

Mujeres artistas argentinas a fines del siglo XIX: admirables olvidos

Georgina G. Gluzman

A fines del siglo XIX, el escenario cultural porteño dio muestras de una singular apertura hacia una nueva figura: la de la mujer artista. En efecto, diversos sectores intelectuales defendieron ideas novedosas en torno a la relación entre mujer y creatividad. Este artículo busca explorar algunas carreras de mujeres artistas, mediante dos ejemplos, en el período finisecular y evaluar qué características asumió su compleja incorporación en un relato clave sobre la historia del arte en la Argentina.

Introducción

Este texto pretende reconstruir ciertas facetas de un complejo episodio de la historia cultural argentina, largamente olvidado: la actividad artística femenina en la ciudad de Buenos Aires entre 1890 y 1910. Sus objetivos principales son dos. En primer lugar, aportar elementos para comprender los alcances de la figura de la mujer artista en el imaginario de la época. En segundo lugar, analizar algunas variantes de las carreras de las mujeres artistas de este período con relación a cuál ha sido su valoración en las historias del arte argentino escritas desde los años treinta tomando como caso el relato de Eduardo Schiaffino y los recorridos de dos artistas, Eugenia Belin Sarmiento y Julia Wernicke.

Estas reflexiones están ancladas en la hipótesis de que, en la Buenos Aires finisecular, las ansiedades y críticas despertadas por el creciente número de mujeres dedicadas a la práctica artística se conjugaron con su celebración y hasta con una cierta fascinación por ellas que, en cuanto mujeres modernas, contradecían ciertos postulados sociales. En efecto, los discursos sobre la actividad artística femenina en el contexto cultural porteño aparecen a menudo teñidos de atracción por la figura de la mujer artista y del sentimiento de que la ansiada modernización del país traería aparejada una mayor participación femenina en todas las áreas, incluidas las "bellas artes".

Las relaciones entre mujeres y modernidad fueron en extremo complicadas. De hecho, el análisis de la actividad artística femenina en estos años da cuenta de un panorama marcado por tensiones y posibilidades. Las nuevas instituciones culturales surgidas a fin de siglo brindaron oportunidades de visibilización en un contexto atravesado por profundas dudas en torno a las capacidades intelectuales y creativas de las mujeres. Como señaló Trasforini, "la modernidad y las transformaciones que la acompañaron fueron para las mujeres de diferentes clases sociales una gran, aunque contradictoria, oportunidad de formación de una nueva conciencia de sí, de autonomía y de presencia pública, de movimiento en la metrópolis moderna y de posibilidades de grandes viajes" (2009: 17-18).

Mujeres modernas, mujeres fascinantes

En la actualidad resulta difícil imaginar la fascinación cultural por la figura de la mujer artista que caracterizó el período finisecular porteño. Sin embargo, decenas de artículos de prensa y de textos en libros dispersos dan cuenta de un fenómeno largamente olvidado. Referido a artistas locales o a artistas del panorama internacional, este corpus escrito revela los alcances de la figura de la mujer artista en el imaginario porteño.

Sin embargo, no se trató solo de escritos, sino que también las imágenes de la mujer artista se multiplicaron. Francesco Paolo Parisi, quien había establecido una academia íntegramente dedicada a la educación artística femenina a comienzos del siglo XX, pintó un cuadro, cuya ubicación actual es desconocida, sobre el tema.



Francesco P. Parisi, *Los últimos toques*, ubicación actual desconocida. Tomado de *El Hogar*, 7 de mayo de 1920.

Allí, una joven elegante observa con atención y deleite a otra muchacha que retoca una obra ya concluida y enmarcada. La joven artista luce un atuendo simple y despojado. Esta vestimenta habla a las claras de una situación de compromiso con la práctica artística y aleja la obra de la larga tradición de damas refinadas y con vestidos elegantes frente a sus caballeros. A pesar de ciertos indicios que evidencian la pertenencia a una burguesía próspera, como las flores cuidadosamente arregladas y el servicio de té dispuesto, el interior parece ser el de un taller: las bellas compañeras están rodeadas de lienzos.

Imágenes como esta contribuyeron a dotar a la figura de la mujer artista de un relieve peculiar, acentuado en diversos escritos del período. Laura Malosetti Costa ya advirtió la relevante presencia de figuras como Diana Cid García en las

críticas del nicaragüense Rubén Darío (2001: 385-390). Sin embargo, es interesante recordar que el destacado hombre de letras se refirió también a otras artistas, como la pintora inglesa Evelyn De Morgan (1855-1919). En un extenso texto publicado en *La Nación*, Darío señalaba:

Desde que he visto la obra de la señora de Morgan, me he propuesto mirar con el más profundo respeto á todas las inglesas invasoras de museos: á las copistas del palazzo Pitti y del Louvre y á las que hacen largas guardias ante la Venus de Milo, el Hermafrodita, ó la Victoria de Samotracia. No sabemos si la dama, joven ó vieja, que encontramos en estéticas tareas, es un número de rebaño Cook, ó una artista verdadera, como esta admirable pintora de que me ocupo (1903).

El texto continuaba con datos biográficos y apreciaciones de su obra, que concluían con un poderoso reconocimiento de las capacidades creativas de algunas artistas contemporáneas: "Mrs. Morgan de todas maneras en nuestros días, como Rosa Bonheur, como Mlle. Claudel, demuestra que en la 'arcilla ideal' de la mujer, en la máquina de amor, puede habitar, por más que se diga, el espíritu genial, la divina potencia de creación, la incomparable maravilla del Arte" (Darío, 1903). De este modo, Darío instruía a los lectores de *La Nación* en el conocimiento y valoración de las mujeres artistas. Su voz se oponía a las de otros sectores que veían en las mujeres artistas a meras "aficionadas".

El movimiento de mujeres porteño sumó tempranamente sus reflexiones en torno a la relación entre mujeres y artes. Escritoras como Carlota Garrido de la Peña expresaban su entusiasmo frente a las nuevas posibilidades abiertas a las mujeres, pero también su desencanto ante los escasos nombres femeninos que gozaban de prestigio:

En las artes y en las letras, la mujer puede cultivar su talento, y su inspiración dar un soberbio *mentís* á los tontos que nos la niegan.

No ha habido sino escasas pintoras y escultoras; Lola Mora y Josefa Aguirre de Vassilicos son las únicas argentinas cuyo nombre ha consagrado ya la fama como cultora del arte.

¿Por qué no ha de haber otras, si las estatuas y los cuadros se pagan tan bien á los artistas extranjeros?
(1899:2)

Garrido de la Peña señalaba dos elementos de importancia clave: la presencia de las mujeres en el campo de la escultura, por un lado, y la relativamente reciente apertura de la Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes a las mujeres, por otro. ¹ En efecto, hasta ese momento, la educación artística para las mujeres se había visto limitada a clases particulares, desarrolladas en la intimidad y tranquilidad del ámbito doméstico.

La apertura de la Sociedad Estímulo trajo como consecuencia el surgimiento de un estudiantado perteneciente a las clases medias, que amplió considerablemente el grupo de mujeres dedicadas a la práctica artística. La escuela de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (nacionalizada como Academia Nacional de Bellas Artes en 1905) tuvo un perfil claramente profesional: algunas de las más exitosas artistas y docentes de la primera década del siglo XX se formaron en la Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Un ejemplo es Dolores Alazet Rocamora (1878-?), destacada educadora y seguidora del ideario pedagógico de Martín Malharro. Su hermana, Victorina Malharro, explicaba al respecto:

Como que la única persona capacitada para continuar esa obra [la de Martín Malharro] hubiese sido Dolores Alazet Rocamora, de la que tal vez alguien que lea esto sabrá que es una paisajista de ojo seguro, paleta vigorosa y mano fiel. Pero de la cual casi todos los lectores, todos tal vez, ignorarán que, tratándose de la enseñanza del dibujo y de la cultura artística en la escuela, podría ser única depositaria y albacea de todo el legado del talento de Malharro aplicado al arte en la educación de nuestra democracia (1920).

Amén de su rol docente, Alazet Rocamora, como destacaba la misma Malharro, fue también una pintora de actuación sostenida y reconocida. A lo largo de cuatro décadas de trabajo, y mientras ocupaba la dirección de la Escuela Profesional de Artes Decorativas Fernando Fader, Alazet Rocamora expuso en diversas oportunidades en el Salón Nacional, en el salón de la Sociedad de Acuarelistas, Aguafuertistas y Pastelistas, en el Salón Provincial de La Plata y en el Salón Municipal de Pergamino, entre otros espacios.



Dolores Alazet Rocamora, *Paisaje invernal*, sin fecha. Fotografía: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

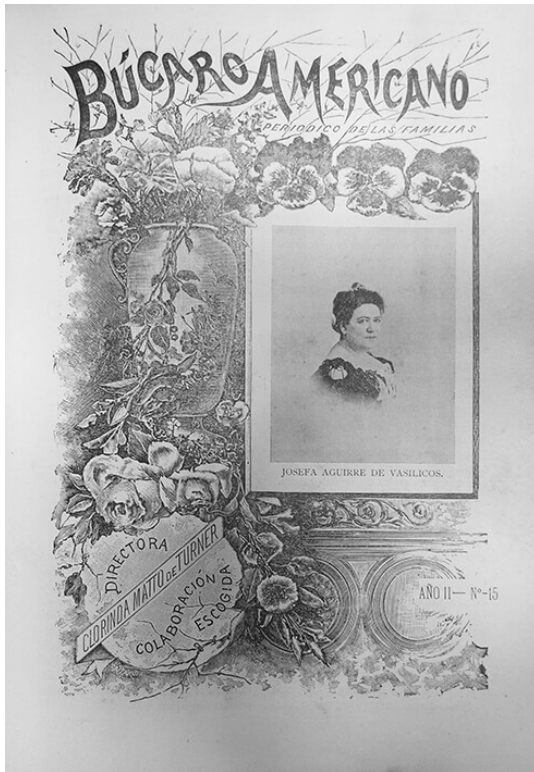
Trayectorias como la de Dolores Alazet Rocamora dan cuenta de una actividad artística femenina continuada, que los relatos tradicionales del arte solo han reconocido incompletamente y que ha recientemente comenzado a recuperarse. En efecto, la crítica feminista a la historia del arte ha tenido en la Argentina un impacto tardío, con respecto a otros ámbitos latinoamericanos, y concentrado particularmente en el análisis del arte contemporáneo. A menudo estas investigaciones han contribuido involuntariamente a la invisibilización de las artistas del pasado.

En este panorama de historias olvidadas hay una excepción notable: la mitificada escultora tucumana Lola Mora (1866-1936). Su nombre es familiar y su vida ha sido objeto de una multiplicidad de acercamientos, tanto desde el contexto académico como desde el mundo del cine y el teatro. Frente a la luz cegadora que su figura emite, las mujeres de la élite expositoras en el Ateneo o las decenas de egresadas de Estímulo (dueñas de carreras artísticas tanto modestas como notables) han quedado en el más absoluto olvido.

La leyenda de Mora se ha sostenido en la exclusión de las otras mujeres abocadas a la escultura. En rigor, como ha indicado acertadamente la pintora estadounidense Grace Hartigan (1922-2008), durante el siglo XX las mujeres artistas han luchado por ser mediocres como un hombre (cit. en Trasforini, 2009: 47), es decir, por desprenderse de la categoría de mujer excepcional que Mora cultivó durante sus años de éxito.

Entre las escultoras se hallan nombres otrora reconocidos como los de Josefa Aguirre de Vasilicós (1838-1913) o Luisa Isella (1886-1942). Aguirre, por ejemplo, fue objeto de diversas manifestaciones elogiosas, como la de la escritora peruana Clorinda Matto de Turner, directora de la temprana revista femenina *Búcaro Americano*. En 1897 Matto de Turner escribió: "La señora Josefa Aguirre de Vasilicos no es sólo una gloria argentina; ella representa los esfuerzos de la mujer en la moderna evolución y constituye una gloria femenina" (1897: 257). Matto de Turner no dudaba en referirse al "genio de la señora Vasilicos". La portada de la publicación *Búcaro Americano* fue adornada con una bella fotografía de la artista, que pasó a integrar la galería de mujeres notables propuesta por la revista.

Sin embargo, su figura languideció. Ninguna historia general del arte en la Argentina la recuerda. Frente a esta situación, es posible preguntarnos cuál es la presencia de las mujeres artistas del período finisecular en las historias generales del arte argentino.



Retrato de Josefa Aguirre de Vasilicós en la portada de *Búcaro Americano*, año II, n° 15, 15 de agosto de 1897.

Mujeres en la historia del arte de Schiaffino: omisiones y veladuras

Uno de los más recientes relatos totalizadores del arte en la Argentina, el de López Anaya (1997), recogía a una sola artista cuya actividad comenzó en el siglo XIX: Lola Mora, quien aparece sola y no como una destacada emergente de un amplio conjunto de mujeres artistas. Ninguna otra artista del siglo XIX merecía estar presente en su relato. Las raíces de este silencio son profundas y se remontan a una influyente historia general del arte argentino: aquella que Eduardo Schiaffino publicara en 1933 tras largos años de trabajo. A lo largo de 1883 Schiaffino había publicado en *El Diario* una serie de textos titulada "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento", que constituiría la base de su obra histórica más importante y en la que ya se hacía claro que para las mujeres no había sitio.

En el único tomo publicado de *La pintura y la escultura en Argentina*, Schiaffino cubría el desarrollo artístico entre 1783 y 1894. El autor se detenía en una sola artista, Eugenia Belin Sarmiento (1860-1952), en el capítulo dedicado a Domingo Faustino Sarmiento y a su deseo de desarrollar la educación artística en la Argentina.

El principal objetivo de Schiaffino era presentar la auténtica imagen de Domingo Sarmiento, no inscribir en la historia del arte a esta artista, que era presentada fuera de la línea temporal seguida en el libro. De este modo, Schiaffino explicaba: "le ha correspondido la suerte de pintar sus mejores retratos" (1933: 229). La única obra de Eugenia Belin reproducida era un retrato de Sarmiento. De esta manera, quedaba establecida la inequívoca conexión entre la artista y los retratos de su abuelo, mantenida hasta nuestros días.



Eugenia Belin Sarmiento, *Retrato de Sarmiento*, óleo sobre tela, 166 x 135 cm, Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires. Fotografía: Museo Histórico Sarmiento.

Pero, además, Schiaffino agregaba que la artista también había pintado paisajes y flores (1933: 229), en clara alusión a los géneros tradicionalmente asociados a las mujeres. Sin embargo, la actuación y la producción de Eugenia Belin Sarmiento fueron muchísimo más vastas de lo sugerido por el artista e historiador del arte. Un punto sobre el que Schiaffino no ahondaba eran sus presentaciones públicas: Eugenia Belin Sarmiento fue expositora en casi todas las muestras convocadas por el Ateneo (1893, 1894, 1895 y 1898) y obtuvo recompensas en tres de ellas. ² Tampoco mencionaba su participación en la exposición de 1910, en la que obtuvo una medalla de bronce, o en el Salón Nacional de 1912. Pero, además, la artista se dedicó al retrato, al paisaje y a la naturaleza muerta, no meramente a “flores y paisajes” (Schiaffino, 1933: 229). Sus estudios sobre el desnudo, por ejemplo, desbordan lo previsto por el autor.



Eugenia Belin Sarmiento, *Estudio de desnudo*, 1919, lápiz sobre papel, Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires. Número de inventario: 1227.

Schiaffino tampoco profundizaba en su profesionalización temprana. En efecto, sus retratos, paisajes y naturalezas muertas fueron apreciados en el creciente mercado porteño. Sarmiento ha escrito sobre paisajes comprados a Eugenia Belin Sarmiento en fechas tan tempranas como 1885, ³ y brinda una clara evidencia en tal sentido. Al instalar el retrato de Sarmiento como la única obra digna de ser reproducida y al ligar a Eugenia Belin con los llamados géneros menores, Schiaffino realizaba un doble proceso: presentarla como artista de mérito, pero reduciéndola a la práctica de una pintura feminizada de circulación restringida así como de retratos ligados a su vida familiar.

El segundo tomo de la obra de Schiaffino, nunca concluido, contendría una breve reseña de las actividades artísticas femeninas en Argentina en el período de entre siglos (Schiaffino, s/f). Julia Wernicke, Lola Mora, Eugenia Belin Sarmiento, María Obligado de Soto y Calvo, y Diana Cid García de Dampert serían las artistas a incluir mediante brevísimos esbozos biográficos.

El tono que impera es el del esfuerzo de estas artistas. Así, Schiaffino parecía sorprenderse frente a la “loable dedicación” de la pintora María Obligado de Soto y Calvo, y ante la “laboriosa permanencia” de Eugenia Belin Sarmiento en Holanda. Hasta aquí Schiaffino se distancia de los discursos elogiosos y esperanzados de Darío o Garrido de la Peña. Sin embargo, Schiaffino no se había mantenido ajeno a la fascinación ejercida por las mujeres artistas sobre críticos e

intelectuales a fin de siglo. A pesar de haber desaconsejado el otorgamiento de una beca de pintura a la artista Julia Wernicke [18601-932] porque existía “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” (cit. en Malosetti Costa, 2000), las actitudes de Schiaffino fueron menos unívocas de lo esperado.

La relevancia de las mujeres artistas en el imaginario finisecular también tuvo su impacto sobre Schiaffino. Así lo demuestran tanto el envío realizado a la *Louisiana Purchase Exposition* (Saint Louis, 1904) como la adquisición, para el Museo Nacional de Bellas Artes, de la obra *Toros* de la propia Wernicke.

La obra estuvo expuesta durante varias décadas entre pinturas que hasta el día de hoy tienen la categoría de “obras maestras” del arte nacional, tales como *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle y *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova. Este hecho nos reenvía al sitio cambiante que han tenido las mujeres artistas en la consideración cultural. *Toros*, con su apelación a una nascente iconografía animalista nacional, era una obra adecuada tanto para figurar en las salas del Museo Nacional como para representar a la Argentina en los certámenes internacionales.

Las sucesivas modificaciones en las salas de arte argentino tendieron a eliminar obras y a presentar un aspecto más ordenado: *Toros* no logró sobrevivir a estas “limpiezas”. El rol del Museo Nacional de Bellas Artes en los procesos de obliteración de las mujeres artistas difícilmente pueda ser exagerado.



Eugenia Belin Sarmiento, *Amapolas rojas*, óleo sobre tela, 99 x 60 cm, Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires. Número de inventario: 1077.



Julia Wernicke, *Toros*, 1897, óleo sobre tela, 55 x 70,2 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Número de inventario: 1644. Foto: Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.



Toros en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, ca. 1911. Fotografía: Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación.

A modo de conclusión

El caso de Eduardo Schiaffino resulta esclarecedor en dos sentidos: por un lado, demuestra que las historias generales del arte argentino han subestimado la actuación de mujeres artistas durante el período de entre siglos y, por otro, da cuenta de las actitudes vacilantes frente a la actividad artística femenina, de las que es prueba la adquisición de *Toros* por parte del propio Schiaffino.

La actividad artística de las mujeres en Buenos Aires fue mucho más relevante y variada que lo sugerido hasta ahora por la bibliografía. La investigación de base realizada, largamente soslayada en nuestro medio, revela un rico conjunto de obras y carreras de mujeres. Muchas de estas producciones se han perdido, otras están en manos de los descendientes y, un grupo menor, duerme en las reservas de los museos, siempre reticentes a mostrarlas.

A partir de 1890 y a pesar de que las mujeres tuvieron un acceso indudablemente más difícil a la práctica artística, no fueron pocas las que se formaron sólidamente y fueron reconocidas tanto por las instituciones como por la crítica. El rescate de estas historias implica cuestionar la docilidad femenina y el carácter menor de las obras ejecutadas por ellas, enfocándonos en cambio en su visibilidad cultural y en su agencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Darío, Rubén (1903). "Una pintora prerrafaelita. La obra de Evelyn Morgan" *La Nación. Suplemento Ilustrado*, año I, número 22, 29 de enero, sin paginar.
- Garrido de la Peña, Carlota (1899). "Destinos de la mujer" *La Columna del Hogar*, año I, número 24, 20 de agosto, p. 2.
- López Anaya, Jorge (1997). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- Malharro, Victorina (1920). "Escueleando" *El Hogar*, año XVII, número 569, 3 de septiembre, sin paginar.
- Malosetti Costa, Laura (2000). "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires". En *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad de Buenos Aires.
- (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Matto de Turner, Clorinda (1897). "Nuestras miniaturas. Josefa Aguirre de Vasilicós". *Búcaro Americano*, año II, número 15, 15 de agosto, p. 257.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1900). "Bellas artes en las islas", en *Obras completas*, tomo XLVI. Buenos Aires: Imprenta y Litografía Mariano Moreno, p. 255.
- Schiaffino, Eduardo (1933). *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires: edición del autor.
- (documento sin fecha). "Pintores y escultores femeninos". Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Armario III, Estante 2, Caja XVII, carpeta 9, documento 34.
- Trasforini, Maria Antonietta (2009). *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia: Universitat de València.

1.

La cuestión del acceso de las mujeres a este espacio de enseñanza ha sido solo parcialmente reconstruida, pues muchas fuentes se han perdido y es poca la información hallada en el relevamiento hemerográfico. Sin embargo, es indudable que las mujeres participaban regularmente de las clases y de los premios hacia 1890.

Link a la nota: http://untref.edu.ar/rec/num7_art_2.php