

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

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-impresionismo 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, Georgína 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.

^[8] Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación (AS-AGN). Caja 3. Copia manuscrita (4 fojas) de la respuesta de Schiaffino a la carta de Bagnasco del 30 de noviembre de 1899. Los tres finalistas fueron Julia Wernicke, Arturo Méndez y Marcelino Barneche. En esa ocasión, se becó a Méndez y, más adelante, Barneche también fue seleccionado. En el AS-AGN, se conserva una carta suya a Schiaffino, fechada en París el 30 de septiembre de 1903, en la que le comunicaba que, al no alcanzarle para vivir el monto acordado, se vería obligado a volver a Buenos Aires por falta de salud y de dinero. A pesar de no haber sido becada, fue Julia Wernicke la única de los tres que logró ser recordada como artista. En el depósito del Museo Nacional de Bellas Artes, se conserva un óleo de su autoría, *Toros*, que seguramente Schiaffino ya conocía cuando le negó la ayuda, pues lo llevó como parte del envío argentino a la Exposición Universal de Saint Louis en 1904, donde resultó premiado.

^[9] Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora Press, 1981, p. XVIII. La traducción es mía.

^[10] Para información pormenorizada sobre Sofía Posadas y Julia Wernicke, entre otras, ver Georgína G. Gluzman, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires. 1890-1923*, Buenos Aires, Biblos, 2016. Cfr. también la exposición curada por Gluzman de otra de aquellas “fantasmas”, *María Obligado, pintora*, que tuvo lugar en el Museo Castagnino de Rosario en 2019.

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:

<p>... 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</p>

^[11] “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).

^[12] 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.

^[13] Así se titulaba un artículo firmado “Moctezuma”, *El Censor*, Buenos Aires, 9 de diciembre de 1891.

^[14] Cfr. Viviana Usubiaga, art. cit. Agradezco a la autora haberme facilitado una copia de este artículo.

^[15] *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:

 	
<div>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.</div>	
 	

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 preven- ciones contra el arte femenino, aunque daba crédito a Diana para llegar a constituirse en un caso singular:

 	
<div>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</div>	
 	

^[1] Cfr. Pedro Luis Barcia, “Introducción”, *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, tomo 1, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras, 1968, pp. 30-31.

^[2] Cfr. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos…*, op. cit., pp. 329-418.

^[3] La Prensa, Buenos Aires, 27 de octubre de 1885, p. 5, c. 1-2. No conocemos el paradero de esta pintura.

^[4] La Prensa, Buenos Aires, 25 de octubre de 1885.

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 consagrara 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 Dampst.³⁴ “Diana Cid de Dampst” 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 Dampst” ya no le entusiasmaba: presentaba en aquella exposición “acuarelititas 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

^[5] 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 Dampst. 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 Dampst. Agradezco a Darío Gamboni haberme llamado la atención sobre las implicancias de esta comparación hecha por Rubén Darío.

^[6] 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.

^[7] Cfr., por ejemplo, el artículo “Las damas-pintores - Arte amable - Unas cuantas observaciones - decadentismo, etc.”, *La Nación*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1895.

^[8] 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

^[9] *Buenos Aires - Revista semanal ilustrada*, año 1, nº 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”.

^[10] 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”.

^[11] 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).

^[12] “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.

^[13] *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 evolución 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 vocación 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

³⁸ “El Salón - III - Paul Noé - Diana Cid García - Allardice Graham de Witt”, *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de noviembre de 1896, p. 3, c. 7, y p. 4, c. 1.

³⁹ “El Salón - IV - Maggiolo - Rossi - Lynch - Rus - Boneo - Las aficionadas”, *La Prensa*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1896, p. 3, c. 2-3.

⁴⁰ *Works of John Ruskin*, vol. XVIII, The Library Edition, 1905, p. 122. Citado por Rozsika Parker y Griselda Pollock, *op. cit.*, p. 9. La traducción es mía.

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.

⁴¹ “El Salón - V”, *El Tiempo*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1896, p. 1, c. 7, y p. 2, c. 1.

⁴² 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 Damp, 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 Damp, 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-damp-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.