmente, es menester recordar que las cinco artistas estudiadas en este artículo están representadas, y con más de una obra en la mayor parte de los casos, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, solamente Raquel Forner integra la muestra permanente de obras. Los visitantes que recorren hoy las salas de la institución de mayor envergadura del país se llevan una versión empobrecida de la agencia de las mujeres.

En marzo de 2018, en conmemoración del Día Internacional de la Mujer, el colectivo de trabajadoras del arte Nosotras Proponemos instó a las autoridades del Museo Nacional de Bellas Artes a iluminar durante un breve período de las tardes de marzo únicamente las obras de mano femenina (Figuras 16 y 17)<sup>6</sup>. El resultado fue francamente desolador.



**Figura 16** – Hersilia Álvarez, registro de la acción promovida por Nosotras Proponemos en el Museo Nacional de Bellas Artes, marzo de 2018. Es visible la obra de Raquel Forner, *El drama*, 1942

6 Véase <https://goo.gl/SBggGi>. Consulta: 3 de abril de 2018.



**Figura 17** – Nosotras Proponemos, llamado a la acción de visibilizar las obras de mujeres artistas, 2018

Entre las escasas obras iluminadas se hallaban dos obras de Raquel Forner que, como auténtica heroína moderna, ha ocultado otras experiencias femeninas en el arte. El Museo Nacional de Bellas Artes, a pesar de las obras de mano femenina que duermen en las reservas o que fueron enviadas a museos “menores”, reproduce el “*patriarchivo*” al que se ha referido Griselda Pollock (2008, p.44). La creación de nuevos relatos, nuevas curadurías y nuevos enfoques se impone, más que como una moda intelectual, como una necesidad de devolver la presencia de las mujeres en la historia del arte y de cuestionar de modo permanente su siempre velada presencia en la memoria.

## SOBRE A AUTORA

**GEORGINA G. GLUZMAN** é secretária acadêmica do Instituto de Pesquisa em Patrimônio Cultural da Universidade Nacional de San Martín (UNSAM) e pesquisadora assistente do Conselho Nacional de Investigaciones Científicas e Técnicas (Conicet) da Argentina.

E-mail: ggluzman@udesa.edu.ar

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Rafael. *María Carmen Portela*. Buenos Aires: Losada, 1956.
- ALGUNAS NOTAS de interés. *El Hogar*, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1933, p. 69.
- BALDASARRE, María Isabel. Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX. *Separata* 9 (16), octubre de 2011, p. 21-32.
- BARRANCOS, Dora. *Inclusión/exclusión*. Historia con mujeres. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- EIRIZ MAGLIONE, Eduardo. El XXIX Saló Nacional. *Anuario Plástica 1939*. Buenos Aires: Iglesias & Matera, 1940, p. 14-23.
- FUERON OTORGADOS los premios instituidos por la Municipalidad y el Jockey Club. *La Nación*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1933, sin paginar.
- GLUZMAN, Georgina. G. *Trazos invisibles*. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923). Buenos Aires: Biblos, 2016.
- \_\_\_\_\_. La Cárcova después de la Cárcova. En: MALOSETTI COSTA, Laura (Ed.). *Ernesto de la Cárcova*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, p. 73-85.
- GUTIÉRREZ, Ricardo. Sereno y valiente es el juicio de Ana Weiss de Rossi sobre las escuelas de vanguardia. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 29 de abril de 1933, sin paginar.
- HAN SIDO adjudicados los premios municipales de pintura. *El Día*, La Plata, 19 de noviembre de 1925, sin paginar. Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.
- HOY SERÁ inaugurado el XIX Saló Nacional De Bellas Artes. *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1929, p. 17.
- L. M. Un cuadro rechazado. *Martín Fierro*, Buenos Aires, 17 de octubre de 1925, p. 177.
- LA ESCULTURA en el XXV Saló Nacional. *La Nación*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1935, sin paginar.
- LOS PREMIOS municipales del Saló Nacional. *La Nación*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1926, sin paginar.
- LOZANO MOUJÁN, José María. *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires: Librería de A. García Santos, 1922, p. 150.
- \_\_\_\_\_. Notas de arte. *Atlántida*, Buenos Aires, 9 de diciembre de 1924, s. p. Archivo Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires.
- MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

- PAGANO, José León. Mórtola de Bianchi. *La Nación*, Buenos Aires, 18 de octubre de 1925, sin paginar. Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. Cata Mórtola de Bianchi. *La Nación*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1933, sin paginar. Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. *El arte de los argentinos*, tomo I. Buenos Aires: Edición del autor, 1937.
- \_\_\_\_\_. Oficialmente inaugurarse hoy a las 15 el XXIX Salón Nacional de Bellas Artes. *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1939, sin paginar.
- PAYRÓ, Julio E. Salón de Artes Plásticas. *Sur*, Buenos Aires, noviembre de 1939, p. 89-94.
- PENHOS, Marta; WECHSLER, Diana. Introducción. Tras los pasos de la norma. En: PENHOS, Marta; WECHSLER, Diana (Coord.). *Tras los pasos de la norma*. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989). Buenos Aires: CAIA-Ediciones del Jilguero, 1999, p. 7-14.
- PINTURA Y Escultura en el Salón Nacional. *La Prensa*, Buenos Aires, 28 de septiembre de 1924, s. p.
- PINTURA Y Escultura. El XXIII Salón Nacional de Artes Plásticas a inaugurarse hoy es uno de los más completos realizados hasta el presente. *La Prensa*, Buenos Aires 21 de septiembre de 1933, sin paginar.
- POLLOCK, Griselda. Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma. En: ARAKISTAIN, Xavier; MÉNDEZ, Lourdes (Ed.). *Producción artística y teoría del arte*. Nuevos debates I. Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso, 2008, p. 42-63.
- SCHOR, Mira. Linaje paterno. En: CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Inda (Comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 111-129.
- SOFIO, Séverine. Méthodes quantitatives et terrain historique: quels outils pour une sociologie des artistes femmes au XIXe siècle?. *Sociologie de l'Art*, 2006/2, OPuS 9 & 10, p. 47-67.
- WECHSLER, Diana B. Salones y contra-salones. En: PENHOS, Marta; WECHSLER, Diana (Coord.). *Tras los pasos de la norma*. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989). Buenos Aires: CAIA-Ediciones del Jilguero, 1999, p. 41-98.
- XX SALÓN Nacional de Bellas Artes (La escultura, II). *La Nación*, Buenos Aires, 12 de octubre de 1930, sin paginar.