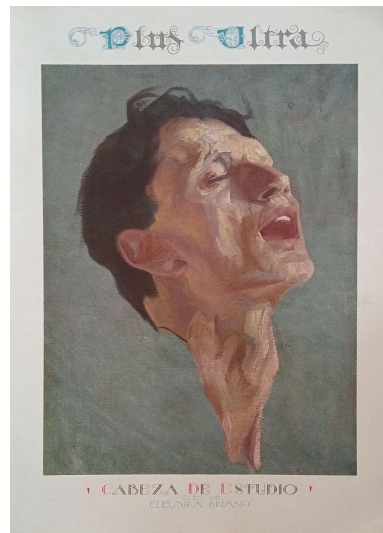


Mujeres artistas
en la revista ilustrada *Plus Ultra*
(1916-1930)



por
Sofía de la Fuente

Tesina para optar a la Licenciatura en Bellas Artes

Tutora
Adriana Armando

Escuela de Bellas Artes
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Rosario, 2024

Índice

Introducción	2
Las mujeres en <i>Plus Ultra</i>	4
La revista	4
Mujeres trabajadoras	10
Acerca de los roles	14
Las artistas en <i>Plus Ultra</i>	16
Acerca de la educación artística	16
Mujeres artistas	21
Musas	26
Las pintoras en <i>Plus Ultra</i>	30
Mujeres pintoras	30
Conclusiones	57
Anexo I	60
Anexo II	72
Bibliografía y fuentes	78

Introducción

Este trabajo aborda la presencia y ausencia de las mujeres artistas dentro de la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930), una publicación mensual de *Caras y Caretas* en la cual el arte y los eventos socioculturales ocuparon un lugar central.

La elección del tema de la presente tesina no fue algo buscado sino que, de alguna manera, fue producto del azar. Hace algunos años llegó a mis manos, como parte de una herencia familiar, un mueble que contenía la colección casi completa de la revista ilustrada *Plus Ultra*. Lo primero que llamó mi atención fue la calidad de las ilustraciones, el papel de seda que las cubre y las reproducciones de obras en cada tapa. A partir de ese momento comencé a plantearme la posibilidad de trabajar la revista como fuente de mi trabajo de investigación.

Las preguntas e intereses que proyecté sobre la publicación indudablemente tienen que ver con mi lugar de artista y como productora visual: ¿quiénes eran esas mujeres retratadas?, mi interés fundamental fue saber si dentro de todas esas mujeres que aparecían una y otra vez en sus páginas había mujeres artistas, ¿quienes eran? ¿había artistas rosarinas?. Con estas preguntas comencé a leer y, más tarde, a relevar la revista.

Dentro de *Plus Ultra* las mujeres aparecen notoriamente representadas a través de fotografías, ilustraciones, publicidades y eventos sociales, sin embargo, hay escasa participación de artistas frente a la presencia mayoritaria de varones en ese campo. A partir de esa constatación, este trabajo aspira a demostrar la hipótesis del diferente status otorgado a las mujeres artistas frente a los varones, sobre todo en lo que respecta a las artes visuales ya que, en las artes decorativas, la música y la danza parecen tener una mayor visibilidad.

La tesina está estructurada en tres capítulos. En el primer capítulo se lleva adelante un acercamiento a la fuente: cuándo surge, dónde y hacia quienes estaba dirigida la revista. Se observa fundamentalmente las representaciones de mujeres dentro de sus páginas, tanto en publicidades como en notas, fotografías, retratos y en el apartado "Páginas Femeninas". Se revisa, al mismo tiempo, de qué manera las mujeres trabajadoras son representadas

dentro de la revista cuando comenzaban a insertarse en el mercado de trabajo. Para finalizar este apartado, se hace referencia a los roles asignados a las mujeres de la época como madres y esposas y la educación adecuada para ellas. Una educación que incluía labores de mano, economía doméstica y que tenía como objetivo formarlas para la vida del hogar y el matrimonio.

El segundo capítulo se centra en la formación artística de las mujeres a partir de la creación de las escuelas profesionales de artes como la Academia y la Escuela de Dibujo Aplicado para Niñas. La revista reflejó cómo las “artes femeninas” y decorativas comenzaron a participar dentro del mundo del arte a partir del Primer Salón de Arte Decorativo. En el mismo apartado se pone el foco en las mujeres artistas en general: poetas, bailarinas, cantantes, músicas y actrices, todas disciplinas artísticas que eran consideradas “naturalmente” femeninas.

En el tercer capítulo se analiza específicamente aquellas mujeres artistas que traspasaron los límites de la pintura femenina, es decir aquellas que dejaron de ser aficionadas y que lograron desempeñarse como artistas profesionales. Un relevamiento cuantitativo permitió ubicarlas en un primer plano, correrlas del lugar asignado en una revista en la que, si bien tuvieron un espacio, dicho espacio fue mediado y otorgado por un grupo de varones que tenía el poder de decisión acerca de cuáles eran las artistas que estaban en sus páginas, qué pinturas eran reproducidas, en definitiva, quiénes eran visibles y quiénes no.

Las mujeres en *Plus Ultra*

La revista

En las primeras décadas del siglo XX surgieron en nuestro país una gran cantidad de revistas ilustradas en las cuales el arte, la música y las letras ocuparon un lugar central. Tales revistas, en tanto publicaciones culturales, tenían como objetivo informar a sus lectores sobre acontecimientos sociales y culturales a nivel local, nacional e internacional.

La revista *Plus Ultra*, suplemento mensual de *Caras y Caretas*, editó su primer número en un momento en el cual la expansión masiva y vertiginosa de todo tipo de publicaciones invadían la sociedad argentina. En marzo de 1916 se distribuyó por primera vez desde la ciudad de Buenos Aires hacia todo el país y publicó su último número el 31 de diciembre de 1930. *Plus Ultra* fue una revista dirigida a lectores pertenecientes a sectores medios y altos de la sociedad de la época y funcionó como un medio de presentación de noticias, avances tecnológicos, reuniones sociales y publicidades. En sus páginas pueden verse personas y eventos, objetos decorativos, obras de arte y arquitectura, entre tantos otros temas; en este sentido *Plus Ultra* tuvo, como muchas otras publicaciones de la época, el objetivo primordial de formar un público culto.

En el primer número lanzado en marzo de 1916 se lee la presentación y el propósito de la revista:

Al lector

En el orden natural de las cosas todo está circunscripto a determinados límites. Pero, por una ley de evolución, también todo lo que progresa, dentro del mundo espiritual o material, requiere expansión para su desenvolvimiento.

Caras y Caretas, revista que tu benevolencia ha consagrado, acepta obediente el imperativo de esa ley que afirma las tradiciones que siempre ha perseguido. De esta aspiración, noble y generosa, nace "Plus Ultra", publicación suplementaria, donde tendrán cabida todas las notas, cuya índole especial, necesite más amplitud para desarrollarse. En "Plus Ultra", verdadera prolongación, eco agrandado de tu revista amiga, hallarás el complemento de

una labor que hace años se impuso la empresa editora, ayudada eficazmente por artistas y literatos de valía. Repasa las páginas que te ofrecemos, discurre libremente por ellas... y falla. Que si de tu agrado fueran, templarías nuestro espíritu creando nuevos bríos para seguir la labor comenzada; si las rechazas, dejaremos que otros, con más aptitudes, lleven a feliz término lo que nosotros no supimos realizar. (*Plus Ultra*, n. 1, 1916).

Desde su editorial la revista se planteó la necesidad, siguiendo el “impulso del progreso”, de expandir la revista *Caras y Caretas* y fundar un nuevo espacio para desarrollar en profundidad temas que requerían y exigían un abordaje exclusivo. ¿Cuáles eran esos temas que necesitaban un nuevo lugar, un espacio propio? Uno de ellos fue el arte y sus manifestaciones. En sus portadas, cubiertas con papel de seda, se exhibieron reproducciones de obras de artistas de distintas épocas y en el interior el arte también ocupaba un papel relevante, con reproducciones de obra, escritos sobre movimientos artísticos, críticas de Salones Nacionales de Buenos Aires, Rosario y Santa Fe, notas y entrevistas a artistas nacionales y extranjeros. En este sentido, la revista funcionó como difusora del arte nacional, americano y europeo.

En un contexto en que las fotografías comenzaban a invadir las revistas de comienzos del siglo XX con el fin de captar nuevos lectores, “rostros, paisajes, vistas urbanas y sucesos varios (actos políticos, celebraciones, funerales) se volvieron los temas recurrentes de estas imágenes que se multiplicaban al ritmo del desarrollo de las técnicas de impresión” (Baldasarre, 2009: 47). Si bien *Plus Ultra* fue una publicación que surgió en la ciudad de Buenos Aires, recopiló en sus páginas los acontecimientos sociales y culturales tanto de la capital como del resto del país.

En sus fascículos se observan notas sobre distintas provincias argentinas firmadas por escritores de la revista que visitaban el interior del país. En el número de octubre de 1920 con el título “De tierra adentro. Vidalitas Tucumanas”, *Plus Ultra* dedicó tres páginas completas a guitarristas y cantantes mujeres. Para Rodolfo Romero, su autor, la guitarra “es manejada por la generalidad de las tucumanas en forma que algo del corazón pasa, de los

ágiles dedos, a las cuerdas..." (*Plus Ultra*, n. 54, 1920). Como él mismo señala, resultó imposible, en una nota tan breve, dar cuenta de la gran cantidad de guitarristas y cantantes aficionadas tucumanas, por ese motivo debió elegir las fotografías de "solo" nueve que son las que ilustran el artículo.



Plus Ultra, n. 54, 1920.

En el número de julio de 1927 cuatro páginas se destinaron a la crítica del Salón de Otoño de Rosario, en la que el autor de la nota señaló un triunfo en el progreso de la cultura artística argentina e hizo una comparación con el certamen "nuestro de primavera" de la capital del país.

Un poco más y las magnitudes y las distancias quedarán acortadas. De ahí que los pintores, escultores, acuarelistas, etc., de la metrópoli y provincias necesiten dar mayor impulso a sus trabajos, para restablecer la señorial supremacía que corresponde al Salón Porteño. (*Plus Ultra*, n. 135, 1927).

Aún cuando la revista dió lugar a Salones y demás acontecimientos que ocurrían en provincias del interior, el autor de la nota no tenía dudas de que la hegemonía correspondía a Buenos Aires.

Como se señaló anteriormente, *Plus Ultra* surgió como suplemento mensual de *Caras y Caretas*, fue creada y dirigida por hombres y en muchas de sus páginas aparecen como protagonistas, en un lugar de poder. Los ilustradores son varones, la mayoría de los artículos están firmados por hombres, las notas sobre artistas plásticos superan ampliamente en número a las dedicadas a artistas mujeres. A pesar de estas diferencias y teniendo en cuenta que era una publicación que no apuntaba sólo a un público femenino, las mujeres ocuparon un espacio importante dentro de sus páginas. La revista publicó algunas notas y escritos firmados por mujeres, desde artículos sobre temas generales hasta un apartado específico titulado “Páginas Femeninas” que aparece en casi todos los números y donde las mujeres escribían sobre temas que tenían que ver con el feminismo, con encuentros de mujeres y noticias del Congreso Nacional de Mujeres, así como novedades referidas a la moda femenina. Las imágenes de mujeres inundan sus páginas, retratadas en fotografías, ilustraciones, pinturas y la gran mayoría de las publicidades las tienen como protagonistas; incluso en muchos números hay páginas completas donde se “las presenta” a la sociedad con fotografías, nombres y características personales.



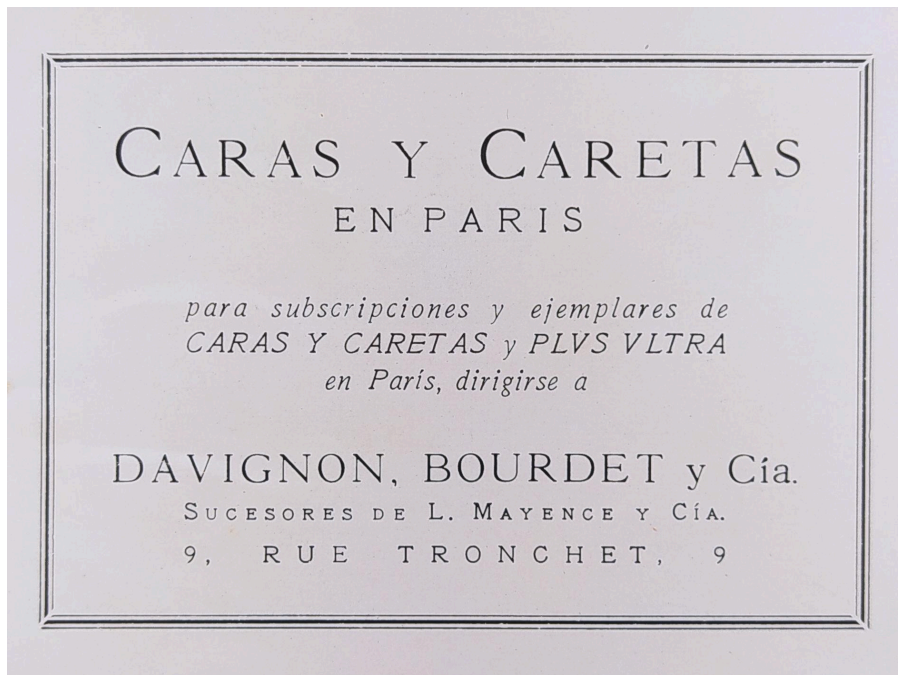
“De Nuestro Gran Mundo. Niñas presentadas en sociedad recientemente”, *Plus Ultra*, n. 172, 1930.

Entre los nombres de estas “niñas” se observan apellidos importantes de la sociedad porteña como Pueyrredón, Ibarguren, Saavedra, Duhau Noceti, Uriburu, Pirovano.

Representan los nombres de las familias troncales, del más ilustre y rancio abolengo de la metrópoli. Y a ese brillo agregan el ascendiente personal de cualidades, de distinción, de cultura, de belleza y de gracia, que realzan sus figuras juveniles y las destinan a una actuación excepcional.” (*Plus Ultra*, n. 172, 1930).

Las fotografías de estas jóvenes que pertenecían a la aristocracia porteña de alguna manera informan a quiénes estaba dirigida la revista. Los anuncios del interior de sus páginas invitan a los lectores a suscribirse. Dicha suscripción estaba pensada para todo el territorio argentino y también apuntaba a una expansión por fuera de las fronteras del país ya que, por ejemplo, brindaba la posibilidad de recibir los números en París. Tal como plantea Julia Ariza

(2009), teniendo en cuenta algunos aspectos de las impresiones del interior de la revista, como las pequeñas tipografías, las tapas cubiertas en papel de seda y el costo de la revista, es posible afirmar que estaba dirigida a lectores de sectores medios y altos de la sociedad. No solo estas cuestiones nos dan indicios del público al cual apuntaba la publicación, sino también los temas abordados, los objetos exhibidos, las publicidades de autos, joyas y perfumes, informes sobre la moda parisina y fotografías de “Casas Aristocráticas”.



Plus Ultra, n. 127, 1926.

PUBLICACIÓN MENSUAL ILUSTRADA	<h1 style="margin: 0;">PLUS VLTRA</h1> <p style="margin: 0;">Dirección y Administración: Chacabuco, 151/155 — Buenos Aires</p>	SUPLEMENTO DE «CARAS Y CARETAS»
PRECIOS DE SUBSCRIPCIÓN		
EN TODA LA REPÚBLICA		E X T E R I O R
Trimestre (3 ejemplares).... \$ ^m / _n 3.— Semestre (6 »).... » 6.— Año (12 »).... » 11.— Número suelto..... » 1.—	Año..... \$ oro 5.— Número suelto » 0,50 <small>Fueden solicitarse suscripciones o ejemplares sueltos a todos los agentes de CARAS Y CARETAS, o directamente a la Administración.</small>	

Plus Ultra, n. 119, 1926.

Mujeres trabajadoras

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX arribaron a nuestro país numerosos inmigrantes provenientes de Europa expulsados por el hambre y América se presentaba como un horizonte con nuevas y mejores condiciones de vida. Como escribe Dora Barrancos (2010), esta inmigración masiva potenció el desarrollo poblacional de las urbes portuarias y esta densa demografía favoreció el escenario de propagación de las doctrinas sociales que abogaron por los derechos del proletariado y también de las mujeres.

Con referencia al trabajo femenino, hacia las primeras décadas del siglo XX, la mayoría de las mujeres no tenían una profesión u oficio. Esto se debió, en primer lugar, a su condición de mujeres, por la cual debían llevar adelante diversas tareas y como señala Barrancos (2010) en relación a los censos, no podían señalar con precisión una actividad o ejercicio laboral. Para las mujeres era y sigue siendo dificultoso poder establecer una diferencia entre el trabajo realizado en el peridomicilio y el vinculado a los cuidados del hogar, ya que todas esas tareas suelen ser vistas como parte de las funciones domésticas. “Es necesario observar, entre los problemas del censo, que las labores típicamente femeninas resultaran casilleros rápidamente completados, pero que hubiera dificultades para distinguir a las mujeres entre las actividades que “no eran propias de su sexo””. (Barrancos, 2010: 140).

Por otra parte, en ese entonces era extraño que las mujeres pudieran acceder a una credencial clasificatoria para el desempeño en el mercado laboral, aún así, había algunas excepciones de profesiones que tenían que ver con el cuidado de un otro (niños, enfermos, ancianos) como el magisterio y la enfermería donde el acceso era más fácil. Hubo también muchos casos en que el escaso registro de mujeres ocupadas estuvo relacionado con el hecho que las empresas tendieron a ocultar tanto el trabajo nocturno como el insalubre, ambos prohibidos y realizados mayormente por mujeres.

En este sentido *Plus Ultra* se encargó de visibilizar los nuevos espacios de trabajo en los que las mujeres comenzaron a insertarse y a partir de los cuales muchas lograron a mediano y largo plazo independizarse económicamente. Así encontramos notas referidas a trabajadoras tanto del país como de otras partes del mundo. En la publicación de noviembre

de 1922 la revista brindó un espacio significativo a “Las tejedoras de Túnez”, asemejándolas con las trabajadoras indígenas del telar en nuestro país.

Sin necesidad de maquinaria moderna, prosiguiendo tenazmente las labores que desde hace muchos siglos realizan, las mujeres aborígenes trabajan la lana en los hogares tunecinos. Allí como aquí la rueca y el telar indígenas son de sencillez primitiva que hace reír a los mecánicos e industriales (*Plus Ultra*, n. 79, 1922).

Sin embargo, el autor de la nota señaló que para los amantes de la tradición artística el trabajo de las tejedoras “de allí y de aquí” era esencial, al mismo tiempo que esta industria doméstica ofrecía a la mujer medios para independizarse.

En la década del 20 la industria nacional cobró un impulso importante en nuestro país y la revista le dedicó un número completo en junio de 1927. A partir de fotografías presentó a figuras masculinas “propulsores de las Industrias Argentinas”, también aparecen notas al presidente de la UIA, fotografías de “destacadas personalidades de la Unión Industrial Argentina”, menciones de cada una de las industrias importantes de la época (industria del azúcar, del vidrio, ebanistería, astilleros, cerveza, frigoríficos, etc.). Las fotografías mostraban en su mayoría talleres industriales con trabajadores varones; no obstante, en ramas de la industria como las fábricas dedicadas a la hilandería, al tejido y al calzado, las fotografías registran mayormente a mujeres trabajadoras. En una de las tantas imágenes que ilustran el fascículo se observa a una trabajadora del calzado:



Plus Ultra, n. 134, 1927.

Esta simpática figura de obrera que en el taller de aparador realiza su hábil labor, viene a simbolizar un beneficio democrático. Noble consecuencia del desarrollo que realizó el importante ramo es el haber proporcionado a las mujeres argentinas mejores medios para ganarse la vida con dignidad e independencia (*Plus Ultra*, n. 134, 1927).

Con un discurso de apoyo a la industria nacional en general y a la industria textil en particular, la revista señaló la importancia de la producción nacional de tejidos como una nueva conquista. “Esta nueva conquista de la industria nacional extiende la independencia económica, invadiendo un ramo importantísimo de las artes suntuarias, ramo que en nuestro país, donde el hombre aspira a vestirse bien posee realmente una extraordinaria importancia” (*Plus Ultra*, n. 134, 1927). Junto a este discurso de las nuevas “industrias del progreso”, la

revista consideraba necesaria la “industria primitiva” del telar y reprodujo en una de sus páginas la figura de una mujer tejiendo.



“Industrias primitivas. El telar”. *Plus Ultra*, n. 134, 1927.

Es un esbozo de las máquinas actuales, una tradición útil, un ejemplo de laboriosidad femenil. Le tenemos que agradecer primores artísticos no superados por los modernísimos telares. Allá en campaña norteña teje ricas y recias “pilchas” de brillantes colores. Aquí, en la metrópoli, también el viejo telar sobrevive y produce maravillas. Al elogiar sus excelencias, debemos

hacer el elogio de un hombre sabio, entusiasta y activo: Clemente Onelli. En pleno auge de las perfeccionadas maquinarias, consiguió que muchas mujeres porteñas luciesen su habilidad paciente en el telar primitivo (*Plus Ultra*, n. 134, 1927).

Para el autor de la nota, los adelantos tecnológicos en la industria textil debían convivir con el trabajo artesanal del telar; el trabajo sensible y femenino seguía siendo necesario a pesar de las maquinarias industriales y de los grandes y modernos talleres.

Acerca de los roles

A lo largo de los años *Plus Ultra* publicó varios artículos referidos a la importancia de la educación de las mujeres, en especial a las labores femeninas. En el número de febrero de 1922 una nota titulada “La enseñanza del hogar” muestra la imagen de un salón de clases norteamericano y remarca la importancia de la educación de las mujeres en este tipo de tareas.



“La enseñanza del hogar”. *Plus Ultra*, n. 70, 1922.

No se trata de unas amigas reunidas para coser ropas con fines benéficos. Esta artística foto reproduce el interior de una clase norteamericana de labores. En las escuelas de todos los países las futuras maestritas

normales cosen, tejen y bordan en las mismas aulas donde estudian pedagogía o aritmética, casi siempre aprovechando los mismos pupitres. Los autores de esta iniciativa quieren lograr que las discípulas, al mismo tiempo de aprender los trabajos de la aguja, aprendan a tenerle cariño al hogar. Por eso le quitaron a esta originalísima clase todo cuanto pudiera hacerla semejante a aula (*Plus Ultra*, n. 70, 1922).

Las escuelas primarias y las escuelas normales eran las encargadas de preparar a las estudiantes en labores de mano y economía doméstica, las “maestritas” debían aprender junto con aritmética y pedagogía, el “cariño al hogar”. Esta formación era considerada el pilar de la educación femenina de la época. En una nota de febrero de 1921 con el título de “Arte Escolar Argentino”, se muestra una Exposición de Manualidades Escolares que se llevó a cabo en Buenos Aires con trabajos prácticos de los alumnos de escuelas nacionales de las provincias con la intención de fomentar las aptitudes artístico-industriales, “futuras fuentes de riqueza nacional”. La imagen que encabeza la nota exhibe “tejidos criollos en lana y algodón preparados e hilados por alumnas correntinas”.



“Arte Escolar Argentino”. *Plus Ultra*, n. 58, 1921.

Las artistas en *Plus Ultra*

Acerca de la educación artística

A fines del siglo XIX y principios del XX, se crearon en Argentina las primeras escuelas profesionales de artes y las mujeres de clase media y baja comenzaron a transitarlas; por primera vez el arte fue considerado como una posible fuente de trabajo y, por lo tanto, de emancipación económica. Como plantea Larisa Mantovani (2022), para la creación de un sistema artístico fue esencial la iniciativa privada de algunos grupos.

...en 1876 los artistas Eduardo Sívori, José Aguyari y Eduardo Schiaffino fundaron la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) y dos años más tarde su Academia de Bellas Artes (Malosetti Costa, 2001; Baldassarre, 2020). El Museo Nacional de Bellas Artes (1896), la nacionalización de la Academia de Bellas Artes (1905) y la instauración del Salón Nacional (1911) fueron unos de los primeros espacios que, instalados en Buenos Aires, sentaron las bases para la consolidación de las artes a nivel nacional. (Mantovani, 2022: 318).

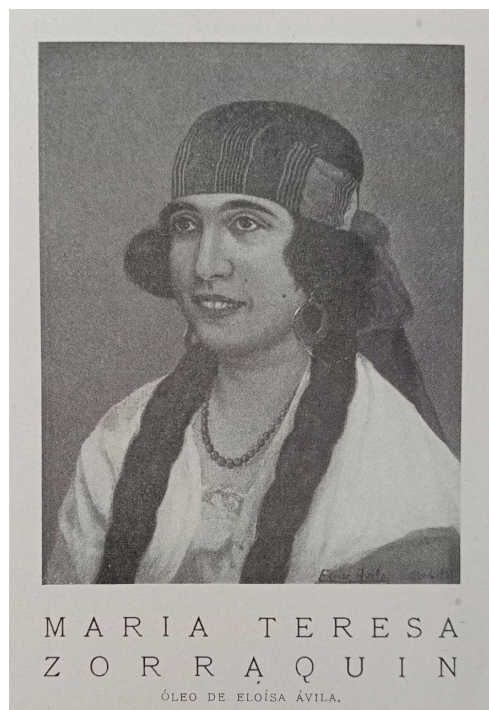
La Sociedad Estímulo de Bellas Artes tuvo varias escuelas, entre ellas la Escuela de Dibujo Aplicado para Niñas, la Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros y la Escuela de Plástica Ornamental, que estaban pensadas en el marco de las llamadas “industrias del arte”, una categoría que podría ubicarse entre el plano artístico y el industrial. Algunas estudiantes de la Escuela de Dibujo Aplicado para Niñas pasaron a estudiar en la Academia, otras estaban en cátedras en escuelas profesionales, normales o fundaban sus propias academias. Dicha escuela ofrecía a sus estudiantes una propuesta vinculada al trabajo decorativo “con el que históricamente se había relacionado a la mujer y especialmente sobre objetos pequeños: pintura sobre abanicos, seda, pirograbado, guantes, etc.” (Mantovani, 2022: 327).

La Academia Nacional de Bellas Artes a pocos años de su fundación abrió sus puertas a las mujeres. Como señala Julia Ariza (2013), a pesar de la admisión de alumnas, estas instituciones de enseñanza artística, marcaban fuertemente la diferenciación entre el alumnado, implicando una segregación de las mujeres y también de sus producciones. Hubo

artistas como Eduardo Sívori o Julia Wernicke, que dictaban talleres exclusivamente para mujeres y hacia la mitad del siglo XX esa oferta se “amplió a instituciones privadas con clases diurnas para mujeres”. Muy pocos de estos espacios de formación las preparaban como “algo más que aficionadas”, “de modo que difícilmente suplían las necesidades para hacer de la habilidad artística una profesión” (Ariza, 2013: 6).

En el número de mayo de 1922 la revista publicó la reproducción de un óleo de Eloísa Ávila, una “distinguida aficionada”. La pequeña nota sin firma tenía como objetivo “alentar” a las mujeres aficionadas que buscaban en el arte una “manera de ocupar sus ocios”:

El cultivo de las Bellas Artes no solamente rinde producto pecuniario sino también recompensas de alto valor espiritual. Por eso la noble afición va extendiéndose rápidamente entre las damas y señoritas argentinas, que buscan en él una simpática manera de ocupar sus ocios. Para alentar esta buena dirección de las inteligencias femeninas reproducimos una obra de la distinguida aficionada señorita Eloísa Avila, el retrato de María Teresa Zorraquín, óleo revelador de excelentes condiciones que se ampliarán y afirmarán mediante el estudio. (*Plus Ultra*, n. 73, 1922).



“María Teresa Zorraquín”, Eloísa Ávila.
Plus Ultra, n. 73, 1922.

Como sostiene María I. Baldasarre (2011) las mujeres eran consideradas incapaces en lo referido a la producción artística. Eran las “artes femeninas” la categoría utilizada para definir las actividades que excedían las bellas artes e incluían las labores manuales del hogar. Hasta ese entonces, las mujeres desarrollaban habilidades manuales como una de las tantas tareas asignadas dentro del hogar, pero dichas habilidades no eran pensadas para realizarse fuera del ámbito privado. En este sentido, las artes decorativas se valoraban como inferiores al arte denominado “puro”, que quedaba en mano de los varones. Las obras no utilitarias creadas por mujeres se consideraban un pasatiempo y no una actividad capaz de ser remunerada. Como afirma Georgina Gluzman (2013), su naturaleza delicada y sensible las tornaba especialmente aptas para el arte, pero dado que el lugar de la mujer era el hogar, fue éste el espacio en el cual pudieron desarrollar su creatividad a través de bordados, objetos decorativos y pintura sobre diversos materiales.

Las escuelas de arte fueron las encargadas de la educación “estética” de aquellas mujeres que comenzaron a incursionar en prácticas artísticas. Dentro de estas escuelas la formación de varones y mujeres era diferente. Las clases que incluían: “visitas anuales al Jardín Botánico... para realizar croquis de estudios de animales, flores y plantas... al Museo de Ciencias Naturales de la Plata y Museo Etnográfico con la intención de conocer nuevos motivos que pudieran ser aplicados a las artes decorativas” (Mantovani, 2022: 80), estaban destinadas específicamente a las mujeres por ser consideradas actividades más acordes a su género; mientras que la formación de alumnos varones incluía, entre otras tareas, la visita a talleres y fábricas.

Los objetos decorativos producidos por mujeres fueron admitidos hasta fines de la década del '10 en el Salón Nacional de Buenos Aires. En un principio estos objetos eran exhibidos junto a pinturas y esculturas y, a partir de 1914, las obras de arte decorativo constituyeron una sección especial con premio propio. El primer Salón Nacional de Artes Decorativas se llevó adelante en noviembre de 1918. En el número de diciembre de ese mismo año, la revista publicó una nota sobre dicho Salón en la cual hizo una distinción entre las obras producidas por pintores y escultores y las artes decorativas:

El escultor o pintor, al hacer su obra, tienen como único fin expresar su amor o su idea, sin pensar en el sitio o marco en que haya de ser colocada. Hablamos, naturalmente, de la obra que se hace como una necesidad del alma y no del encargo de decorar un templo, una fuente o una tumba.

El decorador tiene, en cambio, la misión de embellecer, haciendo el marco o trabajando dentro de él como en los muebles, las armas, la cerámica, orfebrería, los libros.

Esta pequeña digresión quería desvanecer el prejuicio de ser las Artes Decorativas cuestión de procedimiento, siendo así que lo son de principios.

Hay que añadir que en este Salón hay tal abundancia y diversidad de obras femeninas que los hombres se encuentran en minoría, y así como empobrecidos ante aquel diluvio de nácares, cueros, bronce y porcelanas (*Plus Ultra*, n. 32, 1918).

Quien escribe la nota, en un intento de quitar los prejuicios que acarreaban las artes decorativas, señala las cualidades y el trabajo que requieren estos objetos de diseño. Si bien refiere a la gran cantidad de artistas mujeres por sobre los varones que participaron del Salón y la abundancia de sus obras decorativas, las imágenes que la revista eligió para ilustrar la nota son en su mayoría de artistas varones; de siete imágenes, una sola corresponde a una mujer, “la señora” Magdalena Lernoud de Casaubón. Dentro de la nota, los artistas mencionados también son en su mayoría varones, de los nueve que nombra, dos son mujeres, Fides Castro y Magdalena Lernoud de Casaubón. También se mencionan las alumnas de la Escuela Profesional de Artes de Oficios de Buenos Aires que contribuyeron con almohadones, platos y carpetas y de quienes “no recordamos sino que eran lindísimos” (*Plus Ultra*, n. 32, 1918).

Fueron muchas las mujeres que desafiaron las normas que las limitaban e iniciaron al igual que los varones una vida de artista, logrando con el tiempo ser reconocidas como tales. Como sostiene Adriana Armando (2009), Emilia Bertolé fue una de esas mujeres que a principios del siglo XX fue reconocida como artista, en un momento donde el rol asignado a la mujer como madre y esposa hacía difícil pensar en el arte como una posibilidad de trabajo e independencia económica. En este sentido, muchas mujeres artistas fueron invisibilizadas

junto con sus producciones. Emilia Bertolé “...con mucho esfuerzo logró profesionalizarse y obtener un lugar equivalente al de Guido y Caggiano en los años veinte” (Armando, 2020: 22). Fue la única artista de la ciudad de Rosario nombrada constantemente en las notas de *Plus Ultra* y sus obras ilustraron las críticas de muchos de los Salones Nacionales. En un lugar similar podemos ubicar a Ana Weiss de Rossi, a quien también se la nombra a propósito de las críticas de Salones y cuyos óleos ilustran las páginas de la revista. En el número de agosto de 1918 *Plus Ultra* publicó una nota de la artista junto a su pareja Alberto Rossi con el título “Un matrimonio de artistas”. En la misma, Rossi relata detalladamente sus inicios en el arte, mientras que Ana Weiss cuenta brevemente los logros que alcanzó en el campo de la pintura. El autor afirma que es un matrimonio que triunfó en el arte y en el amor. “...el público, que es el mejor crítico en estas cuestiones, los ha consagrado ya desde hace mucho tiempo” (*Plus Ultra*, n. 28, 1918).



“Un matrimonio de artistas”. *Plus Ultra*, n. 28, 1918.

Si bien las mujeres artistas presentes en la revista son pocas si las comparamos con los artistas varones de la época, *Plus Ultra* reservó un espacio para algunas ¿quiénes eran esas mujeres? Más adelante volveremos sobre ellas.

Mujeres artistas

Como ya se planteó en el capítulo anterior, *Plus Ultra* fue una revista dirigida por hombres que no apuntó específicamente a un público femenino, aunque es evidente que le otorgó a las mujeres un lugar importante en cada uno de sus fascículos. A medida que revisamos sus páginas las encontramos una y otra vez representadas como señoritas de sociedad, como poetas, artistas, cantantes, actrices, bailarinas, también como feministas y desde luego como madres y esposas. En este apartado nos acercamos a aquellas mujeres vinculadas al mundo de las artes en general, a bailarinas, poetas, cantantes e instrumentistas, para dar cuenta de la importancia y el espacio que *Plus Ultra* les asignó en comparación con las artistas visuales. En las notas y las críticas referidas a ellas los escritores no apelaban a las comparaciones con sus pares varones como sí ocurría con las artistas que se destacaban en las artes visuales. El mundo de la danza, de la poesía, de la música, eran espacios donde las mujeres podían desarrollarse, lugares “naturalmente” femeninos.

Instrumentos como el piano o el violín, y sobre todo el canto y la danza posibilitaron a las mujeres rebasar el ámbito privado, intervenir públicamente e incluso convertirse algunas en verdaderas divas, exaltadas en tanto transitaban expresiones identificadas con la feminidad, aspecto central en la ponderación de las mujeres (Armando, 2020: 25).

A lo largo de los años, la revista publicó muchas notas sobre mujeres que se destacaron en distintas ramas del arte. En el número de noviembre de 1921 se publicó una pequeña nota sobre una pianista europea, “La pianista Hildebranda”.

En la actualidad es una de las más notables concertistas, según lo han reconocido los críticos europeos. Por su admirable técnica y por la emoción que pone al interpretar las obras de distintas escuelas musicales, logró abrirse paso en la difícil carrera. El repertorio que cultiva comprende las más bellas y difíciles páginas de los clásicos antiguos y modernos...

Críticos de reconocido crédito, después de alabar el virtuosismo de la pianista Hildebranda, auguran un glorioso porvenir a la joven... (*Plus Ultra*, n. 67, 1921).



“La pianista Hildebranda”. *Plus Ultra*, n. 67, 1921.

Si bien la mayoría de las notas que publicó *Plus Ultra* se refieren a artistas extranjeras (francesas, rusas, españolas, norteamericanas) las mujeres artistas nacionales también encontraron su espacio en la revista. Dentro del mismo número se publicó la nota “Camila Quiroga por Julio Escobar”, en la que el escritor hizo un seguimiento detallado de cada obra y papel que interpretó la actriz argentina. “Todo su arte es de intuición, de imaginación, de esa

perspicacia de los seres inteligentes que para expresar una emoción no necesitan vivirla” (*Plus Ultra*, n. 67, 1921). Escobar resalta el éxito que tuvo en el extranjero y cómo al regresar al país:

...Quiroga encontró nuestro teatro revuelto; los autores enemistados entre sí como a veces en sus obras se enemistan con el buen gusto... Y por eso no pudo tener la apoteosis que merecía ni darnos el Odeón las nuevas pruebas de su talento que esperábamos (*Plus Ultra*, n. 67, 1921).

El escritor continúa, “Teníamos un gran escenario y una gran actriz para el teatro nacional pero faltó algo indispensable para la buena trinidad: faltó la obra”. Y por eso, “se apresta para dejarnos otra vez”, “...mientras Camila Quiroga realiza una excursión dando a conocer obras sólidas del teatro argentino, tal vez los autores acierten a producir heroínas dignas de la notable actriz” (*Plus Ultra*, n. 67, 1921).



Camila Quiroga. *Plus Ultra*, n. 67, 1921.

Notas de este tipo se repiten en la mayoría de los fascículos referidas a bailarinas italianas, cantantes y actrices norteamericanas, músicas europeas y aunque en menor cantidad, también las artistas argentinas tienen su espacio.

En el número de octubre de 1923 la revista dedicó tres páginas completas al llamado Arte Nativo. “La frase “arte nativo” quiere substituir entre nosotros a la extranjera “folklore”” (*Plus Ultra*, n. 90, 1923).

Entre los firmes propagandistas del <nativismo> artístico ocupa un puesto de honor la señora Ana S. L. de Cabrera, merced a su doble hermosura física y espiritual. Musa paciente y erudita, ha sabido descubrir nuevos filones auríferos de la estética popular criolla. Y como es eximia guitarrista y dulce cantadora, todo el tesoro de los aires musicales aborígenes encuentra en ella los ecos que necesitan para difundirse por todas partes (*Plus Ultra*, n. 90, 1923).



Ana S. L. de Cabrera. *Plus Ultra*, n. 90, 1923.

En el número de abril de 1923, la revista publicó dentro del apartado *Plus Ultra* en Viena, una nota escrita por Clara Patek, una de las pocas críticas sobre artistas mujeres firmada por una mujer, “La nueva operetta, La Vainceuse”.

El papel de Catalina lo desempeña una artista vienesa, Erica Wágner, que canta y baila admirablemente, pues es tan graciosa como encantadora. Su hermosa figura se presta deliciosamente para las complicadas y bellas <toilettes> de la época, de una riqueza asombrosa (*Plus Ultra*, n. 84, 1923).



Plus Ultra, n. 84, 1923

Junto a la grande artista que es Erica Wágner, trabaja en la nueva opereta una *soubrette* alegre y graciosa, menudita y bonita, la deliciosa Olga Bartos-Frau, bailarina de elasticidad portentosa y de un arte delicado y fino. El principal encanto de la opereta en Viena es que siempre es representada por

artistas de primer orden, así por su belleza como por su elegancia y la perfección de su arte, tanto el canto como el baile (*Plus Ultra*, n. 84, 1923).

A diferencia de las notas y críticas referidas a las artes visuales que son firmadas por hombres, en las artes de la danza, la música, el canto y la poesía encontramos algunas pocas mujeres escribiendo sobre mujeres. Como se planteó anteriormente, estas disciplinas eran el espacio en el cual las mujeres podían desarrollarse, el lugar esperado y asignado para ellas mientras que la pintura y la escultura fue un campo, durante años, casi exclusivo para los hombres.

Musas

En Europa en los siglos XVIII y XIX las mujeres no estaban incluidas dentro del ámbito de las artes visuales, un espacio que pertenecía casi en su totalidad al artista -varón-. En el imaginario común el artista era visto como genio creador de obras de arte, usualmente representado en un lugar de superioridad, donde “imágenes de bohemios, visionarios y dandies corporizaron frecuentemente a estos personajes como outsiders ajenos a las preocupaciones de la vida cotidiana y dispuestos a desafiar las convenciones” (Baldassarre, 2011: 21). Y si bien las mujeres quedaron relegadas a la sombra de los artistas varones, fueron funcionales y tuvieron un rol activo dentro del mundo del arte.

Un papel asignado a las mujeres a lo largo de la historia fue servir como modelos y musas inspiradoras para las obras del artista varón. La idea de la mujer como “musa” se repite en *Plus Ultra* y se la puede ejemplificar cuando en marzo de 1923 se publicó una nota con el título “*Plus Ultra* en Italia, La Modelo”. Su autor, Rafael Simboli, visita el taller de un artista en Italia y expone a lo largo de dos carillas el papel que cumplía la modelo en el taller de los artistas y la significación de su trabajo.

Plus Ultra En Italia

Veámosla en el trabajo. Llega al estudio con paso rápido. El pintor la ve venir a través de la puerta abierta a medias.

— Estamos atrasados casi media hora. ¡eh! Si seguimos así, ¿cuándo concluiremos?

Ella sonríe, hace una mueca graciosa, y explica, y gesticula y se justifica en tal forma, que concluye por tener razón. Una mirada al espejo, cuando lo hay, y a posar.

Las horas pasan lentas, eternas para la modelo, veloces para el artista, que trabaja y paga... Hay posturas sencillas, cómodas, poco fastidiosas, que no cansan; pero hay otras difíciles, incómodas, extrañas, que fatigan mucho. Haced la prueba de tener un brazo extendido durante cinco minutos: os parecerán interminables.

En realidad, la modelo se apoya en un bastón o se sostiene el brazo extendido con el otro. Naturalmente, hay modelos más o menos pacientes, más o menos hábiles, más o menos caprichosas. Y de los artistas puede decirse que algunos son buenos, amables, caballerescos, generosos con sus modelos, a las

CASI SIEMPRE LLEGAN



La Modelo

cuales les conceden descansos frecuentes, y conversan como amigos. En cambio, otros son duros, de pocas palabras y exigentes hasta lo inverosímil. Nunca están contentos, y lo discuten todo, desde el salario hasta la leña para la chimenea.

De éstos, las modelos se vengán, y su arma preferida es el boycott.

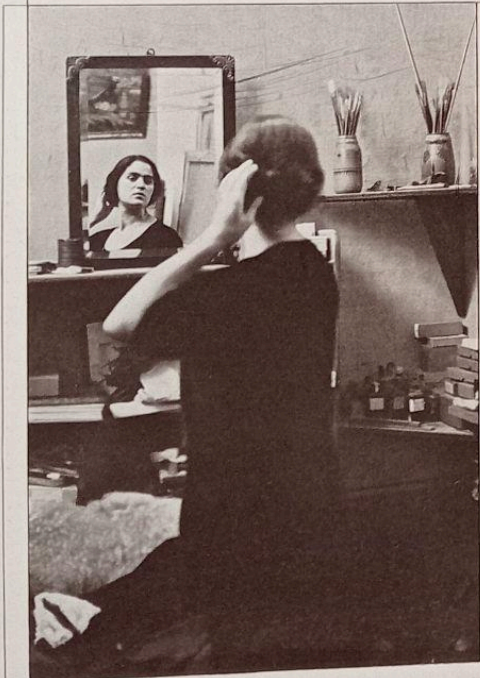
— ¡Cómo! ¿Todavía vas al estudio del viejo cascarrabias de la plaza España? ¿Estás loca?

La voz se propaga, y el viejo no encuentra modelos.

Lo mismo le ocurre al artista que, por cualquier motivo, no es puntual en el pago...

Dos golpecitos en la puerta del estudio: un latero, seguramente. Artista y modelo se consultan con la mirada. Ella corre a esconderse tras un biombo, y él, fastidiado, va a ver. Es de regla que la modelo que trabaja no debe ser vista sino por el artista, de modo que quien va a perturbar el trabajo en el estudio, comprende que debe irse, y si no lo comprende, el artista se lo hace comprender. Algunos ponen en la puerta de su estudio un

AL ESTUDIO ATRASADAS. de su estudio: «No letrerito: «No



LA ÚLTIMA OJEADA AL ESPEJO.



AL LLEGAR VISITAS, ELLA SE ESCONDE.

Simboli describe minuciosamente la escena del taller y focaliza en las modelos que posan para el artista:

Las horas pasan lentas, eternas para la modelo, veloces para el artista que trabaja y paga... Hay posturas sencillas, cómodas, poco fastidiosas, que no cansan; pero hay otras difíciles, incómodas, extrañas, que fatigan mucho.

...Naturalmente, hay modelos más o menos pacientes, más o menos hábiles, más o menos caprichosas. Y de los artistas puede decirse que algunos son buenos, amables, caballerescos, generosos con sus modelos, a las cuales les conceden descansos frecuentes, y conversan como amigos. En cambio, otros son duros, de pocas palabras y exigentes hasta lo inverosímil. (*Plus Ultra*, n. 83, 1923).

¿Por qué esas mujeres están allí? parece preguntarse el autor de la nota.

...no todas las modelos, aunque a menudo explotadas por parientes que vigilan ansiosamente sus ganancias, tienen el dinero como fin supremo de su vida.

A una de ellas le pregunté un día: -¿cuántos años lleva de modelo?

-Nueve.

-¿Y cuál es su deseo más vivo?

-Este: concluir pronto. Ya no puedo más. Tengo algunos ahorros y espero casarme dentro de poco. Tendré hijos y seré una madre verdadera, no una madre pintada”.

Muchas de las modelos son muchachas honradas, y algunas se casan con pintores o escultores. Podría hacerse una lista no corta de artistas que se han casado con sus modelos. La historia enseña que artistas y modelos se entienden perfectamente. Sin sus modelos, muchos artistas no habrían dejado las obras que el mundo admira (*Plus Ultra*, n. 83, 1923).

La nota está centrada únicamente en la modelo, mientras que el artista y dueño del taller no aparece con su nombre y en las fotografías se lo ve siempre de espaldas. Para el autor la modelo es fundamental para el artista y su obra, parece interesarle más quiénes son esas mujeres, qué hacen allí, por qué lo hacen. Esas “muchachas honradas” toman este

trabajo como algo pasajero, con el único fin de juntar ahorros para en un futuro cercano dejar de ser modelos, casarse para ser una “madre verdadera” y no una “madre pintada”.

En estos comentarios se advierten los roles bien definidos del artista -varón- y la modelo -mujer-, donde el rol de la “musa” ocupa un lugar de absoluta vulnerabilidad y sometimiento frente al artista y su disfrute o sufrimiento dependen del carácter, de la amabilidad, generosidad y “caballerosidad” del artista.

Si bien este rol de modelos/musas fue durante mucho tiempo un espacio casi exclusivo para las mujeres, para ellas representaba para ellas un único medio de vida. Con el correr de los años algunas mujeres pudieron ocupar nuevos espacios en el mundo del arte, esta vez no frente al artista, sino frente al bastidor.

Las pintoras en *Plus Ultra*

Mujeres pintoras

...aquellas mujeres que se dedicaron entonces a la práctica del arte debieron posicionarse y negociar -cuidadosa y conscientemente- los modos de definirse y representar su estatuto de artistas. Y particularmente en sus autorretratos, buscaron reconciliar el conflicto entre lo que la sociedad esperaba de las mujeres y aquello que se suponía debía ser un artista... (Baldassarre, 2011: 21).

Durante siglos las mujeres artistas fueron invisibilizadas y apartadas de los discursos de la historia del arte; lo mismo sucedió con las artistas argentinas hacia fines del siglo XIX y principios del XX, quienes quedaron prácticamente ocultas en el discurso del arte de nuestro país. Georgina Gluzman (2021) plantea que si bien las mujeres aparecen poco en los relatos, ocuparon todas las posiciones posibles en la escena artística de ese entonces, en este sentido, se puede afirmar que fueron estudiantes, docentes, artistas, críticas, gestoras y coleccionistas. Aunque la historia del arte se ocupó de invisibilizarlas a través de relatos con poca o nula presencia femenina, basados en ciertas figuras como la del “genio creador” y relegando a las mujeres a un lugar de inferioridad frente a los artistas varones, ellas estuvieron en todos los ámbitos del arte luchando por ser reconocidas.

En nuestro país y en el período antes aludido, la identidad del artista no estaba aún definida y delimitada, sino que se encontraba en un proceso de construcción y la profesionalización artística era aún precaria. En el número de octubre de 1921 de la revista *Plus Ultra*, se percibe esta noción del arte en plena formación en la crítica titulada “XI Salón Anual, Algunos expositores” a cargo de Fernán Félix de Amador:

La eclosión de la conciencia artística es, en efecto, cada vez más evidente entre nosotros. El público porteño se ha hecho del arte una verdadera

necesidad, caso felizmente sintomático, que señala para nuestra joven democracia un alto nivel de cultura. Esto no implica que hayamos llegado al período de la madurez; bien lejos de ello, estamos por el contrario en el de la inquietud y el de la búsqueda, aquilatando valores inciertos para engarzar más tarde el diamante del porvenir... (*Plus Ultra*, n. 66, 1921)

En este contexto comenzaban a definirse como artistas aquellas mujeres que aspiraban a profesionalizarse dentro del mundo del arte. Sólo unas pocas lograron insertarse en el arte profesional, referido como “puro”, obteniendo reconocimiento y proyección pública. Como indica Georgina Gluzman, aunque se considerasen una rareza, las artistas siempre estuvieron ahí, en el medio de todo.

Ellas pusieron en acto el modo en que pretendían ser conocidas públicamente, adscribiendo o rechazando estereotipos que se vinculaban por un lado al mundo del arte (la bohemia, el artista burgués) y conjugándolos o enfrentándolos con otros asociados al mundo femenino (la femme fatale, la educada señorita de sociedad, la madre dedicada o la mujer masculinizada por el trabajo). (Balasarre, 2011: 22).

Si bien muchas quedaron relegadas a las artes decorativas o denominadas como aficionadas y discípulas, otras pudieron salirse de los estereotipos y limitaciones que se les imponían y hacer frente a la idea de la mujer artista como “excéntrica” o “desviada” (Gluzman, 2021: 2), para emprender un camino de visibilidad pública.

Desde fines del siglo XIX quienes provenían de familias de clase alta pudieron viajar a Europa para continuar con sus estudios. Sin embargo, Georgina Gluzman (2021) expresa que esta situación distaba de ser ideal porque las mujeres debían pagar costos más altos que sus compañeros varones. La mayoría de ellas no recibieron becas del gobierno para solventar los gastos del viaje y muy pocas lograron ser recordadas en el tiempo como artistas. Aún así, “el horizonte parisino no perdería atractivo y, a partir de la década de 1920, una nueva ola de mujeres viajaría a Francia, a talleres como el del famoso André Lhote (1885-1962)” (Gluzman, 2021: 12).

Muchas estudiaron dibujo y pintura en las primeras academias y desde 1920 la Escuela Superior de Bellas Artes fue un espacio concurrido por mujeres, siendo los talleres de grabado y pintura los más transitados. Su presencia fue significativa en los Salones oficiales, también colaboraron activamente en la gráfica de importantes revistas culturales pero aún así sus obras permanecieron ocultas o fueron poco valoradas, reforzando así la idea de su ausencia (Armando, 2009: 5). En este sentido, se puede entrever que el peso de los roles domésticos y lo que se esperaba de las mujeres en aquel entonces influyó significativamente en su desarrollo como productoras.

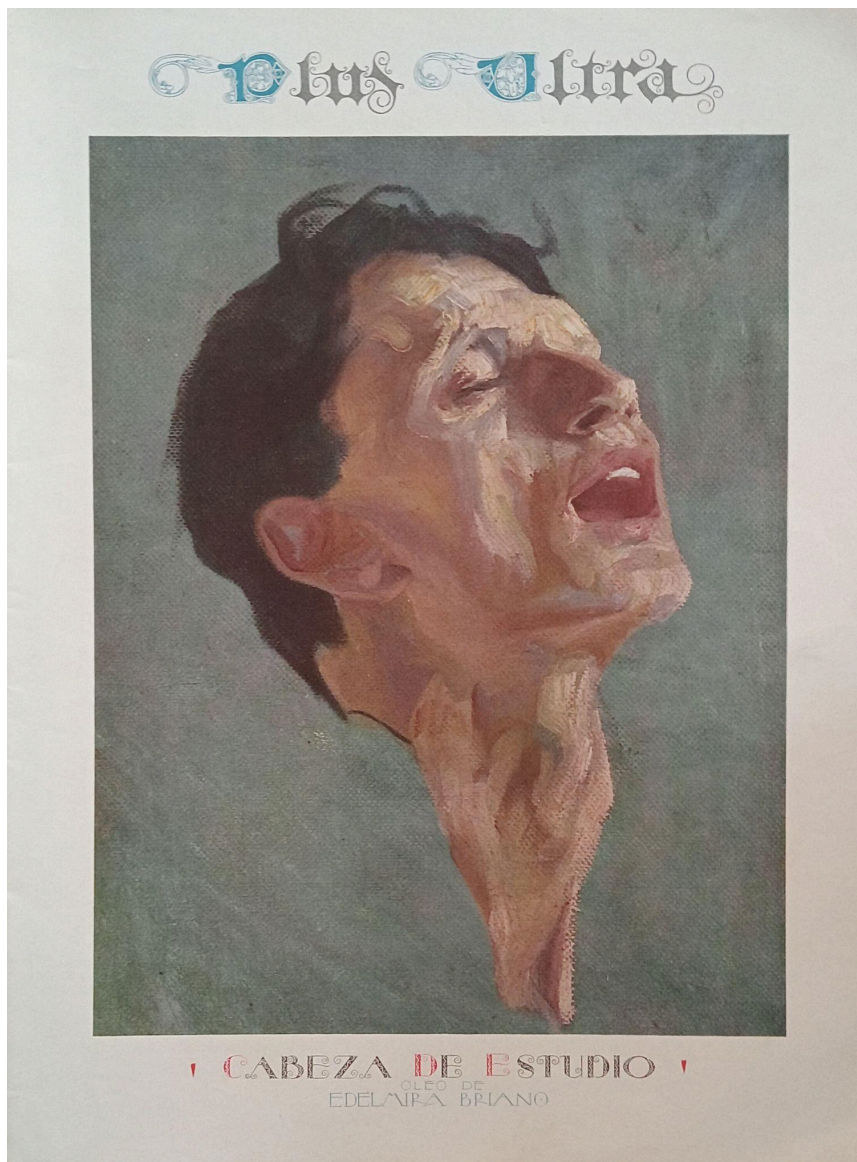
Como se señaló en el segundo capítulo, durante el siglo XIX y principios del XX, la educación artística constituyó una parte fundamental de la formación de las mujeres y a veces se tornó una salida laboral. Así por ejemplo, muchas artistas pudieron vivir de la docencia, tanto en talleres particulares como en escuelas. Sin embargo, esta formación no solo estaba vinculada con lo económico ya que además les brindaba la posibilidad de tener impacto en otros artistas y la oportunidad de ganar un espacio de prestigio. “La docencia en los talleres dirigidos por estas artistas fue un espacio de autoridad, que les era a menudo negada en otros ámbitos” (Gluzman, 2021: 13).

Mientras muchas de ellas se dedicaron a la docencia, otras se dedicaron a exponer y vender obras. En este sentido, resultan importantes las figuras de Léonie Matthis, Ana Weiss y Emilia Bertolé; estas últimas especializadas casi exclusivamente en el retrato, en un momento en que parte de la sociedad encargaba pinturas para ostentar y pertenecer a determinado círculo social, posibilitando así una fuente de ingresos.

En el interior de *Plus Ultra* y en sus portadas encontramos reproducciones de obras, notas de Salones Nacionales, entrevistas a artistas, visitas a talleres y la sección “Artistas Argentinos”, entre otras. Como plantea Adriana Armando (2009) en el caso de las revistas culturales, en general “la participación de mujeres en estas publicaciones fue escasa o nula si nos centramos en actividades como la crítica de arte o la escritura de artículos y algo más nutrida si atendemos a otras manifestaciones creativas, aunque siempre estuvo mediada por la decisión, selección y opinión de directores y redactores” (Armando, 2009: 22). En el caso

de *Plus Ultra* encontramos algunas notas escritas y firmadas por mujeres, referidas a la moda o a la sociabilidad, así como poesías y cuentos, si bien como ya se dijo, la crítica de arte y las entrevistas a artistas pertenecen exclusivamente a escritores varones.

A pesar de la abundante presencia de las mujeres dentro de la revista, las artistas están escasamente representadas y sus obras tienen un lugar mínimo en comparación con las de artistas varones. Resulta significativo que a lo largo de quince años un solo número exhiba en tapa la pintura de una artista mujer: se trata del número de diciembre de 1927 y de un óleo de Edelmira Briano, nacida en la provincia de Buenos Aires en 1895 y egresada de la Academia Nacional de Bellas Artes.



“Cabeza de Estudio”, Edelmira Briano. *Plus Ultra*, n. 140, 1927.

Desde fines del siglo XIX las mujeres habían comenzado a insertarse en el mundo del arte como una fuente de trabajo y si bien la mayoría quedó limitada a las artes decorativas y utilitarias, hubo otras que pudieron cruzar esos límites para adentrarse en el arte considerado profesional, dominado por varones. Emilia Bertolé resulta un caso particular por ser una de las pocas mujeres que hizo vida de artista y fue tempranamente reconocida “sin perder su hábito extravagante y su papel de musa inspiradora” (Armando, 2009: 5). Dentro de la revista, la artista rosarina aparece repetidamente en las notas dedicadas a los Salones Nacionales, tanto con reproducciones de sus obras como mencionada en las críticas junto a sus colegas varones.

Si bien la presencia de la rosarina Emilia Bertolé en *Plus Ultra* es muy significativa, junto a ella encontramos a otras mujeres. Ana Caviglia y Filomena Vittoria también son rosarinas mencionadas en la revista, lo mismo que Virginia de Kahl y María E. Luna. La mayoría son artistas de Buenos Aires: Ana Weiss, Aurora De Pietro, Edelmira Briano, Elisa Bosch Alvear, Fides Castro, Hildara Perez de Llansó, Lía Correa Morales, Lía Gismonti, Magdalena Bossich, María Elena Bertrand, Raquel Forner, Adela de Finck, Magdalena Lernoud, Eloísa Ávila. También hay artistas extranjeras, como las uruguayas Aurora Togores, Delia Demicheri, Petrona Viera; la norteamericana Mary Cassatt y artistas europeas como Leónie Matthis, Hélène Perdriat, Elena Blomberg, Mrs. Dod Procter y Charlotte Mohor. Acerca de Beatrice Beard y Carolina Barca, artistas incluidas en notas dentro de la revista, no pudimos reconstruir su biografía. Al confeccionar la lista de todas las artistas que aparecen a lo largo de los ciento setenta y seis números, queda en evidencia el nuevo lugar que las mujeres ocupaban en el mundo del arte y al mismo tiempo visibiliza el espacio limitado que se les otorgó en relación a la altísima participación de artistas varones.

En el número de septiembre de 1922 una nota con el título de “XII Salón Nacional de Bellas Artes” ocupa tres páginas completas bajo la firma de Fernán Félix de Amador. En la primera se reproducen obras como *Pensativa* de María Elena Bertrand.



“Pensativa”, María Elena Bertrand. *Plus Ultra*, n. 77, 1922.

Al referirse a la apertura del Salón de Primavera de Buenos Aires, el autor destaca el arte argentino como un campo en formación e influenciado por el arte europeo.

Están por abrirse las puertas del bien llamado Salón de Primavera, el duodécimo de la serie, que afianza con ello la viabilidad de un propósito tildado sin duda de utopía en su hora inicial.

Tierra como la nuestra, de tan intenso cosmopolitismo, es natural que carezca, sobre todo espiritualmente, de una orientación definitiva. Hay por lo tanto en el arte nacional una extraordinaria inquietud, a la que concurren las más contradictorias influencias extranjeras; pero sin embargo, lejos de ser este un peligro para nosotros, constituye, por el contrario, una garantía de juventud, una seguridad de florecimiento (*Plus Ultra*, n. 77, 1922).

Y sostiene que "... lo innegable es que dentro del paisaje está, y con mucho, lo mejor del XII Salón, cuya parte de figura es en general deficiente y reducidísima". Sin embargo, dentro de las críticas que hace en general a las figuras, resalta la obra de Emilia Bertolé: "En cuanto a figura, destácase en primer término Emilia Bertolé, cuyo retrato en rojo renueva y aun supera las mejores épocas de la delicada artista". La obra *El recuerdo* ilustra la nota en el margen superior derecho, mientras que en el margen inferior se muestra una pintura de Ana Weiss titulada *Preparativos*.



«EL RECUERDO», EMILIA BERTOLÉ.

“El recuerdo”, Emilia Bertolé. *Plus Ultra*, n. 77, 1922.

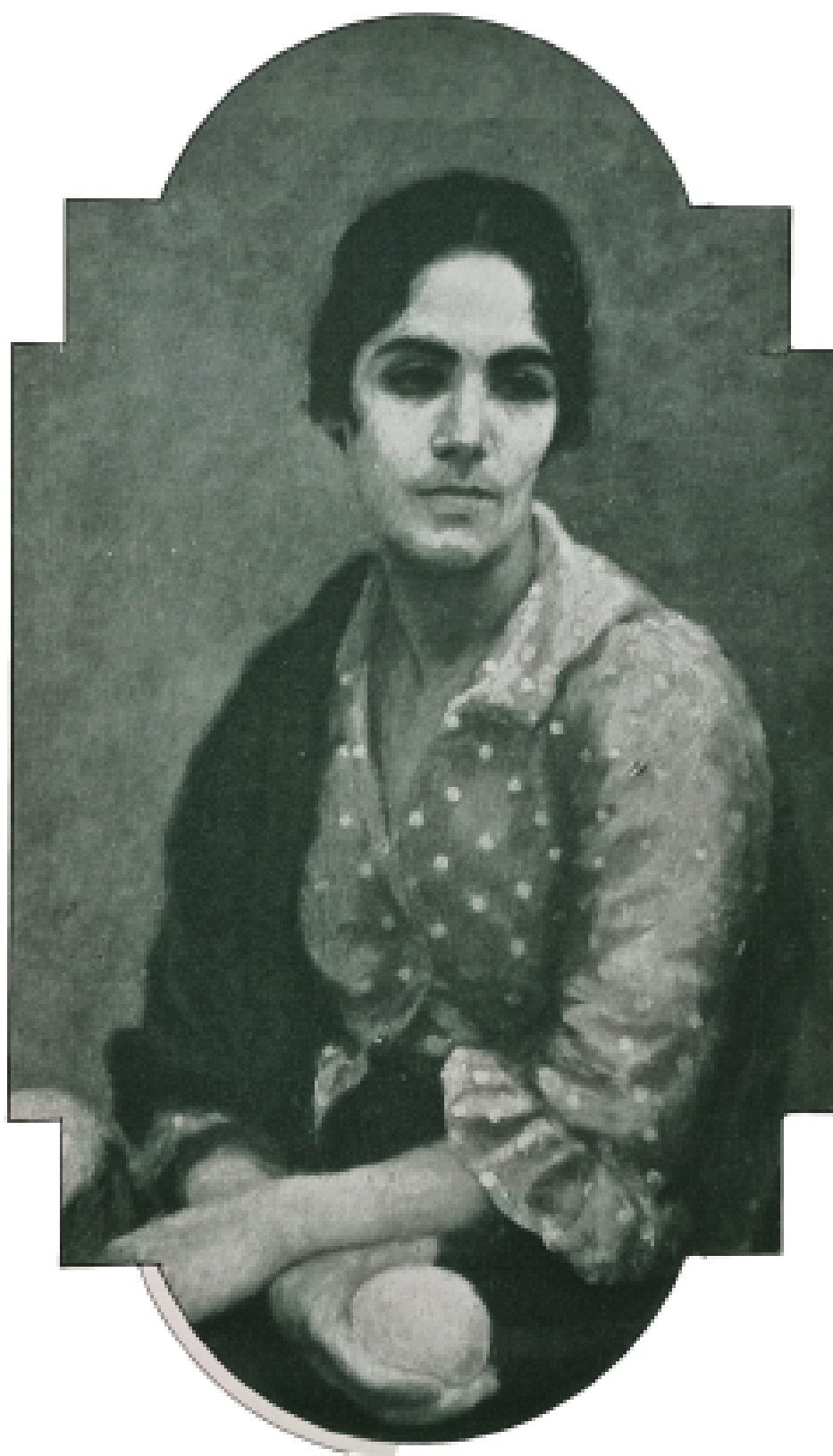


«PREPARATIVOS», ANA WEISS.

"Preparativos", Ana Weiss. *Plus Ultra*, n. 77, 1922.

En las críticas dedicadas a los Salones, las mujeres artistas están presentes y a sus producciones, recurrentemente, se las considera “dulces”, “delicadas” y “sutiles”. En el campo de la historia del arte se utilizaron estas características para justificar su exclusión de los relatos, obras “poco originales” dado su “condición” femenina. La crítica de arte se encargó de otorgarles un espacio separado de las producciones de los artistas varones, caracterizados por el vigor y la maestría masculina.

En la revista conviven diferentes representaciones de las artistas, por un lado se encuentran las señoritas aficionadas y por otro las artistas propiamente dichas. En el número de abril de 1926 se publicó una nota titulada “Arte argentino en España. La pintora María Elena Bertrand” firmada por Alberto Ghirardo, donde se plasman estas sensibilidades “propias” de las artistas, al mismo tiempo que son reconocidas como “admirables”. Acompaña la nota una imagen de la pintura *La Naranjera* junto al siguiente pie de foto: “cuadro de María Elena Bertrand, que figuraba en la exposición, adquirido por el Museo de Arte Moderno, de Madrid” (*Plus Ultra*, n. 120, 1926).



"La naranjera", María Elena Bertrand. *Plus Ultra*, n. 120, 1926.

Ghiraldo destaca el trabajo de las artistas argentinas:

Hoy cuenta la Argentina con un grupo admirable de mujeres artistas, espíritus llenos de luz, reveladores de sensibilidades nuevas. Dos artes, la poesía y la pintura, parecen ser las cultivadas con predilección por las creadoras de belleza en el bello país que besa el Plata y los Andes amurallan (*Plus Ultra*, n. 120, 1926).

Y continúa:

Tócanos hoy hablar, desde estas páginas, de una elegida de América, de María Elena Bertrand, la primera embajadora de ideales que llega a España desde su tierra argentina trayendo la representación femenina de sus hermanas en luz, maga y artista del pincel que pone y transmite su emoción en colores...

María Elena Bertrand, pintando con todos los recursos actuales, realiza obra argentina libre de escuelas y de dogmas; el matiz del ambiente, la luz regional, le da sabor, carácter nacional a su pintura, que, en este caso, por ser precisamente muy argentina ha resultado muy española"... "Sensibilidad exquisita, firmeza de ejecución, riqueza y pureza de color y, sobre todo, un buen gusto infalible, en la elección de temas, son las características fundamentales de esta pintora que honra a su país y que nos da en su obra una sensación de vitalidad y de dinamismo múltiple, acusadores de un original y fuerte temperamento (*Plus Ultra*, n. 120, 1926).

En agosto de 1921, dentro de la misma sección de artistas en el extranjero, la revista dedicó dos páginas completas a la artista Adela de Fink en una nota firmada por A. M. de Candia titulada "Una pintora argentina Adela de Finck, Plus Ultra en Berlín". Una vez más y en una misma línea de valoración de las mujeres artistas su autor escribe:

En un amplio y alegre taller de Wimersdorf, de uno de los barrios aristocráticos de Berlín, una mujer hace primores con los pinceles: esa mujer se llama Adela de Finck y es argentina.

Vi una de sus obras en casa de una familia amiga: era un cuadro tranquilo, lleno de paz y de bondad, un cuadro familiar y dulce con el cual el

espíritu descansaba y hacía amar la vida apacible del hogar... Y en todo el cuadro había riqueza de luz, de coloración y de armonía.

Ese cuadro tan sencillo pero tan potente en emotividad, me denunció a un artista de verdad. Pregunté el nombre del autor y me informaron que era una mujer y que era mi compatriota (*Plus Ultra*, n. 64, 1921).

La nota continúa con consideraciones personales de la artista:

Adela de Finck no es una mujer joven, pero tampoco es vieja. Si en sus cabellos hay hilos de plata, en su espíritu hay mucha primavera...

... parece feliz en su soltería: Se ha esposado con el arte, a quien idolatra y al que dedica todo su tiempo y todas sus energías...

Todo es dulce, amable. Parecen sinfonías de colores, que deleitan el espíritu... No se crea por esto que sus cuadros son amanerados, afeminados... No. A pesar de ser obra de una mujer, hay fuerza, temperamento... Pero hay dulzura...

¡Hay alma!...

Entre las obras de Adela de Finck reproducidas se encuentra *La bordadora* con la descripción: “ ‘La bordadora’, donde el elegante pincel de la artista demostró todo el vigor varonil y la gracia femenina que sutilmente posee” (*Plus Ultra*, n. 64, 1921).

domingo, Abril 22 de 1921.

Adela de Finck



“La bordadora”, Adela de Finck. *Plus Ultra*, n. 64, 1921.

Paz, bondad, dulzura, amabilidad son palabras utilizadas para describir la obra de una artista mujer. A pesar de tener todas las características “propias” de una pintura femenina el autor hace hincapié en el gran nivel de la pintora, dado por su “fuerza”, “temperamento” y “vigor varonil”.

El número de febrero de 1930 dedicó un artículo a “Hélène Pedriat y la pintura femenina actual” escrita por León Pacheco.

Si del viaje al vicio moderno del color y de las bellezas nacidas en el bajo fonde de todas las sensibilidades cosmopolitas, vamos al París de los entusiasmos y de las gracias frívolas, nos encontramos a la mujer que mejor sabe expresar sus placeres y sus encantos en las formas de unas señoritas ingenuas, carnosas y sensuales.

...Hélène Perdriat se halla instalada en el placer como si él fuera la profesión más cómoda en este siglo que marcha a una velocidad vertiginosa. Pero en este apresuramiento femenino por vivir todos los secretos fugaces de la vida, se siente una pereza muy rebuscada que los personajes de su comedia pictórica nos revelan muy frecuentemente. En estas vírgenes locas, recostadas en el amor, con sus semidesnudeces y sus almas apenas estremecidas por un calofrío sensual, la curiosidad del mundo no descansa ni un minuto.

Hélène Perdriat no hace sino profundizar la nota en rumbos muy distintos de la sensibilidad, alentada por la tolerancia de todos los que han inventado el predominio de la mujer en el mundo contemporáneo.

...ha sido Van Dongen el creador de la mujer moderna, tal como ella se nos presenta, una noche de tantas, en los *palaces*, en los *dancings*, en los casinos, en las playas de moda, en los tes, en los restaurantes ultrachics, es decir, cubierta de joyas, descotada, embadurnada con todos los productos de los institutos de belleza.... Pero ésta es la mujer tal como la ha visto un hombre... En cambio, si vamos al laboratorio donde construye sus teorías una mujer, y esa mujer se llama Hélène Perdriat, nos hallamos en presencia de otra cosa. Porque la mujer nunca ha podido abandonar su *boudoir*, siempre provisto de todos los elementos de la coquetería, desde el perfume hasta el pudor: esta es la lección de eternidad femenina que nos ha dado Hélène Perdriat. Pero sus consecuencias no van más allá, pues la extravagancia, si ella existe, se transforma, en estos seres recatados y generosos, en admiración, cosa que

nunca sucede en los intelectualismos de los hombres que han querido pintar a nuestras deliciosas contemporáneas (*Plus Ultra*, n. 166, 1930).

Así Pacheco describe en estos párrafos aquello que considera como “la pintura femenina actual”, un estilo de pintura con características propias y cabalmente representado por la obra de Hélène Perdriat. A la visión y construcción de la mujer moderna de Van Dongen, un artista varón, se opone otra, la de las artistas mujeres que dan a sus contemporáneos “una lección de eternidad femenina”.



“Retrato de mujer”, Hélène Perdriat. *Plus Ultra*, n. 166, 1930.

A partir de 1893 con los primeros Salones del Ateneo y desde los comienzos del Salón Nacional en 1911, las artistas comenzaron a aparecer en la escena del arte. Si bien algunas obtuvieron recompensas, muchas otras fueron excluidas de la organización y también de los jurados de admisión. Sin embargo, en esos espacios encontraron un lugar donde presentar sus trabajos, recibir reconocimiento y hasta insertarse comercialmente.

Dentro de *Plus Ultra* los Salones Nacionales ocuparon un lugar fundamental y en muchos de sus números podemos leer extensas críticas de los Salones de Escultura y Pintura, del Salón de Primavera, del Salón Nacional de Rosario y del Salón Anual de Arte, entre otros. La importancia que la cultura artística tenía para la revista puede constatarse ante el número de octubre de 1921, donde con el título de “XI Salón Anual, Algunos Expositores” Fernàn Fèlix de Amador hace una buena crítica de la evolución del arte de nuestro país y particularmente de Buenos Aires. Si bien deja entrever que se trata de “un arte todavía en pleno fervor evolutivo”, no del todo delimitado y definido, sostiene que “no es poco el haber sacudido la indiferencia y quebrantado la incertidumbre aludidas”. Y es así, como “... el Undécimo Salón Nacional viene a probarnos la vitalidad del arte argentino” (*Plus Ultra*, n. 66, 1921).

Entre los artistas mencionados se destaca a Emilia Bertolé: “Entre los valores conocidos que aquí se afirman señalaremos a... Emilia Bertolé, que nos da una obra de verdadero carácter en el retrato sensible del poeta Bufano...” (*Plus Ultra*, n. 66, 1921) cuya pintura se reproduce en el margen inferior derecho.



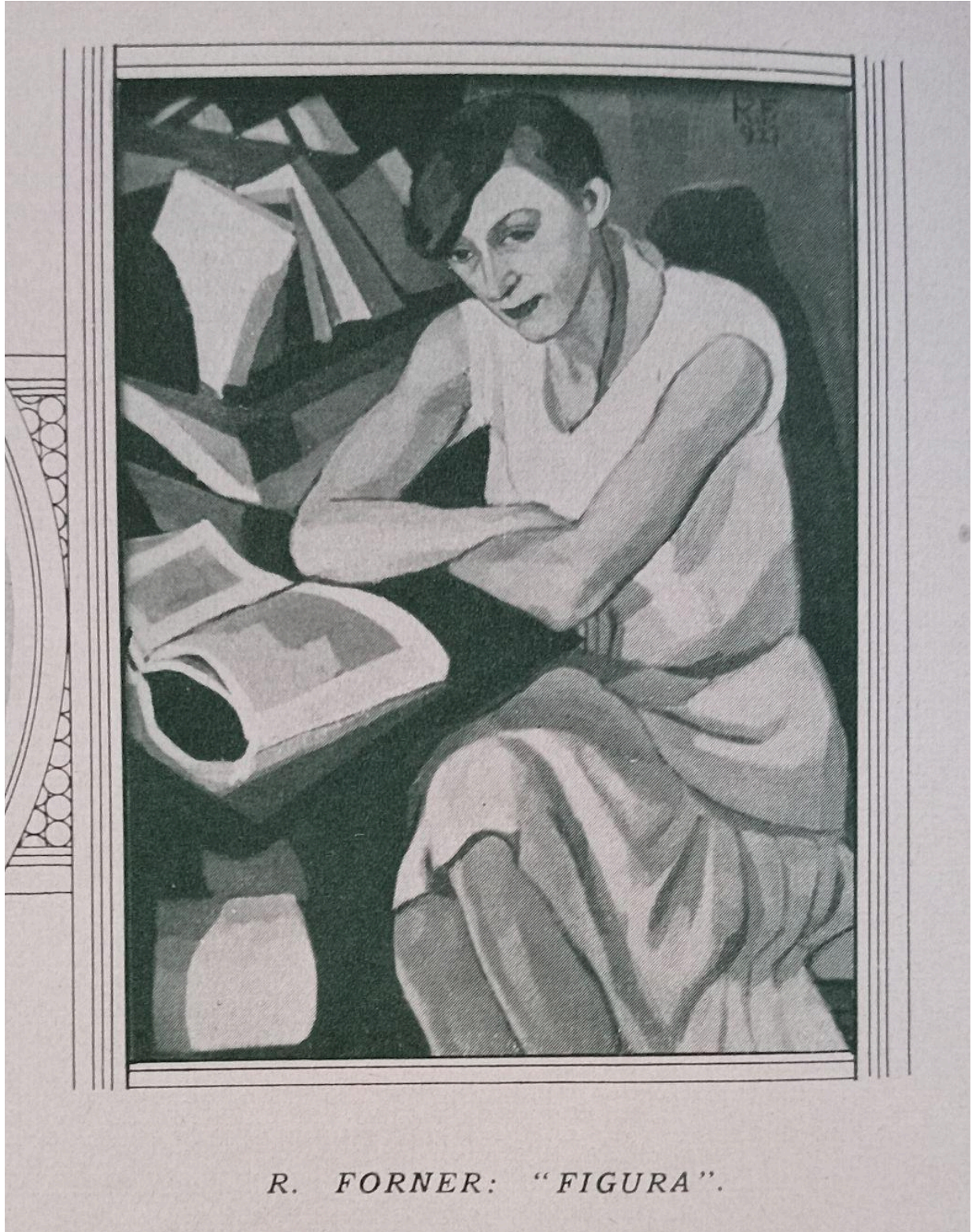
"Alfredo R. Bufano", Emilia Bertolé. *Plus Ultra*, n. 66, 1921.

Si bien a través de los Salones Nacionales siempre se destaca a los artistas y al arte argentino en general, se publican críticas que señalan algunas diferenciaciones como la correspondiente al número de octubre de 1927 titulada “El XVII Salón Nacional de Pintura y Escultura” y firmada por Eugenio J. Iglesias. Se establece ahí una diferencia entre los pintores que tienen una trayectoria marcada, “los francamente sinceros”, y los jóvenes y nuevos artistas, “los *snoobs* y temerosos”. “Dos tendencias, la una mantenedora fiel de los preceptos establecidos e innovadora la otra, claramente definida la primera, a definirse aún la segunda, intentan ejercer la hegemonía en el arte plástico argentino” (*Plus Ultra*, n. 138, 1927).

Dentro de estas categorías Iglesias menciona a Raquel Forner, la “señora de Bosch Alvear”, Aurora De Pietro, Ana Weiss de Rossi y Emilia Bertolé:

Entre los primeros - y hablamos sólo de pintores. - además de Horacio Butler, de Basaldúa, de Badi, de Raquel Forner, que fueron desde los comienzos cultores de las nuevas teorías, aparecen: (...) Víctor Pissarro, del Prete y la señora de Bosch Alvear, poseedores de un instrumento del cual arrancan más estridencias que sonidos claros... En los del sub-grupo, que denomino de los *snoobs* o temerosos, descuella la figura de uno de los más jóvenes: Antonio Berni, el hasta ayer imitador de Ítalo Botti, cuyos cuadros son una negación de su apenas esbozada obra primigenia (...) y Aurora De Pietro, cuya acción tiene menos valentía que el intento animador. (*Plus Ultra*, n. 138, 1927).

Y continúa: “El conjunto acusa un estacionamiento. Ni López Naguil, ni Ana Weiss de Rossi, ni Emilia Bertolé, ni Victorica demuestran progreso alguno”. Para Iglesias no hay artista, varón o mujer, dentro del Salón que merezca ser reconocido. En la segunda página se reproduce una pequeña pintura de Raquel Forner.



R. FORNER: "FIGURA".

"Figura", Raquel Forner. *Plus Ultra*, n. 138, 1927.

En cuanto a la presencia de las mujeres artistas en el interior de la revista, el fascículo de agosto de 1916 podría considerarse un caso excepcional si tenemos en cuenta el número de obras reproducidas. Seis meses después de su primera entrega, una crítica de tres páginas sobre el Sexto Salón Anual de Arte desplegó cinco pinturas de artistas mujeres para acompañar el texto firmado por J. M. Salazar.



“María de las Nieves”, Ana Weiss de Rossi. *Plus Ultra*, n. 6, 1916.



“Retrato de la Señorita M. G.”,
Lía Gismondi. *Plus Ultra*, n. 6,
1916



“Retrato de la señora C. de Wilmar”, Ana Weiss de Rossi. *Plus Ultra*, n. 6, 1916.



“Autorretrato”, Zulema Barcons (Zula). *Plus Ultra*, n. 6, 1916.

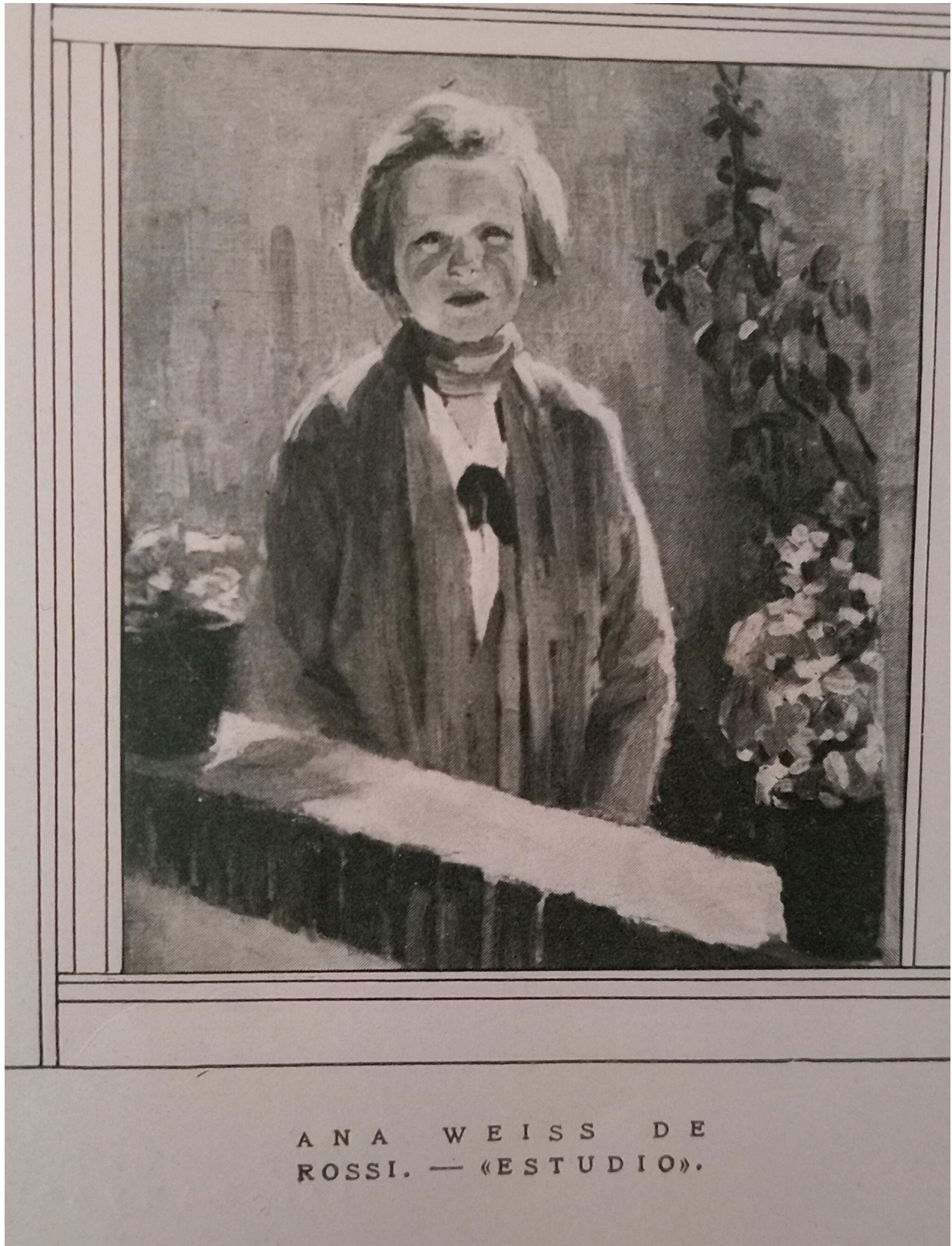


“Madre e hija”, Julia M. Coputo (sic.). *Plus Ultra*, n. 6, 1916.

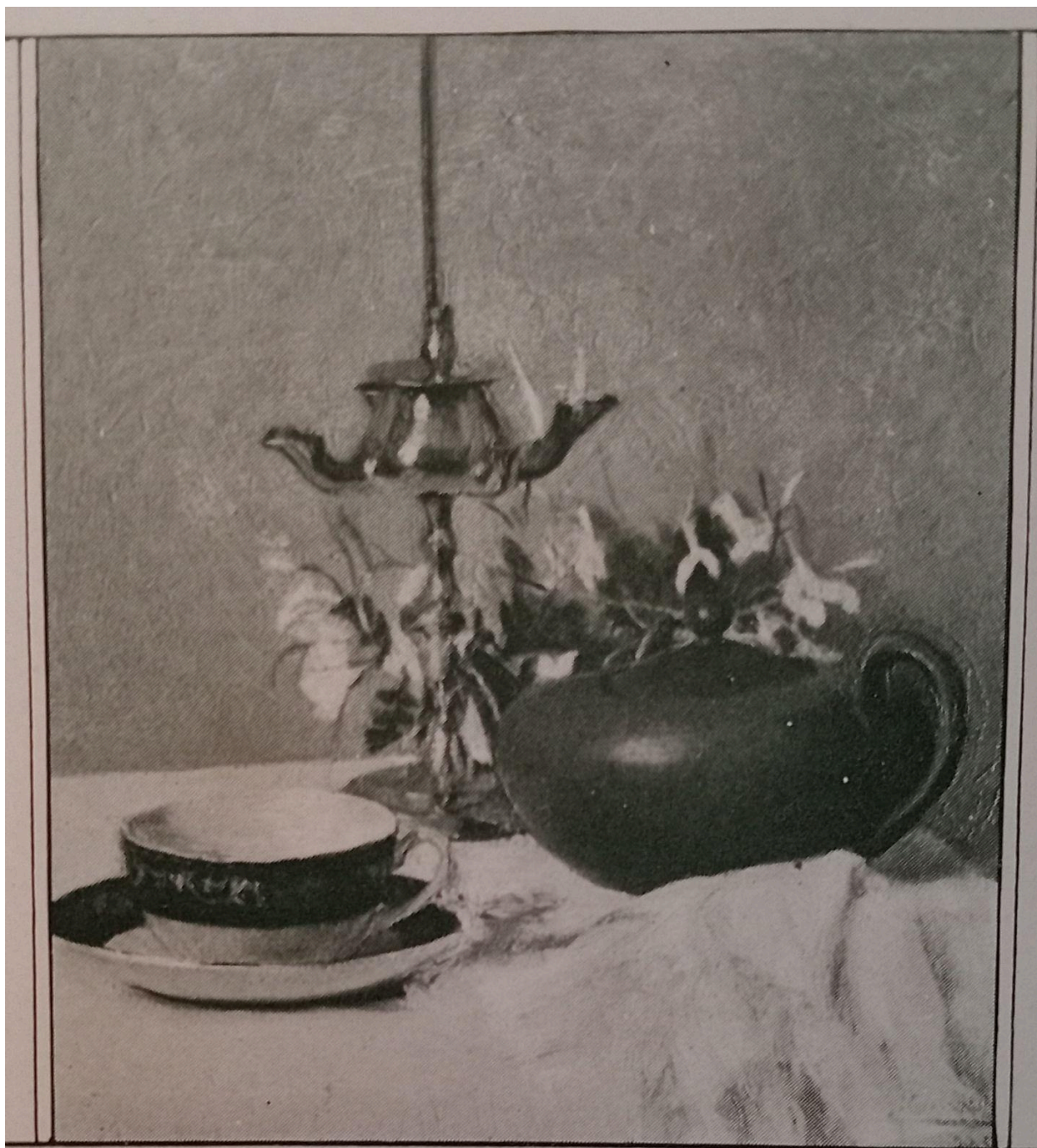
En el número de septiembre de 1925, la nota referida al “XV Salón Nacional de Bellas Artes” firmada por Blas Luján, brinda un espacio central a las mujeres artistas:

...ocupando honroso sitio la mujer, como lo evidencian Fórner, Llansó y Espinosa Viale. Con una audacia varonil, la señorita Fórner ofrece en sus vigorosos envíos la condición inicial y promisorio de su fuerza; la señora de Llansó, dentro de un intimismo transparente y de expresiva delicadeza, llega en una rápida evolución al feliz término de sus más caros propósitos, y en cuanto a la señora de Espinosa Viola, con sus naturalezas muertas, afirma una vez más la maestría con que traduce tan difícil género (*Plus Ultra*, n. 113, 1925).

El autor resalta el “honroso sitio” de la mujer dentro de la exposición y reconoce en algunas obras la delicadeza acorde a un arte femenino; en el caso de las pinturas de Forner registra en cambio características propias de un arte de varones, vigor y audacia entre ellas, transparentando así estereotipos vigentes. Las reproducciones de óleos de Raquel Forner, Ana Weiss de Rossi y Lía Correa Morales de Espinosa Viale ilustran la nota.

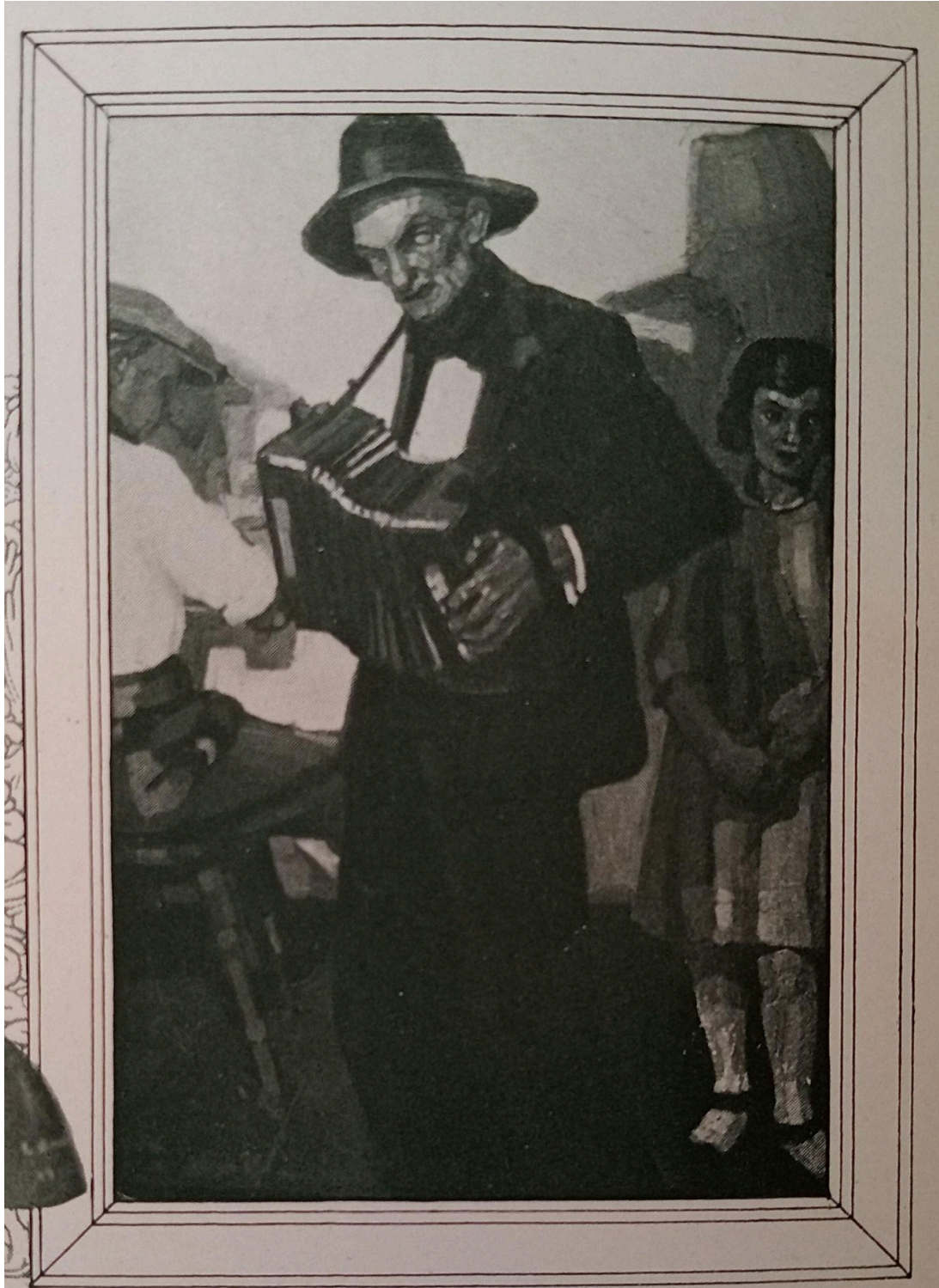


“Estudio”, Ana Weiss. *Plus Ultra*, n. 113, 1925.



LÍA CORREA MORALES DE
ESPINOSA VIALE. — «EL CANDIL».

“El candil”, Lía Correa Morales de Espinosa Viale. *Plus Ultra*, n. 113, 1925.



RAQUEL FÓRNER. —
« E L C I E G O » .

“El ciego”, Raquel Fórner. *Plus Ultra*, n. 113, 1925.

A lo largo de los quince años de *Plus Ultra* encontramos al artista varón ocupando un lugar central en el mundo de las artes visuales, sin embargo las mujeres artistas estaban allí, abriéndose camino en ese espacio preeminentemente masculino. Ana Weiss y Emilia Bertolé son dos artistas que se destacaron en la revista a lo largo de los años, ambas expusieron sus obras con frecuencia y lograron insertarse dentro de un mercado artístico en plena etapa de formación. Las pintoras se dedicaron con énfasis al retrato y en un contexto en el que las clases altas deseaban exhibir y ostentar sus rostros pintados para distinguirse socialmente, encontraron un espacio en el cual consolidarse como artistas reconocidas. Al mismo tiempo debieron enfrentarse a las críticas por haber abandonado su formación en la Academia, y no haber pulido “lo suficiente” sus recursos plásticos, críticas hechas por quienes solo podían hacerlas, escritores y críticos de arte.

Conclusiones

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX las llamadas “artes femeninas”, tales como el bordado, el tallado de piezas decorativas, los tejidos y las manualidades, fueron actividades reservadas para las mujeres en tanto esposas y madres y su realización tenía como único objetivo el hogar. Las mujeres se educaron entonces bajo esos cánones en pos de desarrollar actividades manuales que “enriquecerían” a la mujer/madre dentro del matrimonio.

Las artes decorativas fueron durante años consideradas inferiores al arte “puro” que quedaba, en la gran mayoría de los casos, en manos de los artistas varones. A partir de la creación de la Academia y las escuelas de arte, las artes decorativas lograron salir del ámbito doméstico para posicionarse en el espacio público, y fue en este contexto en el cual las mujeres encontraron en la producción artística un medio de emancipación.

El posicionamiento de las mujeres dentro del ámbito de las artes visuales se ha ido modificando a lo largo de los años a través de la conquista de nuevos espacios, tanto académicos como profesionales. En este sentido, los Salones Nacionales cumplieron un rol fundamental para la circulación de las obras.

Mientras las artistas comenzaban a transitar por espacios artísticos y a ser reconocidas, se publicó en Buenos Aires *Plus Ultra* (1916-1930), una revista ilustrada que exponía en sus páginas acontecimientos políticos y socioculturales de gran parte del territorio argentino y del extranjero.

La historia del arte de nuestro país, a pesar de la profesionalización de las artistas, las ha invisibilizado a lo largo de los años y solo algunas de ellas aparecen nombradas en los relatos. Este trabajo de investigación busca dar visibilidad a las mujeres artistas que son representadas dentro de *Plus Ultra* sin perder de vista las ausencias. A lo largo de este trabajo, se ha puesto el foco en aquellas artistas a las cuales la revista les dió un espacio, dentro de críticas de los Salones Nacionales o reproduciendo algunas de sus obras.

Resulta significativo que dentro de una revista ilustrada con estas características, donde se mostraban los artistas de la época, los Salones Nacionales y los acontecimientos culturales destacados del momento, en muchas oportunidades aparezcan artistas mujeres. La presencia de las artistas al interior de *Plus Ultra* estuvo mediada por las decisiones de quienes dirigían y escribían las notas y críticas de arte, todos ellos varones. Encontrarlas en muchos de los fascículos evidencia que había un grupo numeroso de productoras exponiendo y ocupando espacios importantes dentro del campo del arte.

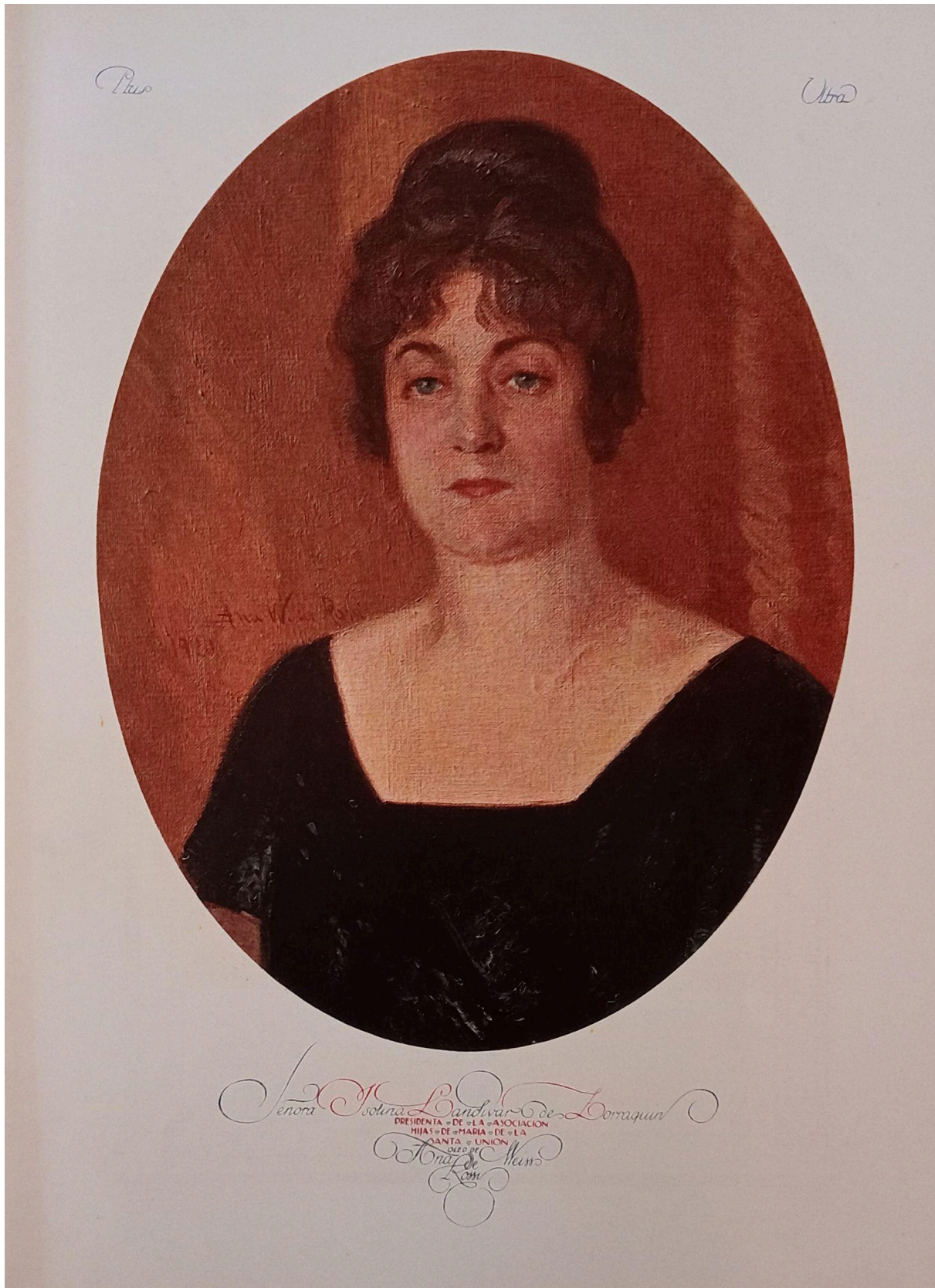
Si bien, en el presente trabajo, las mujeres artistas han quedado en un primer plano, un relevamiento cuantitativo a lo largo de los quince años de la publicación y de los ciento setenta y seis números, revela la presencia de sólo veintiocho artistas mujeres y una sola tapa ilustrada con la obra de una pintora; los ciento setenta y cinco números restantes fueron ilustrados con obras de artistas varones en sus tapas. Si el objetivo de este trabajo fue poner el foco en la presencia y en la ausencia de las artistas al interior de la revista ilustrada *Plus Ultra*, tales ausencias quedan en evidencia al comparar el lugar de las artistas visuales en relación con otras mujeres del campo del arte en general (bailarinas, cantantes, músicas, actrices, poetas) y fundamentalmente, en relación al lugar central otorgado a los artistas varones.

Como se enunció a lo largo del trabajo, hay artistas que aparecen representadas en mayores ocasiones. Algunas son mencionadas con nombre y apellido dentro de notas y críticas, otras son entrevistadas y a veces nombradas al pasar dentro de un grupo de artistas. En el caso de Emilia Bertolé se reproducen cuatro óleos dentro de las críticas a Salones Nacionales, de Ana Weiss cinco óleos de los cuales dos ocupan páginas completas, constituyendo las dos artistas con mayor presencia dentro de la revista. Al respecto y si bien no lo hemos explorado aquí, sería interesante indagar por qué ciertas artistas lograron un lugar destacado en relación a otras al interior de la revista, si la relevancia se relacionaba con la valoración de sus producciones, con el sector de la sociedad al que pertenecían o bien si tenían algún tipo de vínculo con la editorial o con los autores de las notas. También poder establecer las razones por las que otras artistas carecen de la misma presencia en las

páginas de la revista, así como clarificar los criterios utilizados en la selección de obras reproducidas e, incluso, realizar un estudio más profundo de las artistas mencionadas.

Estas y otras cuestiones quedan pendientes para continuar la investigación sobre mujeres artistas en la publicación que aquí revisamos y en otras revistas culturales publicadas en Argentina en la primera mitad del siglo XX.

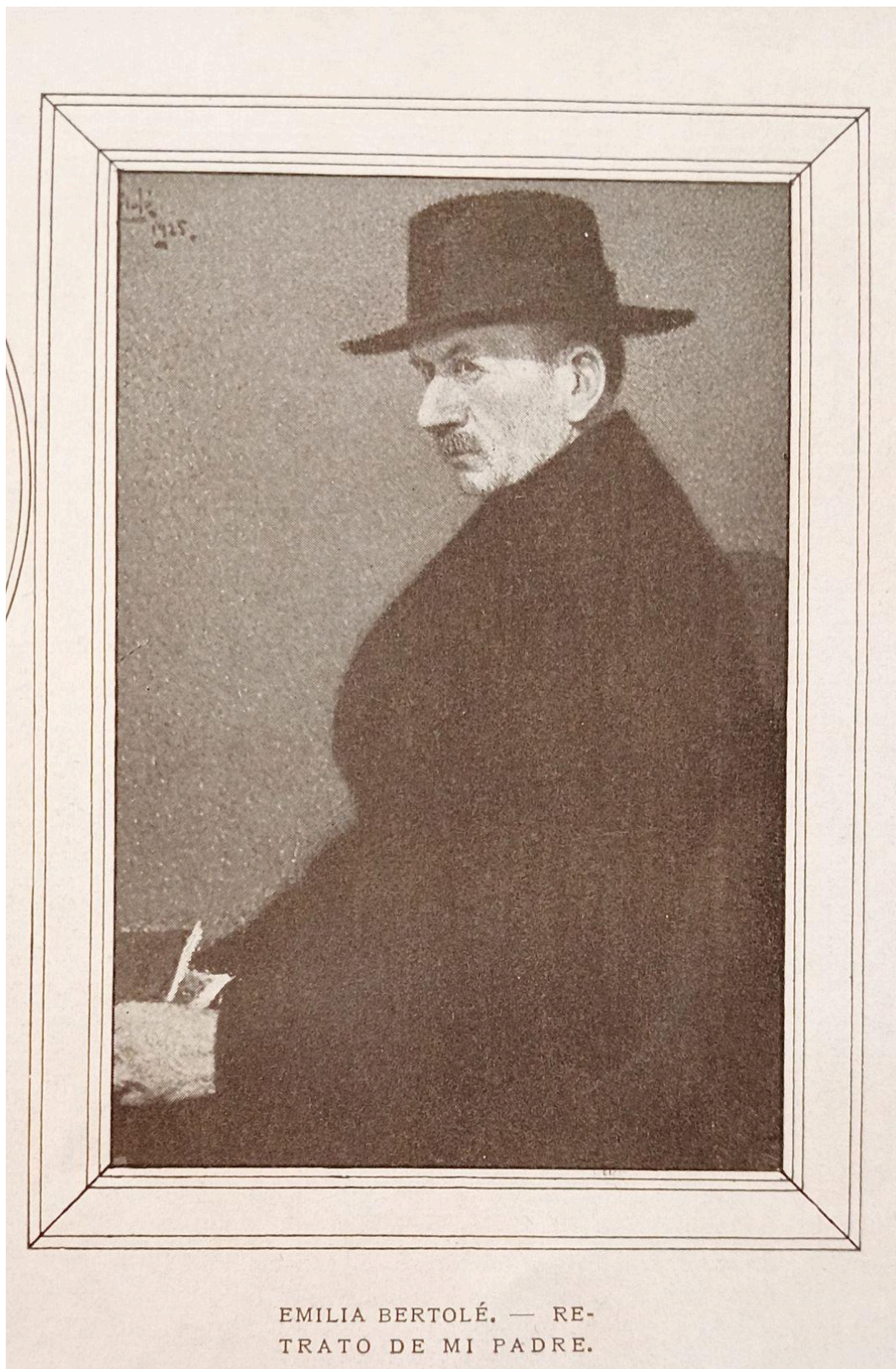
Anexo I: otras obras de mujeres artistas reproducidas en *Plus Ultra*



“Señora Isolina Landivar de Zorraquín”, Ana Weiss. *Plus Ultra*, n. 62, 1921.



“La pintora Ana Weiss de Rossi pensionada por el gobierno de la Nación en el Concurso de 1914”, VII Salón Anual de arte, algunos expositores con su obra. *Plus Ultra*, n. 17, 1917.



“Retrato de mi padre” 1er Salón Anual Universitario de La Plata, Emilia Bertolé. *Plus Ultra*, n. 116, 1925.



"Ayer", VIII Salón Anual de Arte, Emilia Bertolé. *Plus Ultra*, n. 30, 1918.



EN LA QUINTA
L E
Lèonie Matthis
Primer Premio
del Salon
Nacional - 1919

"En la quinta", Lèonie Matthis. *Plus Ultra*, n. 54, 1920.

Plus Ultra



PATIO COLONIAL
Gouache de
Leonie Matthis

"Patio colonial", Leonie Matthis. *Plus Ultra*, n. 157, 1929.



"Maternite", Mary Cassatt. *Plus Ultra*, n. 74, 1922.

Plus Ultra



LECTURA
OLEO DE
M. S. CASSATI

D E L A G A L E R I A W I T C O M B

"Lectura", MS Casati (Mary Cassatt). *Plus Ultra*, n. 155, 1929.

AÑO XV
NUM. 172

Plus & Ultra

AGOSTO 31
DE 1930

FUNDADOR: MANUEL MAYOL



Jacky la bailarina
Óleo de la señora Lía Correa Morales
DE LA EXPOSICIÓN MÜLLER

“Jacky la bailarina”, Lía Correa Morales. *Plus Ultra*, n. 172, 1930.



"La miniaturista Charlotte Mohor". *Plus Ultra*, n. 73, 1922.



“Chospita”, VIII Salón Anual de Arte, Magdalena Bossich. *Plus Ultra*, n. 30, 1918.

Plus Ultra



RETRATO
DE LA SEÑORA
GERMAINE DE ULLMANN
PASTEL DE
HILDARA PÉREZ DE LLANSÓ

“Retrato de la señora Germaine de Ullmann”, Hildara Pérez de Llansó. *Plus Ultra*, n. 135, 1927.

Anexo II: breves noticias biográficas de artistas mencionadas en *Plus Ultra*

Ana Caviglia nació en Buenos Aires el 4 de noviembre de 1899 y falleció en Rosario en 1981. Fue profesora de Dibujo por la Academia Nacional de Bellas Artes y alumna de Leonie Matthis. Realizó un viaje de estudio y perfeccionamiento artístico por Estados Unidos en 1943 y en 1950 visitó los más importantes centros artísticos de Italia, España y Francia. Participó en los Salones Oficiales de Santa Fe, Rosario, Bahía Blanca y Pergamino en diversas fechas. Expuso en forma individual en Galería Renom de Rosario en 1938 y otras galerías de Buenos Aires. Obtuvo el Premio Gobierno de Santa Fe y Plaqueta de Oro en el Salón de Santa Fe y otras importantes distinciones.

Ana Weiss de Rossi nació en Buenos Aires el 30 de noviembre de 1892 y murió en Los Ángeles, Estados Unidos, en 1953. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes, donde egresó en 1920. Junto con su esposo, el pintor Alberto M. Rossi, realizó diversos viajes y recorrió varias ciudades europeas en dos períodos (1923/24 y 1929/30). Envió con regularidad obras a los Salones Nacionales y en el de 1935 ganó el Primer Premio con su óleo "Hermanitos", mientras que en el de 1939 obtuvo el Gran Premio por "La abuelita".

Aurora de Pietro nació en Buenos Aires el 6 de septiembre de 1906 y falleció en su ciudad natal en 1981. Pintora, dibujante, pintora y grabadora, cursó estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes egresando en 1926. Estudió pintura con Raúl Mazza, posteriormente grabado con Catalina Mórtola y desde 1959 con Adolfo Bellocq. Concurrió al Salón Nacional desde 1927 y a los más importantes salones del interior. Obtuvo Medalla de Oro en la Exposición de Estudiantes de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1925 y el Premio Adquisición en el Salón Nacional de 1948, entre otras distinciones.

Aurora Togores falleció en Montevideo en 1988. Fue una escultora uruguaya que realizó estudios en el Círculo de Bellas Artes bajo la dirección de Luis Falcini y viajó a Europa para

continuar sus estudios. Entre 1936 y 1939 fue docente de Historia del Arte en el Liceo Franco-Uruguayo. Posteriormente dictó clases de dibujo y modelado en el Instituto Normal María Stagnero de Munar y en el Instituto Magisterial de Estudios Superiores. Realizó exposiciones en Montevideo, en otras ciudades del país y en Buenos Aires. Fue premiada en Salones nacionales y municipales de artes plásticas.

Delia Demicheri fue una escultora uruguaya que se inició en el Círculo de Bellas Artes. Viajó a Europa a estudiar y recibió el 3er premio en el 1er Salón Nacional en el año 1937.

Edelmira Briano nació en Almirante Brown, provincia de Buenos Aires, en 1895. Cursó estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes y egresó con el título de Profesora Nacional de Dibujo. Prosiguió estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación, como alumna de Carlos Ripamonte. En 1930 realizó una muestra individual en Galería Witcomb exponiendo dibujos y pinturas.

Elena Blomberg nació el 31 de enero de 1897 en Moscú y falleció en 1978 en Berlín.

Elisa Bosch Alvear nació en Buenos Aires en 1896 y falleció en la misma ciudad en 1972. Fue discípula de Cesáreo Bernaldo de Quirós. Continuó sus estudios en París durante más de diez años, interviniendo en exposiciones y distintos salones. En 1938 regresó a Argentina y obtuvo el Premio Estímulo en el Salón Nacional por su obra "Desnudo". En 1941 participó en la Exposición del Salón Femenino de Bellas Artes. Fue presidenta y consejera vitalicia de la Sociedad de Beneficencia de Buenos Aires.

Emilia Bertolé nació en El Trébol, provincia de Santa Fe, en 1898 y murió en Rosario en 1949. Durante su infancia su familia se trasladó a Rosario, donde fue becada por el diario Patria degli Italiani para estudiar dibujo y pintura en la Academia Doménico Morelli, de Mateo Casella. En 1912 realizó un envío al Petit Salón organizado en Rosario, en la Casa Blanca de

Casildo De Souza, junto con artistas como César Caggiano y Alfredo Guido. En 1915 mandó su obra al V Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y obtuvo el Premio Estímulo por el pastel "Ensueño". Desde entonces participó activamente en dicho salón y en el de Otoño de Rosario. En la década del '20 se radicó en Buenos Aires.

Fides Castro fue una pintora miniaturista y decoradora que nació en Buenos Aires en diciembre de 1891 y falleció en la misma ciudad en 1949. Hermana de la escultora Chloé Castro. Estudió en París con Georges Grimblat, Toudouze y Louis Hourtuc. En Buenos Aires fue discípula de Francisco Parisi y de Laureano Barrau. Fue también música, compositora y cantante. Participó en el Salón Nacional en los años 1911 a 1915, en el Salón Femenino de 1940 y de otras muestras. Realizó una exposición individual en Galería Witcomb.

Filomena Vittoria nació en Rosario en 1903 y falleció en 1990. Fue una escultora rosarina formada en el taller de su padre, una empresa familiar dedicada a la escultura funeraria. En 1917 realizó estudios de perfeccionamiento en dibujo y escultura junto a Juan Scarabell e ingresó tempranamente en el Salón Nacional.

Helene Perdriat nació en La Rochelle, Francia en 1894 y falleció en 1969. Fue una artista francesa conocida por sus contribuciones al movimiento Art Déco. Estudió en la École des Beaux-Arts de París y fue influenciada por las obras de los Nabis y los Fauves. Expuso su trabajo en el Salon des Indépendants y el Salon d'Automne. A pesar de su participación activa en la escena artística parisina durante su vida, su trabajo fue eclipsado por sus contemporáneos masculinos.

Hildara Perez de Llansó nació en Buenos Aires en 1893 y falleció en Martínez, Buenos Aires, en 1949. Estudió con Emilio Artigue y en el Taller Libre de la Comisión Nacional de Cultura. Se recibió como profesora de dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1914, inició un viaje de perfeccionamiento por Europa y retornó a la Argentina tras el estallido de la

Primera Guerra Mundial. La labor docente ocupó gran parte de su quehacer artístico ejerciendo en la Escuela Industrial de la Nación Otto Krausse y en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano, en esta última institución, llegó a ocupar el cargo de Vicedirectora. Concurrió al Salón Nacional a partir de 1918 y a distintos salones provinciales. Expuso individualmente en las galerías Witcomb y Van Riel y en la Agrupación Impulso.

Leonie Matthis fue una pintora francesa radicada en Argentina, nació en Troyes en 1883 y falleció en Turdera en 1952. A los quince años ingresó a la prestigiosa Escuela de Bellas Artes de París, donde estudió por diez años. Dicha Escuela admitió a mujeres por primera vez en 1904, siendo Matthis una de las primeras estudiantes. Tras casarse con el pintor asturiano Francisco Villar, Matthis se trasladó a Buenos Aires, donde vivió por varios años y desempeñó una exitosa carrera artística. En 1919, obtuvo el Primer Premio Único para extranjeros en el Salón Nacional. Expuso en museos nacionales e internacionales y también dio clases de pintura a las mujeres de la alta sociedad porteña.

Lía Correa Morales nació en Buenos Aires en febrero de 1893 y murió en la misma ciudad el 8 de octubre de 1975. Hija del escultor Lucio Correa Morales, los inicios de su formación artística los transitó bajo la tutela de su padre y los continuó, más tarde, en viajes realizados a Holanda y Bélgica. A partir de 1912 realizó envíos de obras a los Salones Nacionales, obteniendo diversas distinciones, entre ellas, un Segundo Premio en 1929. Ejerció la docencia artística en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, entre 1913 y 1948. En el año 1936 se casó con el escultor Rogelio Yrurtia con quien habitó la casa que, en el año 1942, sería transferida al Estado Nacional para abrir el Museo Casa de Yrurtia. En 1950 ejerció la dirección de dicho museo.

Lía Gismondi nació en Buenos Aires en 1879 y falleció en la misma ciudad en mayo de 1953. Concurrió a la Exposición del Centenario de 1910, al Salón Nacional desde 1911 y a otras

exposiciones colectivas y muestras individuales. Se formó en Italia, en dos escuelas prestigiosas, la de Giacomo Grosso como figurista y la de Lorenzo Delleani como paisajista.

Magdalena Bossich nació en Buenos Aires en 1892. Concurrió al Salón Nacional a partir de 1916 en la sección pintura y en 1918 en grabado.

María Elena Bertrand nació en Buenos Aires en octubre de 1899. Egresó de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1918 con el título de Profesora Nacional de Dibujo. Estudió con Cupertino del Campo y Luis Cordiviola. Realizó viajes de estudio por Francia, Bélgica, Holanda y España en 1924 y 1925. Concurrió al Salón Nacional desde 1918 y a los salones del Círculo de Bellas Artes de La Plata, de Otoño de Rosario, de Santa Fe; del Centenario de Bahía Blanca, de Madrid y también participó en muestras colectivas. Expuso individualmente en Amigos del Arte en 1928 y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1925. Obtuvo el Segundo Premio en el Salón de La Plata en 1924 y el Primer Premio en la Exposición del Centenario de Bahía Blanca en 1928.

Mrs. Dod Procter nació en Hampstead, Londres en abril de 1890. En 1907 se instaló junto a su madre y hermano en Tavistock, en Newlyn. Con 15 años de edad se inscribió en la Escuela de Elizabeth y Stanhope Alexander Forbes de Newlyn. En 1910 viajó junto a su esposo a París para completar su formación en la Academia Colarossi, donde fueron influenciados por los impresionistas y postimpresionistas. En 1913 expuso por primera vez en la Royal Academy of Art.

Petrona Viera nació en 1895 en Montevideo, Uruguay y falleció en la misma ciudad en 1960. A los dos años, padeció una enfermedad que le provocó la pérdida total de su capacidad auditiva. En su adolescencia descubrió su vocación y comenzó su formación artística con el maestro catalán Vicente Puig, un pionero del modernismo, radicado en Uruguay. Luego

continuó su proceso de formación junto a Guillermo Laborde. En 1926 realizó su primera exposición individual en la Galería Mayeroff.

Raquel Forner nació en Buenos Aires en abril de 1902 y murió en junio de 1988. De ascendencia española, en su primer viaje a España empezó a interesarse por el arte y de regreso en Buenos Aires, ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes y egresó en 1921 como Profesora de Dibujo. En el año 1924 con su primer envío al Salón Nacional, su óleo ganó el Tercer Premio y, en consecuencia, entró activamente dentro del ambiente artístico local, según lo testimonia también su participación en los posteriores Salones Nacionales y de Acuarelistas. Cuatro años más tarde realizó su primera exposición individual en la Galería Müller.

Bibliografía

- Ariza, J. (2009). "Bellezas argentinas y femmes de lettres. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada Plus Ultra (1916-1930)", en Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.
- Ariza, J. (2010). "Artes femeninas y artistas mujeres. Sus representaciones en la prensa periódica de Buenos Aires (1910-1930)", ponencia presentada en *X Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres/V Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Luján.
- Ariza, J. (2010). "La zona intermedia. El rol de la prensa ilustrada en la fortuna crítica de artistas mujeres argentinas", ponencia presentada en *XXIX International Congress of the Latin American Studies Association*, Toronto.
- Ariza, J. (2011). "Dispositivos de regulación del cuerpo femenino difundidos por la prensa periódica ilustrada de Buenos Aires a comienzos del siglo XX: un análisis a través de textos e imágenes". *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Ariza, J. (2012). "Mujeres del arte. Diletantismo, profesionalización y modernidad en las primeras décadas del siglo XX en Argentina", ponencia presentada en *XXX International Congress of the Latin American Studies Association*, San Francisco.
- Ariza, J. (2013). "Del caballete al telar. La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX", *Artelogie*, Paris: n°5. Consultado en noviembre de 2023.
- https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/3633/CONICET_Digital_Nro.4804_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

- Ariza, J. (2017). "Imagen impresa e historia de las mujeres. Representaciones femeninas en la prensa periódica ilustrada de Buenos Aires a comienzos del siglo XX (1910-1930)", Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, tesis doctoral.
- Armando, A. (2009). "Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales de Rosario", en *Avances*, nº 14, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- Armando, A. (2009). *Figuras de mujeres, imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Osde.
- Armando, A. (2010). *La naturaleza de las mujeres. Artistas rosarinos entre 1910 y 2010*. Rosario, Fundación Osde.
- Armando, A. (2010/2011). "Una perspectiva sobre la participación de artistas mujeres en Rosario", en *Avances*, Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Nº 18, pp. 39-50.
- Armando, A. (2020). "Propósitos y valoraciones de revistas culturales de Rosario en los años veinte", en *Separata* «Editores, escritores y artistas en libros y revistas del siglo XX», año XVIII, Nº 26, Rosario, CIAAL/UNR, pp. 1-37.
- Baldasarre, M. I. (2009). "La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada", en Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.
- Baldasarre, M. I. (2011). "Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX" en *Separata*, Rosario, CIAAL/UNR, año XI, Nº 16, pp. 21-32.
- Baldasarre, M. I. (2016). "Con la paleta, el pincel y el caballete. Los artistas en las "Caricaturas contemporáneas" de Caras y Caretas" en *Huellas: búsquedas en arte y diseño*, Nº 9. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño, pp. 81-96.
- Barrancos, D.(2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana.

- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018.
- Gluzman, G. (2013). "El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos", *Artelogie*, consultado en junio de 2023. <https://journals.openedition.org/artelogie/5306?lang=en>
- Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos.
- Gluzman, G. (2019). "Mujeres en los salones anuales de Santa Fe: artistas, modelos, trabajadoras", en *Separata Segunda Época* N° 24.
- Gluzman, G. (2021). *El canon accidental. Mujeres Artistas en Argentina (1890-1910)*, Buenos Aires, MNBA.
- Mantovani, L. (2021). "La institucionalización de las artes decorativas: vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)", Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, tesis doctoral.
- Mantovani, L. (2022). "Escuelas de artes y oficios en Buenos Aires: la formación de artesanos y obreros en la Sociedad de Educación Industrial", *Arte, Individuo y Sociedad*, 34.
- Nochlin, L. (2001). *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* en Karen Cordero Reimen e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Conaculta Fonca, pp. 17-43.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo [1988].
- Tarcus, Horacio. (2020). *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*, Temperley, Tren en Movimiento.

Sitios WEB

https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/catalogo_historico2020.pdf (consultado

12/03/24)

<https://www.artedelaargentina.com.ar/> (consultado 12/03/24)

<https://www.eazel.net/artists/22990> (consultado 12/03/24)

Fuentes

Revista *Plus Ultra* (1916-1930), números 1 a 176. Colección particular y digitalizada.