

Las pioneras: Acerca de la participación de las mujeres en las primeras exhibiciones de bellas artes de Rosario en las tres primeras décadas del siglo XX

Julieta Cebollada
Universidad Nacional de Rosario
julieta.cebollada@gmail.com

Resumen: Durante las tres primeras décadas del siglo XX se comenzaron a realizar en Rosario las primeras exposiciones oficiales de arte, como parte del proceso de institucionalización del campo artístico rosarino. En dichas exhibiciones, previa selección de un jurado, se otorgaban premios y cada artista tenía la posibilidad de dar a conocer su producción y venderla. Estas contaron con una participación mayoritariamente masculina, siendo la profesionalización de las mujeres algo excepcional. Este trabajo se centra en el análisis de la situación de las artistas en estas exposiciones oficiales de arte, su recepción y los criterios de legitimación artística imperantes en ese entonces.

Palabras clave: salones; crítica; institucionalización; mujeres.

Resumo: Durante as primeiras três décadas do século XX, as primeiras exposições oficiais de arte começaram a ser realizadas em Rosário, como parte do processo de institucionalização do campo artístico de Rosario, onde foram previamente selecionados por um júri, se outorgavam prêmios e cada artista tinha a possibilidade divulgar sua produção e vendê-la. Estas tiveram uma participação majoritariamente masculina, com a profissionalização das mulheres sendo excepcional. Este trabalho enfoca a análise da situação das artistas nessas exposições oficiais de arte, sua recepção e os critérios de legitimação artística vigentes na época.

Palavras-chave: salões; críticas; institucionalização; mulheres.

Abstract: During the three first decades of the 20th century, the first art exhibitions began to take place in the city of Rosario, as a part of the institutionalization process of the new born rosarinian artistic field. In these exhibitions, prior judge selection, awards were granted and each artist was able to exhibit and sell their art production. The participation in these expositions was predominantly masculine, while women were only part of them as an exception. The present paper focuses on the analysis of the situation of women as artists in these official art exhibitions, their reception and criteria of artistic legitimation for that particular moment.

Key-words: salons; critic; institutionalization; women

Introducción

La participación de las mujeres en el arte a principios del siglo XX tuvo que sortear obstáculos, no solo la discriminación por género, sino también la hostilidad del medio en general. El campo artístico de Rosario era precario e incipiente, por lo cual los salones de bellas artes constituían espacios privilegiados de visibilidad para las y los artistas.

Coincidente en algunos puntos con Buenos Aires, se trataba de una ciudad fenicia (Malosetti Costa, 1999: 191) en la que las actividades comerciales primaban por sobre las culturales. En este contexto, quienes se dedicaban a la pintura debían abocarse a la enseñanza y al retrato para su supervivencia.

Cabe destacar que el campo artístico rosarino se encontraba aún en vías de formación, con lo cual la posibilidad de profesionalización de las y los artistas era muy escasa. Se trataba de un campo que empezaba a institucionalizarse paulatinamente a través de iniciativas como la creación de la Biblioteca Municipal en 1910, en torno al cual surgió “El Círculo de la Biblioteca”. Esta asociación cultural, que luego será conocida simplemente como “El Círculo”, sirvió como basamento para la construcción institucional del campo plástico, lo que luego promovió la creación del Primer Salón de Otoño de Pintura y Escultura en 1917. Lo que aún faltaba eran museos, coleccionistas y la situación de los lugares de formación artística era muy precaria. Recién a partir de la realización de este salón, se originó la Comisión Municipal de Bellas Artes y poco tiempo después, en 1920, se inauguró el Museo Municipal de Bellas Artes. Tal como se reconoce en Leonardo Simonetta y Horacio Zapata (2010), en la Rosario de principios del siglo XX no existió un mecenazgo oficial hasta la consolidación del campo artístico.

Sumado a esto, Rosario era una ciudad de mentalidad comercial debido a su pujante actividad económica, lo cual supuso un desafío el promover el interés por las artes visuales en la población. Para Sandra Fernández (1999: 32) Rosario, ciudad sin fundación ni trayectoria colonial, asistió a fines de la década del '70 del siglo XIX a la consolidación de un grupo de comerciantes rosarinos tras el desarrollo de la ciudad como epicentro de las actividades exportadoras cerealeras y la construcción de una línea de ferrocarril con el objetivo de unir Rosario con Córdoba.

El impulso de las obras portuarias produjo un auge económico y un flujo comercial que se tradujo en la necesidad de modernizar la actividad a través de nuevas tecnologías (Garcillazo, 2014: 81). Una situación de características similares se vivía en la localidad bonaerense de Bahía Blanca, otro punto nodal para actividades agrícolas y comerciales alrededor de un eje ferroportuario (Agesta, 2016: 9).

Tanto en Rosario como en Bahía Blanca, fue la burguesía la que tomó a su cargo la misión de fomentar e institucionalizar las actividades artísticas locales, en base a su hegemonía socio económica y un liderazgo de corte paternalista bajo el argumento de educar a los miembros de la sociedad a través de las artes plás-

ticas, la música y la literatura. La creación de la Asociación Bernardino Rivadavia y su biblioteca popular y El Círculo de la Biblioteca respectivamente obraron en este sentido.

En lo referido específicamente al ámbito que nos compete, puede decirse que un decidido grupo de prestigiosos miembros de la sociedad rosarina se propuso impulsar y organizar eventos artísticos con el fin de posicionar a la ciudad dentro de la trama cultural del país; sus mayores esfuerzos se centraron particularmente entre los años 1910 y 1920. Dicho objetivo no estaba exento de intereses por fuera del arte en sí; por un lado, se buscaba alejar a Rosario de la imagen de urbe centrada exclusivamente en el comercio, al mismo tiempo que pretendían trasladar su poder social al ámbito cultural.

Para acompañar este proceso, la adquisición de obras pictóricas que dio origen a la actividad coleccionista, mostró el uso de esta actividad como modo de diferenciarse de las demás clases sociales (Simonetta y Zapata, 2010: 26). Además, desarrollaron formas de sociabilidad a través de eventos culturales y empresariales y prácticas asociacionistas con el objetivo de forjar estrategias como alianzas matrimoniales, por ejemplo, para obtener “resultados de carácter político y económico en el breve y mediano plazo” (Fernández, 2012: 33). Esto permitía la reproducción del capital social y simbólico de su grupo de pertenencia.

Si la situación ya era de por sí difícil en términos generales, a las mujeres se les sumaba un problema adicional: su género designado socialmente, y lo que ello conllevaba en cuanto a roles y expectativas. Como señala Joan Scott (1986: 44), el género como categoría constituye las relaciones sociales que se basan en la diferencia percibida entre los sexos y generan de esta manera relaciones de poder.

Coincidente con esto y en su análisis de las trayectorias femeninas en los salones nacionales de Buenos Aires, Georgina Gluzman (2018) destaca que “A menudo, las mujeres eran presentadas en las reseñas como una categoría separada y tratadas como ejemplo de un estilo femenino, aunque este nunca fuera explicitado” (p.64). Asimismo Sabina Florio y Cynthia Blaconá (2020: 28) señalan que la cuestión de lo femenino funcionaba como una noción naturalizada para el abordaje de obras realizadas por mujeres, dentro de determinados estereotipos. Estos estaban ligados a las ideas de sensibilidad, romanticismo, docilidad, delicadeza, catarsis, emotividad y fineza.

La mujer, una vez designada como tal, pasa a ocupar determinados espacios y roles en una sociedad predominantemente masculina. Dora Barrancos (2004/2005: 67) afirma que la historia de las mujeres resulta fundamental para comprender e interpelar los acontecimientos del pasado a la luz de esta realidad. Es así como desde el presente trabajo se busca desentrañar la inserción de las mujeres en un espacio institucionalizado del arte fundamental como los salones en las primeras tres décadas del siglo XX.

En suma, el presente trabajo tiene el objetivo de analizar la participación de las mujeres artistas en los primeros salones de bellas artes realizados en la ciudad de Rosario, como instancia de legitimación en el incipiente campo artístico. Asimismo se busca indagar acerca del nivel de inserción de las mujeres en dicho

campo, y su presencia en los salones en tanto artistas y/o modelos.

Se parte de la hipótesis de que las pocas mujeres que lograron profesionalizarse en este ámbito como artistas lo hicieron a base de constancia y formación, pero también por estar incluidas en tramas de sociabilidad vinculadas a sectores de la alta burguesía interesados en cuestiones de índole cultural, y también en agrupaciones de artistas e intelectuales. Sin embargo, esto no excluyó el hecho de que las artistas quedaran signadas por estereotipos de lo femenino, tanto en la proyección de su personalidad como de sus obras.

La presente investigación parte del análisis de fuentes que dan cuenta de la participación femenina en los primeros certámenes artísticos de Rosario y de la recepción de estos. Para eso se observaron catálogos de los salones de bellas artes llevados a cabo entre 1917 y 1929, y notas periodísticas del diario local *La Capital* y también de *La Nación*, de Buenos Aires. Primero se registró la composición del jurado de los salones y de la Comisión Municipal de Bellas Artes para determinar los grupos de poder que organizaron las primeras exhibiciones y otorgaron los premios; segundo, el porcentaje de participación de artistas mujeres. Luego se recopilaron artículos de la prensa escrita en referencia a estas exposiciones, para analizar el rol de los principales medios de comunicación de la época en la difusión y crítica de estos salones de bellas artes (que incluía tanto elogios como detracciones).

Respecto de las referencias bibliográficas, estas están orientadas a indagar acerca del contexto socio económico y cultural del momento, y de los prejuicios sociales que tuvieron que atravesar las pioneras del arte que querían insertarse en el campo artístico rosarino. En pos de esto se toman textos de Georgina Gluzman (2016), Sabina Florio (2020) y Sandra Fernández (1999-2008-2010-2012), entre otras autoras y autores.

El escrito se organiza en cinco apartados tras su introducción: el primero, que hace referencia al proceso de institucionalización del campo artístico rosarino; el segundo, que destaca la figura de la retratista Emilia Bertolé como paradigma de la artista profesional; el tercero, que describe el segundo y tercer Salón de Otoño como momentos de transición en la apertura hacia nuevas tendencias artísticas; el cuarto, que analiza la situación de las mujeres en tanto productoras ya también modelos; y quinto, el desarrollo femenino del arte decorativo en los primeros salones de bellas artes de Rosario.

Con esto se busca desentrañar y describir la compleja trama social, política, económica y cultural de principios del siglo XX, y como esta incidió en la participación de las pintoras, escultoras y grabadoras en los eventos artísticos oficiales de la ciudad. El fin último de esto es contribuir a la visibilización y difusión del trabajo de artistas mujeres.

Hacia la institucionalización del campo artístico

La construcción del campo plástico local era un punto clave para lograr tal cometido. Para ello debían institucionalizar el campo, y así someterlo a instancias de legitimación: esto se lograría mediante la creación de un museo y un salón de Bellas Artes. El primer paso hacia esa dirección fue la fundación de la asociación cultural “El Círculo de la Biblioteca”, el 28 de Septiembre de 1912, instaurada por el Dr. Rubén Vila Ortiz. Este distinguido miembro de la burguesía rosarina fue un médico cordobés radicado en Rosario; además de escribir libros sobre sus especialidades en pediatría y puericultura, escribió libros acerca de reflexiones propias en torno a la cultura. Entre los integrantes de la asociación se destacan el abogado y juez Nicolás Amuchastegui (esposo de Elina Peñaloza, que estaba emparentada con reconocidas familias de Rosario como los Virasoro). También se encontraban al interior de esta agrupación el abogado Fermín Lejarza, quien fuera uno de los fundadores de la Liga del Sur, alternativa política a los conservadores y a los radicales; los ingenieros Augusto Flondrois, Rafael M. Gutiérrez y Julio Bello, el poeta, ensayista y crítico Emilio Ortiz Grognet y el coleccionista Juan Bautista Castagnino. Sus miembros organizaron conciertos, obras teatrales, conferencias, muestras, y adquirieron obras de arte para donar a distintas instituciones culturales de Rosario. Buscaban con esas actividades obtener el aval y los recursos del gobierno de la ciudad con el fin de legitimar su iniciativa.

Parte de las obras adquiridas por esta sociedad y posteriormente por la Municipalidad en los salones de Bellas Artes, pasarían a formar parte del acervo del Museo Municipal de Bellas Artes de la ciudad, cuyas puertas se abrieron el 15 de enero de 1920. Durante los meses previos a su inauguración, la prensa se encargó de escribir diversos artículos reseñando la tarea realizada por la Comisión Municipal de Bellas Artes hasta entonces, y se mantuvieron pendientes del estado de la incipiente colección de pinturas y esculturas destinadas a ser albergadas en sus salas. El proyecto de ubicarlo en un edificio propio y dotarlo de una biblioteca específica permaneció en suspenso hasta la concreción en 1937 del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, cuyas instalaciones fueron donadas por la familia tras el fallecimiento del coleccionista.

Cabe destacar que el Museo Castagnino fue la primera construcción de la época en Argentina en ser concebida especialmente para convertirse en museo, a diferencia de las ya conocidas casas-museos. Respecto de la arquitectura del mismo, se trató de una estructura racional que otorgaba protagonismo a las obras expuestas, en adhesión a los preceptos de la nueva museografía desarrollada en Argentina. Esto fue influido por Atilio Chiappori, quien fuera gestor del traslado del Museo Nacional de Bellas Artes a su actual emplazamiento en el año 1932 (Montini, 2012).

Dos conceptos primaron en la concepción institucional del museo de Rosario: la modernización técnica referido a la iluminación, ventilación, los modos de colgar las obras, la claridad en los recorridos, las visiones en diagonal para la comunicación de las salas y el confort de los visitantes, también se piensan nuevos espacios

para la exposición, investigación y conservación de las obras con el fin de que la institución se convierta en un museo docente y viviente (Ibídem: 112).

De esta manera se pudo ejecutar el programa de difusión del arte moderno al mismo tiempo que se lo legitimaba, y se desarrolló una idea homogénea de cultura que tuvo al museo como estandarte e instrumento de legitimidad simbólica de su familia y la alta burguesía en general.

Volviendo unos años atrás, se sabe que el primer Salón Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Rosario fue denominado Salón de Otoño, presumiblemente debido a que la fecha de inauguración de la exposición coincidía con dicha estación. La inauguración fue realizada el 24 de mayo de 1917, día anterior a las fiestas por el aniversario de la Revolución de 1810. Esta exhibición tuvo carácter de iniciativa privada, ya que tanto su organización como su auspicio estuvieron a cargo de la Asociación Cultural “El Círculo”. Al respecto un cronista del diario *La Capital* de Rosario destaca: “No sospeche el público que la iniciativa es oficial (...) es producto de la inteligencia y voluntad de El Círculo, que dirige con acierto y perseverancia el doctor Rubén Vila Ortiz” (*La Capital*, 1917: 5). Puede verse en este comentario la crítica hacia los poderes estatales por la falta de apoyo al desarrollo de las bellas artes en Rosario, y un gran elogio hacia los impulsores de los salones, con quienes la prensa escrita concordaría frecuentemente no siempre en cuanto a la estética pero sí ideológicamente.

Por otra parte, puede entreverse en el reglamento cuál era uno de los más importantes criterios de valor para legitimar una obra de arte. Sin ningún tipo de reparo, se explicitaba por única vez algo que seguirá operando de forma implícita por varios años más: que los premios serían “discernidos únicamente a las obras de autores argentinos y de preferencia a las que tengan carácter nacional” (Catálogo del I Salón de Otoño, Rosario, Comisión de Bellas Artes, 1917:7). Esto tomó un carácter muy especial ya que el problema de la identidad nacional estaba muy vigente en la época, y por ende no era ajeno al mundo artístico. Al respecto resulta pertinente citar a Laura Malosetti Costa (1999):

A lo largo de las tres décadas comprendidas entre 1880 y 1910 hubo en la Argentina, y en particular en Buenos Aires, una intensa actividad orientada a desarrollar el cultivo de las artes plásticas que, como pretenden ejemplificar estas citas, se halla permanentemente atravesada por las alternativas que orientaron la reflexión acerca de la nacionalidad, su afirmación y sus rasgos distintivos (...) Este desarrollo se ve inextricablemente unido a los procesos sociopolíticos sostenidos por parte de diferentes sectores de las elites intelectuales y políticas. (1999: 164)

A propósito de esto, se depositaron sobre las bellas artes dos grandes expectativas: apoyar el proyecto político y económico de las clases dirigentes en el marco de una utopía civilizadora de la sociedad, y realizar un arte con características nacionales. Lo último implicaba encontrar un arte con características que fueran propiamente argentinas, mediante la apropiación de determinadas manifestaciones culturales del pasado y el presente, y la deliberada exclusión de otras. Esta decisión, quizás compartida por un amplio sector, respondía a los intereses del gobierno nacional de Hipólito Yrigoyen. La cuestión radicaba en la afluen-

cia de una gran cantidad de inmigrantes a la Argentina que si bien supuso un enorme aporte de mano de obra, trajo aparejado conflictos sociales. Ante la amenaza que representaban los inmigrantes tanto para el orden como para la identidad criolla, la imagen que se tenía de ellos cambió radicalmente. Las fronteras del país les fueron abiertas con la expectativa de que constituyeran una mano de obra activa pero dócil al mismo tiempo, por lo cual los inmigrantes eran vistos como un aporte positivo a la sociedad argentina. Pero sus vinculaciones con los sindicatos de trabajadores y la política no tardaron en emerger. En poco tiempo pasaron a ser considerados parte de una nueva “barbarie” en medio de los procesos de modernización que estaba sufriendo el país, y que estaba alterando su fisonomía como nunca antes.

Este cambio de paradigma respecto de la inmigración orientó a los grupos dirigentes a intentar resolver la conflictividad social mediante la represión a los grupos alternativos, a través de la instrumentación de las leyes de Residencia y de Defensa Social, que permitían expulsar del país a cualquier extranjero considerado indeseable (Devoto, 2002). En lo referido a la construcción de una nacionalidad argentina, el camino elegido fue “inventar una tradición e imponerla a través de los instrumentos de que disponía el Estado (...): el servicio militar obligatorio, la educación y la política” (Ibídem: 277).

Lo contrario a la civilización era lo considerado foráneo y, paradójicamente, la vieja “barbarie” constituida por los gauchos y los indígenas, que hacía años habían dejado de ser una amenaza, se tornó una representación de la argentinidad. Ellos, primero acusados por la Generación del ‘80 de obstruir el camino hacia la modernización de la Argentina, luego fueron tildados como atrasados respecto del nuevo orden que los gobiernos se propusieron imponer a toda costa. El mismo Sarmiento, con su dicotomía de civilización y barbarie, pensaba a lo civilizado y al progreso como sinónimo de lo urbano; por otra parte, los gauchos eran para él haraganes, al mismo tiempo que justificaba el exterminio de los pueblos originarios (Sarmiento, [1845] 2018: 25).

La tipificación de estos actores en dibujos, pinturas y grabados se ve plasmado en el Salón en obras donde primaba el paisaje argentino de la llanura o las sierras, siempre acompañadas de arboledas o un denso follaje y en ocasiones en alusión al trabajo de campo. Como señala María Teresa Macario (2019: 83), los usos políticos de la pintura de paisaje fueron frecuentes en la época, debido al desarrollo de una cultura urbana dentro de un estado Nacional moderno que percibe a lo rural como algo lejano, a lo que ya no se pertenece. Por lo tanto,

El paisaje no es entonces una condición natural de un lugar, una realidad geográfica exterior, sujeta a un modelo de representación más o menos mimético; sino un dispositivo construido que opera al servicio de un discurso que lo supera. Los paisajes son, por lo tanto, productores de lugares. (Ibídem: 83).

Entonces, el paisaje transfigura su significado cuando pasa a estar al servicio de determinados modos de dominación en pos de un proyecto político. Al respecto cabe citar a Clementina Zablosky:

(...) las sierras de Córdoba, que desde fines del siglo XIX, comenzaba a formar parte, al igual que otros paisajes de Argentina, de una imaginería evocativa de lo nacional, vinculados a un gusto por lo regional y al interés por valores colectivos. (2011: 5)

Lo rural era el espacio de lo no contaminado por la civilización moderna, el lugar donde se podía encontrar a la tradición cultural local a modo de refugio, podría decirse, casi ficticio. Una suerte de limbo donde no tenían cabida las consecuencias no deseadas de aquellas transformaciones sociales, políticas y económicas impulsadas por el Estado. Por eso en los salones predominó durante mucho tiempo el género del paisaje, seguido luego del retrato, ya sea de la burguesía o en clave intimista, de familiares o amigos pertenecientes al mundo del artista. Tampoco faltaron, aunque en mucha menor medida, las naturalezas muertas y la figura humana.

La profesionalización de una artista: Emilia Bertolé

La prensa destaca en un artículo del diario *La Capital* a Emilia Bertolé, dentro de la escasísima presencia de artistas rosarinos en el salón, como la única pintora de la ciudad, como promesa y representante del “feminismo intelectual”. (*La Capital*, 1917:5). Bertolé fue la única mujer nacida en Rosario que se dedicó a la pintura de forma constante cuando la profesionalización en la esfera artística era aún precaria y cuando la plástica y la música eran meros pasatiempos agradables y deseables para las jóvenes de las clases más acomodadas. Ella de hecho vivió de la pintura, sorteando los prejuicios de la época que subestimaban la capacidad creadora femenina y logrando “insertarse comercialmente en un mercado artístico en vías de formalización”. (Zablosky, *Ibidem*: 24).

Bertolé participó con tres retratos, género al que se dedicó y por el cual le hicieron numerosos encargos: dos óleos y un pastel titulados *Ana María*, *Mi hermano* y *Mis primos* respectivamente. Evidentemente los individuos retratados en los mismos pertenecían al universo de la artista y estaban planteados de forma sencilla y austera, con fondo plano y liso, exento de objetos y de decorativismo. La suavidad de los contornos de estas obras recuerdan a las obras del simbolista francés Eugène Carrière, cuyas imágenes en tiza pastel parecen desvanecerse. El color es poco saturado y la paleta limitada a unos pocos tonos, alternando valores altos y bajos, creando así un contraste. El retrato de su hermano, cuya fotografía se encuentra fuera de catálogo, le valió un Premio Estímulo. Si bien no se encuentra especificado en los catálogos que organismo otorgaba este premio, se sabe que el aporte de los fondos para estos premios fue por parte de instituciones privadas (Príncipe, 2012: 17). Lo que sí está registrado en dichos catálogos es la participación de la Bolsa de Comercio de Rosario con un donativo de 20.000 pesos para premios en el cuarto salón, y una medalla de oro otorgada por el Jockey Club en el Primer Salón Nexus, con lo cual podría sospecharse una posible colaboración de estas entidades en otras instancias de premiación. En la siguiente tabla se muestran las y los artistas que obtuvieron este reconocimiento:

Salón	Artistas con premios estímulo	Obra
Primer Salón de Otoño (1917)	Emilia Bertolé Antonio Ventura Verazzi Antonio J. Oller	<i>Mi hermano</i> <i>Naturaleza muerta</i> <i>Yolanda</i>
Segundo Salón de Otoño (1918)	-	-
Tercer Salón de Otoño (1919)	-	-
Cuarto Salón de Otoño (1920)	Sin premios	-
Quinto Salón de Otoño (1922)	Sin premios	-
Sexto Salón de Otoño (1923)	Sin premios	-
Séptimo Salón de Otoño (1924)	Sin premios	-
Octavo Salón Rosario (1925)	Demetrio Antoniadis Antonio Berni José L. Fantin Antonio Daniel Palau	Sin datos
Primer Salón Nexus de artistas rosarinos (1926)	José L. Fantín José M. Beltramino Pablo Pierre Manuel Ferrer Dodero Lelia Pilar Echezarreta Miguel Roldán Batille Demetrio Antoniadis Julio Vanzo Eduardo Barnes Isidro J. García Lucio Fontana	<i>Mañana en las sierras</i> <i>Señorita M.I.R</i> <i>Calle del puerto</i> <i>Naturaleza muerta</i> <i>Peleas y Melisandras</i> <i>Naturaleza muerta</i> <i>Mañana de mayo</i> <i>Retrato de Juan Zocchi</i> <i>Serenidad</i> <i>El poeta Aragón</i> <i>Retrato de Juan Zocchi</i>
Segundo Salón Nexus de Artistas Rosarinos (1927)	-	-
Noveno Salón de Otoño (1927)	José L. Fantín Emilio Sánchez Saez Manuel Ferrer Dodero Nicolás Melfi Enrique Borla	<i>Tarde serrana</i> <i>La villa</i> <i>La loma de los ombúes</i> <i>Nocturno</i> <i>Feria en la Boca</i>
Décimo Salón de Otoño (1928)	-	-
Onceavo Salón Rosario (1929)	Sin datos	Sin datos
Doceavo Salón Rosario (1930)	Héctor Basaldúa Olimpia Payer	<i>Figura</i> <i>Atardecer toscano</i>

	Enrique Policastro	<i>Inmigrantes</i>
	Carlos Enrique Uriarte	<i>Pasaje escalada</i>
	M.Teresa Valeiros Gigli	<i>Intimidación</i>
	Lelia P.Echezarreta	<i>Proyecto de mayólicas</i>

Tabla 1. Fuentes: Catálogos de los I, II, III, IV, V, VI, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII salones de bellas artes de Rosario y catálogos del I y II salones Nexus.

La obra por la que Bertolé recibió el premio estímulo figura como *Miguel Ángel* en el libro *Emilia Bertolé, obra poética y pictórica*, sin fecha y como perteneciente a la colección del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”. Éste quizás sea, entonces, aquel retrato premiado en el Primer Salón de Otoño, casi una monocromía de tonos tierra que varían entre el siena natural, el siena tostada y el sombra tostada, donde se ve a su hermano de perfil, sentado y cruzado de brazos, tras un fondo de gruesa capa de óleo tratado con espátula.



Figura 1. *Mis primos*. Emilia Bertolé. Fuente: catálogo del I Salón de Otoño, 1917

Tanto por su positiva recepción por parte de la prensa como por el reconocimiento de sus pares, Bertolé será por mucho tiempo la única mujer de la ciudad tomada en cuenta seriamente en este medio. Más allá de su meritoria labor pictórica, ella tuvo una formación precoz ya que de niña comenzó a estudiar en el Instituto de Bellas Artes “Doménico Morelli”, del artista italiano Mateo Casella. Allí conoció a sus pares Alfredo Guido, César Caggiano y Augusto Schiavoni, lo que significó su primera experiencia de sociabilización con colegas. Una posterior estadía en Buenos Aires le permitió generar un vínculo con la alta burguesía porteña y a través de esta a políticos de la Unión Cívica Radical; al mismo tiempo integró agrupaciones de intelectuales como el grupo “Anaconda”. De esta manera, su inserción en espacios de sociabilidad contribuyó a su legitimación social como artista.

Segundo y tercer Salón de Otoño: aparición de nuevas tendencias

El segundo Salón de Otoño fue inaugurado el 24 de mayo del año siguiente. Una de sus particularidades es que ese año la comisión de Bellas Artes pasó a ser municipal por decisión del Intendente de ese entonces, el Dr. Federico Remonda Migrand, quien creó dicho cuerpo y designó a sus miembros, que se irían rotando en sus funciones durante las primeras exposiciones con la ocasional incorporación de nuevos miembros en el jurado¹. Esta disposición hizo que este Salón se tornara en un evento artístico de carácter oficial, y fue una medida tomada producto del éxito alcanzado en el primer Salón, especialmente a nivel de recepción

1 En los salones analizados la composición de las comisiones de bellas artes y del jurado se organizó de la siguiente manera:

Primer Salón de Otoño (1917). Comisión de Bellas Artes. Presidente: Dr Nicolás R.Amuchástegui. Secretario: Sr Juan B.Castagnino. Tesorero: Dr Fermín Lejarza.Vocales: Señores: Ingeniero Augusto Flondrois- Ingeniero Julio Bello- Emilio Ortiz Grognet- Ingeniero Rafael M.Gutierrez. **Jurado de admisión:** Señores: Ingeniero Augusto Flondrois- Emilio Ortiz Grognet- Ingeniero Arquitecto José Gerbino. Suplentes: Dr Fermín Lejaraza- Dr Dermidio Gómez.

Segundo Salón de Otoño (1918). Comisión de Bellas Artes. Presidente: Dr Fermín Lejarza. Vice-presidente: Dr Nicolás R.Amuchástegui. Secretario: Emilio Ortiz Grognet. Tesorero: Juan B.Castagnino. Vocales: Dr Antonio F.Cafferata, Dr Ricardo Caballero, Ing.Augusto L.Flondrois, Jorge Raul Rodríguez y Dr Magín Anglada. **Jurado de admisión.** Sres. Ing. Augusto L.Flondrois, Emilio Ortiz Grognet y Juan B.Castagnino. Suplentes: Dr Nicolás R.Amuchástegui y Jorge Raúl Domínguez. **Jurado de premios.** Sres. Ing. Augusto L.Flondrois, Emilio Ortiz Grognet, Juan B.Castagnino, Dr Fermín Lejarza y Dr Nicolás R.Amuchástegui.

Tercer Salón de Otoño (1919). Comisión Municipal de Bellas Artes. Presidente: Dr. Nicolás R.Amuchástegui. Vice-presidente: Dr. Antonio F.Cafferata. Secretario: Emilio Ortiz Grognet. Tesorero: Juan B.Castagnino. Vocales: Ing.Augusto L.Flondrois, Dr Ricardo Caballero, Jorge Raul Rodríguez, Dr Magín Anglada y Crescencio de la Rúa. **Jurado de admisión.** Sres. Ing. Augusto L.Flondrois, Emilio Ortiz Grognet, Juan B.Castagnino. Suplentes: Crescencio de la Rúa y Dr. Antonio F.Cafferata. **Jurado de premios.** Sres. Ing. Augusto L.Flondrois, Emilio Ortiz Grognet, Juan B.Castagnino, Dr Nicolás R.Amuchástegui y Crescencio de la Rúa.

Cuarto Salón de Otoño (1920). Comisión Municipal de Bellas Artes. Presidente: Dr. Nicolás R.Amuchástegui. Vice-presidente: Dr. Antonio F.Cafferata. Secretario: Emilio Ortiz Grognet. Tesorero: Juan B.Castagnino. Vocales: Ing.Augusto L.Flondrois, Dr Ricardo Caballero, Jorge Raul Rodríguez, Dr Magín Anglada y Crescencio de la Rúa. **Jurado de admisión.** Sres. Ing. Augusto L.Flondrois, A.Guido, Juan B.Castagnino. Suplentes: Emilio Ortiz Grognet, Crescencio de la Rúa.

Quinto Salón de Otoño (1922). Comisión Municipal de Bellas Artes. Presidente: Dr. Mario Goyenechea. Vice-presidente: Dr. Magín Anglada. Secretario: Dr. Juvenal Machado Doncel. Tesorero: Juan B.Castagnino. Vocales: Ing.Augusto L.Flondrois, . Dr. Nicolás R.Amuchástegui, Dr. Antonio F.Cafferata, Ing. Crescencio de la Rúa y Sr. Emilio Ortiz Grognet. **Jurado de admisión.** Dr. Nicolás R.Amuchástegui, Sr. Emilio Ortiz Grognet, Juan B.Castagnino. Suplentes: Dr. Antonio F.Cafferata ,Ing. Crescencio de la Rúa.

Sexto Salón de Otoño (1923). Comisión Municipal de Bellas Artes. Presidente: Sr.Juan B.Castagnino. Vice-presidente: Dr. Mario Goyenechea. Tesorero: Dr. Juvenal Machado Doncel. Secretario: Dr. Nicolás R.Amuchástegui. Vocales: Dr. Antonio F.Cafferata, Dr. Magín Anglada, Sr. Alfredo Guido, Sr.Emilio Ortiz Grognet, Sr. Crescencio de la Rúa. **Jurado.** Titulares: Dr. Nicolás R.Amuchástegui, Sr. Emilio Ortiz Grognet, Sr. Alfredo Guido. Suplentes: Dr. Antonio F.Cafferata, Sr. Crescencio de la Rúa.

Séptimo Salón de Otoño (1924). Comisión Municipal de Bellas Artes. Presidente: Sr.Juan B.Castagnino. Vice-presidente: Dr. Antonio F.Cafferata. Tesorero: Dr. Juvenal Machado Doncel. Secretario: Dr. Nicolás R.Amuchástegui. Vocales: Dr. Mario Goyenechea, Dr. Magín Anglada, Sr. Alfredo Guido, Sr. Emilio Ortiz Grognet, Sr. Crescencio de la Rúa. **Jurado.** Titulares: Dr. Nicolás R.Amuchástegui, Sr. Emilio Ortiz Grognet, Sr. Alfredo Guido. Suplentes: Dr. Antonio F.Cafferata, Sr. Crescencio de la Rúa.

Octavo Salón Rosario (1925). Comisión Municipal de Bellas Artes. Presidente: Dr. Fermín Lejarza. Vice-presidente: Dr. Nicolás R.Amuchástegui. Tesorero: Ing. Crescencio de la Rúa. Secretario: Dr. Juvenal Machado Doncel. Vocales: Dr. Mario Goyenechea, Dr. Magín Anglada, Sr. Alfredo Guido, Sr.Emilio Ortiz Grognet, Dr. Antonio F.Cafferata. **Jurado.** Titulares: Srta. Emilia Bertolé, Sr.Alfredo Guido, Sr.Emilio Ortiz Grognet. Suplentes: Dr. Juvenal Machado Doncel, Ing. Crescencio de la Rúa

Primer Salón Nexus de Artistas Rosarinos (1926). Secretario general: Miguel Roldan Batille. **Jurado de admisión y premiación:** Dr. Mario Goyenechea, Dr. Juvenal Machado Doncel, Sr. Emilio Ortiz Grognet, Sr. Benjamin Vila, Sr. Víctor M.Avalle, Sr. Angel Guido.

Segundo Salón Nexus de Artistas Rosarinos (1927). Sin datos.

Noveno Salón de Otoño (1927). Comisión Municipal de Bellas Artes. Presidente: Dr. Fermín Lejarza. Vice-presidente: Dr. Nicolás R.Amuchástegui. Tesorero: Ing. Crescencio de la Rúa. Secretario: Sr.Emilio Ortiz Grognet. Vocales: Dr. Mario Goyenechea, Dr. Magín Anglada, Sr. Alfredo Guido, Dr. Juvenal Machado Doncel, Dr. Rubén Vila Ortiz. **Jurado.** Titulares: Dr. Rubén Vila Ortiz, Sr.Emilio Ortiz Grognet, Sr. Antonio Daniel Palau. Suplentes: Dr. Juvenal Machado Doncel, Dr. Nicolás

de la prensa y asistencia de público en general a la exposición.

La recepción continuó siendo favorable al igual que el año anterior: el entusiasmo inicial se mantenía. Pero así la crítica se hizo notar: un crítico de *La Capital* cuestionó duramente al pintor Benito Quinquela Martín, quien participaba del Salón con su obra *Crepúsculo en el riachuelo*. Pese a tratarse de un evento organizado y llevado a cabo en la ciudad de Rosario, sorprende el bajo porcentaje de participación de artistas locales en el mismo (a excepción de los salones Nexus), que ronda el 20% del total, mientras que el 80% restante se reparte entre habitantes de las provincias de Córdoba y Buenos Aires. De esta última, participaron en algunas ediciones renombrados artistas como Raquel Forner y Lino E. Spilimbergo, entre otros.

En su crítica a la labor de Quinquela Martín, el cronista acusaba al movimiento impresionista, el cual podía relacionarse en parte con la obra del artista mencionado, de ser una pintura desintegrada y de meras manchas: “los tonos divididos disocian la visión de las cosas” (*La Capital*, 1918: 6). Como contracara de tal detracción, elogió a César Augusto Caggiano y su premiado trabajo *Nocturno*, de clima simbolista y factura minuciosa. Aquí se plantea el problema de la legitimación desde los procedimientos pictóricos. La técnica verista utilizada por Caggiano era vista como un modo de hacer respetable, mientras que el impresionismo y su status como arte eran fuertemente cuestionados. La posición conservadora del crítico se afianzaba aún más con estas duras declaraciones, comenzando en alusión a la obra *Nocturno*: “Los adoradores del arte de Manet, de Renoir y Enrique Martín, hallarán en cambio que su arte fino, difícil, que no admite ignorancias y descuidos (...) precisamente porque para estos (...) la realidad sólida no existe porque no saben representarla.” (*La Capital*, *Ibidem*: 6).

El prejuicio latente en estas palabras da cuenta de una hermética concepción acerca de lo que es formar una imagen pictórica, puesto que además se discute la idoneidad de Quinquela Martín y de los impresionistas. No se los piensa como pertenecientes a una estética diferente dotada de cualidades y modalidades que les son propias, sino como la resultante de una falla en la aplicación de las técnicas pertinentes para la representación del mundo sensible, que coinciden en ser las actuales del momento.

En el tercer Salón de Otoño es interesante remarcar un planteo en torno a la cuestión del nacionalismo cultural. Para ello es importante subrayar un fragmento del diario *La Nación* de Buenos Aires: “(...) desfila-

R. Amuchástegui

Décimo Salón de Otoño (1928). Comisión Municipal de Bellas Artes. Presidente: M. Doncel. Vice-presidente: Dr. Nicolás Amuchástegui. Secretario: Mario Goyenechea. Tesorero: Sr. Crescencio De la Rúa. Vocales: Sr. Luis Ortiz de Guinea, Sr. Alfredo Guido, Sr. Juan Zocchi, Sr. Antonio Palau. **Jurado.** Sres. Alfredo Guido, Manuel Musto, Eduardo Barnes. Suplentes: Arq. Crescencio De la Rúa, Sr. Juan Zocchi.

Onceavo Salón Rosario (1929). Comisión Municipal de Bellas artes. Presidente: Doctor Antonio F. Cafferata. Vicepresidente: Doctor Rafael Biancofiori. Secretario: Sr. Emilio Ortiz Grognet. Tesorero: Sr. Odilo Estévez. Vocales: Sr. José Gerbino, Sr. Eduardo A. Barnes, Dr. Jorge Lagos, Sr. Luis C. Vila. **Jurado.** Titulares: Dr. Cupertino del Campo, Sr. Alfredo Guttero, Sr. Eduardo A. Barne. Suplentes: Sr. Luis C. Vila, Sr. Raúl Mazza.

Doceavo Salón (1930). Comisión Municipal de Bellas Artes. Presidente: Antonio Cafferata. Vice-presidente: Rafael Biancofiori. Secretario: Sr. Emilio Ortiz Grognet. Tesorero: Sr. Eduardo Barnes. Vocales: Dr. Jorge Lagos, Sr. Luis C. Vila, Sr. Odilo Estevez, Sr. José Gerbino. **Jurado.** Sres. Antonio Cafferata, Luis C. Vila, Emilio Ortiz Grognet, Sr. Luis Falcini, Sr. Demetrio Antoniadis.

ron ante las galerías numerosas y conocidas familias (...) celebrándose la abundancia de motivos, genuinamente criollos, en los paisajes, circunstancia esta que por muchas razones constituye una saludable orientación artística” (*La Nación*, 1919: 6)

Esto abre lugar a dos debates: el referido al carácter elitista de la inauguración del evento, y el que se relaciona íntimamente con el nacionalismo cultural en boga. Según Leandro Losada (2006: 183) quien analiza puntualmente el caso de Buenos Aires, la elite de fines del siglo XIX y principios del XX solía ser un núcleo gravitante de decisión acerca de quienes obtenían prestigio intelectual y social. Por lo tanto, tuvieron un rol central en el campo de la cultura, respaldado sobre sus actividades de sociabilidad y mecenazgo. El apoyo incondicional de la prensa que sustentaba dicha ideología impregnó durante años las exposiciones de arte de carácter oficial, marcando una tendencia artística deseable.

Las mujeres y su lugar en el arte decorativo

En el cuarto salón de otoño, una novedad importante respecto de los salones precedentes es el hecho de que se agregó una nueva sección: además de pintura y escultura se dio espacio al arte decorativo, lo cual generó una gran convocatoria de artistas antes excluidos de la exposición ya que su valor estético era entonces ignorado. Ese arte se encontró, como era de esperar, representado exclusivamente por artistas mujeres: María Teresa Bordabere, Amelia B. de Catelli, Lelia P. Echezarreta (quien participará en ediciones sucesivas del Salón participando de esta sección), Esther Le Bellot, Esilda Olivé y María Elena Páez. Por primera vez se abrían espacios de inclusión artística para estas mujeres en el marco de los organismos oficiales. En palabras de Adriana Armando: “La persistente división de esferas hacía que las mujeres artistas fueran una minoría dentro de esa minoría, a menudo celebradas cuando la obra y la personalidad transparentaban su naturaleza femenina e ignoradas o descalificadas cuando por alguna vía resistían los modelos instaurados.” (Armando, 2008/2009: 65)

Se plantea entonces una división entre artes decorativas y las Bellas Artes, como una especie de separación entre la mujer, considerada como menos, no como colega, y el hombre, vinculado a la figura de “genio artístico”, evidenciándose aquí un menosprecio por el arte creado por mujeres, que debía ser femenino para no causar algún tipo de incomodidad.

Esta situación no era más que el reflejo de la posición que tenían las mujeres en la sociedad civil, de capacidad jurídica limitada y sin acceso a una ciudadanía plena. De hecho, para citar un ejemplo, no fue hasta el año 1951 que se hizo efectivo el voto femenino. En este contexto, el arte hecho por mujeres tuvo poca difusión y se practicaba mayormente puertas adentro, como un pasatiempo de elite. Yolanda de Paz Prueba (2010: 55) y Gardenia Vidal (2013: 20) coinciden en que las mujeres burguesas participaron en el espacio público sólo a través del ejercicio de la beneficencia, con lo cual extendían el ejercicio de la maternidad ha-

cia la sociedad. Las prácticas asistencialistas que tenían como destinatarios a los sectores populares, fueron llevadas a cabo por prestigiosas mujeres de la alta sociedad a través de instituciones religiosas, fenómeno que se puede observar en distintas ciudades argentinas como Córdoba, Bahía Blanca, Tandil y Tres Arroyos, entre otras. Lucía Bracamonte (2017: 149) hace énfasis en la división sexual naturalizada socialmente respecto de los roles y esferas de actuación considerados legítimos para el accionar femenino. Asimismo destaca el juego de poderes entre el control sacerdotal y la participación de las mujeres en el diseño normativo que daba marco a sus planes. Por otra parte, Beatriz I. Moreyra y Nicolás D. Moretti (2015: 115) analizan como estas “distinguidas damas” llevaban a cabo parte del proyecto político de civilizar a las clases subalternas. Además, describen los vínculos de dominación y dependencia entre estos, de corte netamente paternalista. Además de la educación y moralización de los sectores más desfavorecidos, fomentaron políticas sanitarias con el objetivo de prevenir enfermedades (Ortiz Bergia, 2015: 567).

Este planteo que sitúa a las mujeres y a los hombres en dos mundos sociales y artísticos separados, marca una divisoria determinada por una cuestión de género. Para Marcela Nari (2004: s.p), el concepto de género es una construcción sociocultural que busca la normativización y control de los cuerpos y las conductas de las mujeres. Y como señala Georgina Gluzman (2016), las artistas fueron ubicadas en el campo plástico, ya sea por la crítica o por los historiadores del arte, bajo determinados paradigmas: las excepcionales, las aficionadas y las profesionales.

Si seguimos este modelo se podría mencionar como excepción y profesional el caso anteriormente mencionado de Emilia Bertolé, inusual para la época, ya que sus pinturas eran juzgadas de igual a igual junto a la de sus colegas varones y gozaban de gran aceptación por parte de la prensa y el público. Pero esto no era sólo debido a su enorme talento; la femineidad que brota de sus obras es innegable, y eso era algo esperable y deseable para la época: el rol social de lo femenino debía estar siempre. Por su parte Lelia Pilar Echezarreta fue otra figura destacada entre estas artistas, una de las pocas que no fue condenada a la invisibilidad logrando cierto reconocimiento en algunos diarios y revistas como *Apolo*, aunque en forma limitada y ocasional. Para este Salón presentó un biombo con motivos tomados de la naturaleza a los que estilizó a través de formas sencillas y planas. Estos motivos naturales eran sus preferidos, principalmente ramas, hojas y flores como las pasionarias que entrelazaba en ritmos curvilíneos. Su estilo vinculado al movimiento *Arts and Crafts* y al *Art Nouveau* francés, su formación con maestros como Alfredo Guido sumado a su presencia en otros salones dejó al descubierto su talento e ímpetu participativo, permitiendo que no pasara desapercibida. El multidisciplinario artista estuvo vinculado a las artes decorativas, especialmente en la década del '20 con su labor de ilustrador para las portadas de la revista *El Círculo*. Allí trabajó la problemática de la identidad americana en boga en ese entonces, a través de técnicas de reproducción gráfica como el grabado.

Otra cuestión a tener en cuenta y que da a conocer cómo estaban posicionadas las Bellas Artes en la ciudad se ve desde la óptica de dos personajes muy reconocidos en el medio. Es importante subrayar que el

primero dirige su detracción hacia los criterios de la crítica oficial y el segundo hacia el jurado. Uno es el artículo escrito por el artista y maestro Pedro Blanqué, el 19 de junio de 1922, con motivo del quinto Salón de Otoño. Allí realiza una crítica del Salón donde menciona que en las salas la luz es inadecuada para la exposición de las obras; asimismo hace una fuerte crítica de las carencias de la ciudad de Rosario en cuanto a la falta de una academia de Bellas Artes y la ausencia y poca valoración de las clases de dibujo. Básicamente, habla de la hostilidad del ambiente rosarino para con las Bellas Artes y de lo desalentador que esto puede llegar a ser para los incipientes artistas, pudiendo truncar así su posterior desarrollo: “He conocido tantos jóvenes de gran disposición para el arte, que se amaneraban por completo con la ilusión de tales pinturas por las firmas y la falsedad de la crítica, por la falta de ambiente académico y de recursos para cursar en Buenos Aires en la Academia de Bellas Artes”. (*La Capital*, 1922:4)

Pedro Blanqué nació en Cataluña el 23 de julio de 1849 y se radicó en Rosario en 1880. Realizó estudios de arte en la Academia de Blocha, en Barcelona, y luego se perfeccionó en Roma. Llegó a Buenos Aires en 1870, fue profesor de Dibujo del Colegio Nacional de Buenos Aires. Fue nombrado profesor de Dibujo Manual en el viejo Colegio Nacional N° 1 y en la Escuela Industrial de la Nación. Fue maestro de muchos pintores y uno de los primeros en impulsar un movimiento pictórico y de educación plástica que la ciudad no había conocido aún. Como pintor, su obra es caudalosa y ceñida siempre a los temas históricos argentinos o a los tipos y costumbres de nuestro país como dos obras pictóricas dedicadas a San Martín: una representando al prócer en la ancianidad y otra en el cruce de los Andes. También realizó retratos de tipo académico de profesores del colegio donde trabajó. Hizo exposiciones en Rosario, Buenos Aires y ciudades del interior y colaboró en revistas de la época.

El enorme aprecio del maestro Blanqué hacia sus discípulos y su intención de aliento a todas esas generaciones de pintores subyace a este texto del diario, escrito con pasión y convicción. Deja también al desnudo todas las falencias alrededor del campo artístico rosarino y la lucha que tuvieron que emprender las y los artistas para vivir del arte; él lo atestigua como profesor, artista y contemporáneo.

Ejemplos claros de esto son los casos de Bertolé que tras la crisis del '30 y la pérdida de sus contactos burgueses tuvo que trabajar de ilustradora (y en ocasiones modelo publicitaria) en revistas como *El hogar* y *Sintonía*; también el de Luis Ouvrad, que en paralelo a su actividad pictórica fabricaba y vendía figuras religiosas junto a su hermano Camilo. Cabe destacar que ninguno de estos dos artistas provenía de un nivel socio económico alto, por lo que tuvieron que trabajar intensamente para subsistir.

Pese a que la organización del ámbito artístico en Rosario aún se encontraba en sus inicios, los pocos arriesgados que comenzaban a dedicar su vida al arte no eran improvisados. Prueba de esto es la sólida formación académica que la mayoría adquirió por parte de maestros llegados de Europa. Se trataba de artistas y artesanos que ejercían disciplinas sobre las cuales tenían un profundo conocimiento. Por ejemplo, pintores y escultores, decoradores y escenógrafos, grabadores y medallistas, vitralistas y ceramistas, estu-

cadres, yeseros y ebanistas. Ellos eran, en su mayoría, de origen español e italiano, aunque también había franceses y alemanes; algunos trabajaron en el país y luego retornaron a su lugar de origen. Los que más interesan para este trabajo son los que se radicaron en la ciudad y fundaron allí sus talleres y academias.

Los cambios urbanos mencionados en la introducción de este trabajo fueron ocasionados por un auge constructivo en el cual los ciudadanos de mayor fortuna proyectaron y edificaron sus casas de forma opulenta (Boni, 2008: 22). Tanto el factor económico como los cambios en las costumbres hicieron que se buscara embellecer las construcciones, tomando como modelo las metrópolis europeas que representaban el estandarte de la civilización. Este fue un fenómeno que también afectó a la ciudad de Buenos Aires y que estuvo en consonancia con transformaciones que se estaban dando en el terreno político y educativo, en la delimitación del territorio y las oleadas migratorias. La demanda de decoración de las propiedades, tanto públicas como privadas fue satisfecha por estos artesanos especializados recién llegados del viejo continente, sumado a los prestigiosos pintores y escenógrafos italianos residentes en Buenos Aires.

Además de trabajos ornamentales de mansiones, teatros, iglesias y edificios públicos estuvieron aquellos que ejercieron un rol pedagógico al fundar sus propias academias de arte o al ejercer la docencia en instituciones públicas o privadas. En este punto debemos reparar sobre estas figuras y su tipo de enseñanza. Estos pioneros guiaron firmemente a sus jóvenes discípulos y aprendices que forman parte de la “primera generación” de artistas rosarinos, alentando de esta manera el desarrollo de la plástica local.

Un apartado especial merece Salvador Zaino nacido en Pópoli, Italia, en 1858. Recibió formación plástica en Génova desde los diez años. En Nápoles aprendió las técnicas de la decoración mural trabajando en los talleres de Antonio Manzini, Teófilo Patini y Francisco Michetti. Llegó a Rosario en 1889, en plena época de crecimiento de la ciudad. Por entonces, el desarrollo de la construcción reclamó el oficio de artistas, artesanos y decoradores. Desde su arribo, Zaino dictó clases en el Club Industrial y en la Academia de Rafael Vicente Barone. Ambos compartieron su gusto por la pintura de paisaje al aire libre, con reminiscencias impresionistas. Además, ambos ejercieron el oficio de decoradores, realizando ornamentos en teatros y residencias particulares. Como decorador de muros y cielorrasos, optó por la representación de temas mitológicos. Entre sus obras más conocidas, cabe mencionar el Foyer de la Ópera, del Club Social, del Círculo Italiano. También realizó pinturas decorativas en residencias de importantes familias de Rosario, tales como Astengo, Pinasco, Benvenuto y Castagnino. Finalmente, abrió su “Academia Estímulo de Bellas Artes de Dibujo, Pintura y Modelado” a la cual posteriormente denominó “Academia Rosarina de Bellas Artes”, y a partir del año 1900 fue Profesor de la Cátedra de Dibujo Natural en la Escuela Normal Nacional de Rosario donde ejerció por más de treinta años hasta su jubilación en 1933. En su pintura de caballete hizo uso de la mancha como recurso formal y por el empleo de una paleta de colores plenos y luminosos, estuvo influenciado por los *macchiaioli* italianos. También fue influido por el impresionismo, con sus pinceladas ligeramente gestuales y cargadas de materia. Pintó telas con diversas técnicas y temáticas pero se destacó en la pintura de paisaje donde plasmó temas urbanos y suburbanos: patios, caseríos, vistas de la ciudad y

de las barrancas junto al río. Estos se encuentran en muchos casos atravesados por una visión subjetiva, adquiriendo así una connotación espiritualista deudora del simbolismo. Desarrolló de este modo una pintura de identidad regional y al mismo tiempo moderna. A partir de 1917 participó en salones oficiales de Rosario y Buenos Aires.

Fernando Gaspary nació en Espinal, Francia, en 1877. Provenía de una familia de artistas: dibujantes, grabadores, pintores. Sus maestros fueron su padre, Nicolás Gaspary, y uno de sus hermanos, Alvin Gaspary. Se trasladó a la Argentina en 1884 junto con su familia y se radicó en Rosario. Con apenas trece años ya trabajaba realizando afiches y grabados; además tenía un gran conocimiento de historia del arte, de la anatomía artística, del dibujo lineal y proyectivo. En 1908 fundó una Academia de Dibujo y Pintura en la que estudiaron varias generaciones de rosarinos, como el ya mencionado Luis Ouvrard durante un breve período de tiempo. Allí el método de enseñanza era la copia de láminas de dibujos de Leonardo Da Vinci, Rafael y Miguel Angel. Desde 1914 fue profesor del Colegio Nacional N° 1 hasta su retiro en 1945. Puede decirse que Gaspary dedicó su vida a la enseñanza formando numerosos talentos.

Enrique Juan Munné nació en Barcelona el 11 de junio de 1881. Residió en la Argentina desde que tenía cinco años. En Buenos Aires estudió en la Academia de Bellas Artes con Angel Della Valle. Se trasladó a Rosario en 1907 y estudió en el Club Industrial. Se dedicó inicialmente a la escultura, la cual abandonó para dedicarse a la pintura. Abarcó en su trabajo varias ramas del arte: pintura, escultura, pergaminos, cerámica, *vitreaux*, gobelinos, afiches, etc. Tuvo numerosos discípulos, entre ellos, Antonio Berni, Daniel Paulau, Nicolás Melfi y Manuel Ferrer Dodero.

El nombre más prestigioso en esta área tal vez sea el del pintor y escenógrafo italiano Mateo Casella, quien se radicó en Argentina a fines de 1897. Entre sus trabajos se encuentran escenografías para el teatro San Carlos de Nápoles y el Colón de Buenos Aires. El 27 de marzo de 1905 abrió una sucursal en Rosario de su Academia de Bellas Artes que tenía su casa matriz en la capital del país. El nombre de esta era Domenico Morelli, en homenaje a quien fuera su maestro junto con Ignazio Perricci. Este instituto fue sobresaliente debido a su programa pedagógico estricto y sistematizado y al prestigio de los artistas de la comisión evaluadora anual de los trabajos de sus alumnos: la escultora Lola Mora, el arquitecto Guillermo Ruótoló y el escultor Luis Fontana, padre de Lucio Fontana. Asistieron a la academia César Caggiano, Emilia Bertolé, Augusto Schiavoni, Tito Benvenuto y Alfredo Guido, quien fue incorporado directamente al sexto año.

Enrique Schwender nació en Karlsberg, Alemania, el 7 de enero de 1877. Realizó sus estudios en Kaiser-Lauterns y en Munich, y al terminar viajó por Alemania, Suiza e Italia. Se radicó en nuestro país en 1904, adoptando la nacionalidad quince años después. En 1906 fundó una Academia de Dibujo y Pintura en Rosario y además ejerció la docencia en la Escuela Normal N° 1. Participó en algunos salones de la ciudad y de Buenos Aires, como la Exposición Internacional del Centenario en 1910.

Eugenio Fornells fue un pintor catalán nacido en España, el 16 de abril de 1882. Murió en Rosario el 26 de julio de 1961. Estudió su especialidad en la Academia Fortuny dirigida por el pintor y dibujante Ramón Casals i Vernis en Reus, su ciudad natal, obteniendo su título de Profesor de Dibujo y Pintura en 1902. Posteriormente ingresó en la Academia Baixes en Barcelona, donde frecuentó el Círculo Artístico de Sant Lluç en el cual le enseñó dibujo el escultor Josep Llimona. Se radicó en Rosario en 1908 y obtuvo su ciudadanía en 1928, aunque primero vivió en la ciudad de Buenos Aires donde trabajó en el taller de vitrales de Feliciano Mary; luego se asoció al taller rosarino de Salvador Buxadera, encargándose del diseño de trabajos vitrales y mayólicas. Fue profesor de la Asociación Fomento de Bellas Artes de Rosario en 1929 y organizador de los cursos de Dibujo y profesor del Ateneo Popular en 1913, al cual asistieron Luis Ouvrard, Nicolás Melfi, Daniel Palau, Manuel Ferrer Doderó y Francisco Miranda. Fundó y dirigió la Asociación Artística Catalana que más tarde se fusionó con el Centre Català, entidad que dictaba clases gratuitas de dibujo, pintura, contabilidad, “primeras letras”, teatro y dibujo industrial, sumado a un “coro integrado por más de ciento cincuenta trabajadores hombres y mujeres”. (Boni, 2011: 43). También fue profesor de Dibujo en la Escuela Normal N° 1 de Maestros y del Colegio Nacional N° 1 de Rosario; además impartió enseñanza de dibujo y pintura en su Academia particular. Igualmente desarrolló su oficio de ilustrador y caricaturista actuando como colaborador en el periódico *Última hora* y en las páginas de *Caras y Caretas*, y trabajó como director artístico de las revistas *Teatro*, *Con permiso* y *Athenea*. Asimismo fabricó y vendió insumos artísticos dado el vasto conocimiento de su oficio pictórico, y pronunció conferencias sobre su especialidad. Fue miembro reelegido del Consejo Asesor de Artes Plásticas de la Dirección Municipal de Cultura de Rosario y, durante dos períodos, presidente de filial rosarina de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Ofició como primer director de la escuela de arte ubicada en la casa legada por el pintor Manuel Musto tras su fallecimiento.

Buenos Aires tampoco era la panacea en cuanto a las posibilidades de los artistas de vivir del arte, y tuvieron que sostenerse en agrupaciones como “El Ateneo” para llevar adelante su formación y la organización de exposiciones. Laura Malosetti Costa (1999) señala la desafortunada situación de algunos de estos a fines del siglo XIX:

Los que habían ido a estudiar a Europa iban volviendo y el panorama que encontraban a su regreso no era muy auspicioso. La “ciudad fenicia” los recibía con indiferencia y hasta hubo suspicacias con respecto a la autoría de sus producciones en el Viejo Mundo. Es que en general el regreso afectó profundamente la producción de estos artistas en términos iconográficos y formales. La falta de estímulo y en muchos casos la necesidad imperiosa de dedicarse a la enseñanza y al retrato para sobrevivir tuvieron efectos dramáticos sobre algunos de ellos. (Malosetti Costa, 1999: 191)

Retomando las cuestiones tenientes al Quinto Salón de Otoño, más duro aún que Pedro Blanqué al momento de criticar dicha exposición fue el arquitecto Ángel Guido, hermano de Alfredo. Escribió una ácida crítica en la cual acusa a los jurados de tener un criterio demasiado tolerante a la hora de seleccionar las obras, aceptando gran cantidad de obras malas, y a la crítica rosarina que los avala. Asimismo, dice que el

público no sabe distinguir entre lo bueno y lo malo en arte, que aún son como niños y que el jurado ha fallado en su función de enseñarles cuál es el gran Arte. Culmina su artículo diciendo: “Después de algunas pocas obras de relativo y objetable mérito, comienza la farandulesca multitud de obras pésimas, por las cuales se siente la desgracia de que aún no se haya codificado el delito de lesa belleza” (*La Nación*, 1922: 4)

Pero la respuesta no demoró en llegar, de la mano de un crítico del diario *La Capital*: “La nueva exposición ofrece un variado conjunto de pinturas de mérito, aunque abundan las telas mediocres (...). La crítica (...) ha pecado de exageración al reducir a un pequeño número las obras dignas de mencionar clasificando las demás de malas” (*La Capital*, 1922:4)

Las mujeres como sujeto y objeto del arte

Respecto de las obras presentadas en el Quinto Salón de Otoño, se pueden observar nuevamente reminiscencias del simbolismo en las obras de Emilia Bertolé, especialmente en *El libro de versos*, autorretrato en el cual se muestra a sí misma como una intelectual que acuna delicadamente al libro que seguramente contiene a sus poemas, como si fuera su hijo. La vida de la pintora y poetisa fue considerada singular por la sociedad de aquel entonces, que percibía con mucha curiosidad su estilo de vida. Sostén de una familia de origen humilde, nunca se casó. Y se vio interpelada de tal manera por esto que tuvo que hacer declaraciones al respecto, no exentas de cierta ironía. Florencia Abbate (2019) analiza la vida de Bertolé en este sentido, y describe el hartazgo que le provocaba ser una mujer independiente y considerada deseable. Esto lo expresó en sus poemas, en los cuales evocaba los efectos evanescentes de sus pinturas y los combinaba con la expresión de su deseo de desaparecer para librarse del hastío que le provocaban los requerimientos que pesaban sobre ella. La obra es de formato horizontal, de tonos muy desaturados y mayoritariamente de clave baja en contraste con el tono blanquecino del rostro y las manos. Predominan los marrones rojizos y ocre con toques de color que viran hacia el rojo violáceo y el rosado; los contornos están difuminados, lo cual posibilita una fusión entre figura y fondo.

Además presentó el pastel *Yolanda* y el dibujo de una cabeza hecho en sepia, que probablemente se trate de otro autorretrato, en el cual se la puede ver con un lenguaje más espontáneo y directo de lo acostumbrado. Es un trabajo hecho a base de trazos a veces entramados y en otros sectores direccionando las formas, siendo más suaves y sutiles cuando enmarcan el rostro y más fuertemente marcadas en el fondo.

En la sección arte decorativo se observa la presencia de tres artistas, contando por primera vez la presencia de dos hombres: Salvador Melero y Alceste Mantovani, junto con María Susana Arias.

Una novedad en materia temática es que por primera vez en los salones de Otoño se presentan desnudos –cuatro, de hecho–, en forma de estudios sobre el cuerpo humano ya que, aparentemente esta modalidad, o en su defecto, su justificación mitológica o alegórica, era la única forma aceptable de mostrar a una mujer o a un hombre desprovistos de sus ropas sin que tenga por ello connotación erótica. Era evidente que se trataba de un hecho conflictivo, que amenazaba con quebrar las reglas morales imperantes en aquel entonces. No obstante, el hecho de que estas pinturas pasaran el filtro del jurado denota un acuerdo tácito con el género del desnudo. Pero esto no quita que la sociedad rosarina no estaba preparada para asimilar la imagen reproducida de una mujer desnuda de carne y hueso (una mujer real que podría ser una vecina o miembro familiar) sin que medie alguna especie de velo que cubra su desnudez. Sólo puede marcarse una excepción, lindante con los límites de lo aceptable: *Éxtasis*, de Gastón Jarry, de tema prostibulario y que ya desde el nombre resulta un tanto provocativo; la pose de la modelo es portadora de una sensualidad casi ausente en los otros desnudos que se encuentran en el catálogo. Por el contrario, el *Desnudo* de Miguel Petrone se enseña de modo casi vergonzoso, a juzgar por la pose de la modelo que se encuentra de espaldas y algo encorvada; más relajada luce la muchacha pintada por Alejandro Christophersen con su óleo *Mi modelo*, quien sentada en una silla levanta sus brazos como si se tratara de una situación perfectamente natural. Entretanto el *Estudio* de Alfredo Guido es un dibujo al carbón en el cual destaca el volumen de las carnes de la modelo, marcando claramente las luces y sombras que le dan forma, sirviendo como ejercicio plástico. Pero este ejercicio plástico no impide que el dibujo constituya un espacio de deleite sexual para la mirada masculina (Gluzman, 2016: 4). Es más, el claroscuro otorga tal materialidad a la obra que termina reforzando el estereotipo de la mujer sexualmente disponible.

Entre los pintores rosarinos que lucieron sus retratos son Emilia Bertolé, César Caggiano, Domingo Candia, Augusto Schiavoni, Gustavo Cochet y Luis Ouvrard. Bertolé dio a conocer dos cabezas hechas en tiza pastel y otro autorretrato, *Crisantemos*, aunque el enorme ramo de flores parece quitarle protagonismo. Sin embargo, su figura tiene más peso al encontrarse del lado derecho del cuadro y al estar respaldada por una silla cubierta con una tela decorada con estampas de motivos orientales, al igual que el jarrón que contiene los crisantemos. Esta obra denota la sofisticación de su autora, quien prácticamente realiza un despliegue escénico donde todo está en un lugar preciso: el jarrón y las flores encima de la mesita de madera, ella reclinada en la silla con su fino vestido de gasa sobre su silla cubierta por una seda estampada. Todos elementos que le otorgan a la autora una imagen de delicada señorita burguesa que se toma un momento para descansar.

Sin dudas este fue un Salón plagado de novedades estéticas y controversias al nivel de la crítica.

En 1926, el estado municipal no financia el Salón de Otoño, con lo cual surge el Primer Salón Nexus. Allí se destacaron dos mujeres: Ana Caviglia y Lelia Pilar Echezarreta. La segunda artista mencionada dio a los dibujos de tinta y gouache una nueva significación al hacer a uno de ellos merecedor de un premio “Estímulo” por su proyecto para escenografías teatrales de la ópera *Peleas y Melisandras*. Allí cual puede obser-

varse un fragmento de arquitectura, peñascos y grandes nubes que se ciernen sobre el mar, todo compuesto por delicados y exquisitos planos de valor acompañados de líneas, y sectores decorativos de influencia *Art Nouveau*. Ana Caviglia, presentó su *Naturaleza muerta* de un jarrón con flores, de una delicadeza enfatizada por el uso de colores quebrados y contrastes de valor sumamente sutiles, cuyo resultado es una pintura plana y dotada de un suave movimiento de pinceladas sueltas en distintas direcciones.



Figura 2. *Peleas y Melisandra*. Lelia Pilar Echezarreta. Catálogo del I Salón Nexus de Artistas Rosarinos, 1926



Figura 3. *Naturaleza Muerta*. Ana Caviglia. Catálogo del I Salón Nexus de Artistas Rosarinos, 1926

Respecto de la recepción del salón, la crítica de la prensa escrita no hizo esperar sus comentarios. “Organizado por el grupo ‘Nexus’ de corta y fecunda existencia (...) ‘Nexus’ es una asociación de jóvenes creadores plásticos y el salón es obra de juventud, con muchos frutos logrados, con grandes promesas” (*La Capital*, 1926: 4)

La cuestión referente a la recepción del Primer Salón Nexus de 1926 presenta dos componentes: una crítica positiva y otra negativa; por un lado se elogia al grupo de artistas plásticos por su iniciativa y sus talentos individuales, al mismo tiempo que se desprecia en cierto modo el contenido de las obras presentadas y la adhesión a las estéticas de vanguardia de algunos de sus miembros. La confianza en esta agrupación y la misión que se les otorga de asentar los cimientos del campo artístico rosarino y ayudar a la constitución de una tradición en el arte local, son indudables.

Resulta infaltable el reconocimiento a los llamados “maestros”, en referencia a pintores como Alfredo Guido, Emilia Bertolé y Manuel Musto, ya consagrados en el ambiente artístico desde hacía muchos años, y la importancia de su formación: “Discípulos y maestros, que son discípulos a la vez (...) forman una tradición. Y esa tradición, entroncada en aquella media docena de muchachos que hace quince años amontonaba (...) Casella en su taller, como semillar (...) es la mejor tradición, por no decir la única del Rosario espiritual” (Ibídem: 4)

La metáfora del semillar alude al crecimiento y desarrollo del ámbito de las Bellas Artes en la ciudad, particularmente la pintura, lo cual suscita un sentimiento de júbilo que el escritor no puede ni tampoco desea ocultar: “Sencillamente dicho, en el terreno de la civilidad, la pintura es la única gloria rosarina (...) tanto que es lo único que puede disputarle glorias a la ciudad de Buenos Aires y que puede brindarle glorias al interior del país” (Ibídem: 4)

Nótese la contundencia en el planteo del posicionamiento de la ciudad en el país y también ante Buenos Aires, con la utilización de conceptos como civilidad y gloria, que conferían al arte y por ende a los artistas una misión de carácter casi sagrado, capaz de cambiar el rumbo y el destino de la humanidad. “Entonces habrá llegado el momento en que el artista de verdad será considerado como un sacerdote (...) Y la clásica Chicago quedará así transformada, como por ensalmo, en esplendente Atenas” (*La Capital*, 1926:11)

Resulta un tanto exacerbada la equiparación con las grandes civilizaciones (entendidas desde una perspectiva eurocéntrica, blanca y patriarcal), lo cual no hace más que dar una muestra de las grandes expectativas que se gestaban alrededor de las Bellas Artes. Pero por otro lado, los comentarios “de oposición” no se hicieron esperar; un periodista de *La Capital* consideró que el conjunto de la exposición del grupo Nexus se ajustaba a tres dogmas. El primero era “obediencia absoluta”, aludiendo a una falta de libertad en el desempeño de los artistas, crítica que el autor justificaba por la similitud de las obras en cuanto a la temática, las técnicas empleadas y la elección de una paleta de “tonos apagados”. El segundo dogma era “tristeza absoluta”, pues era lo que a su juicio expresaban las pinturas y esculturas del certamen, inadecuadas según éste en un país al que consideraba más bien alegre. El tercero y último, “filoneísmo absoluto”, en referencia a las producciones de Julio Vanzo y Lucio Fontana.

Las tendencias estéticas modernistas no gozaban de aceptación en la Rosario de principios del siglo XX; es

más, durante muchos años y hasta que se consolidó el campo artístico de la ciudad, no hubo una situación de tensión dentro de las obras de arte que eran difundidas, ya que mayormente acordaban tanto desde el punto de vista formal como ideológico. La ruptura desde lo formal comenzó a verse a fines de los años '20 y principios de los '30, con la influencia de movimientos de vanguardia como el Cubismo y el Futurismo en algunos artistas rosarinos, y más tarde con la confluencia de éstas y la tradición clasicista.

Lo que más parece alarmar al autor es justamente esa ruptura con los postulados del clasicismo, que no es más que la "clásica" disputa y rebeldía para con la generación de los padres. "(...) estas obras ostentan una rotunda y clarísima inclinación hacia lo nuevo, lo moderno, lo modernísimo, como si las sendas por las que han andado las glorias de antaño, mereciesen ser abandonadas en absoluto" (Ibídem: 13)

Se percibe en este artículo y en el que se verá en su segunda edición, que Vanzo y Fontana son tomados como niños desobedientes o como adolescentes rebeldes y caprichosos que arbitraria y deliberadamente deciden ignorar los casi sagrados preceptos estéticos del clasicismo, en pos de un lenguaje visual que no tiene validez alguna.

También entran en juego otras cuestiones que atañen al concepto de arte, sobre lo que es y debe ser, dejando traslucir claramente los criterios de legitimación de la obra de arte a juicio de este crítico. Se describen aquí los retratos de Juan Zocchi realizados por Lucio Fontana y Julio Vanzo en yeso y óleo respectivamente, cuestionando el status de retrato del primero y la técnica del segundo. "El referido yeso patinado, representa un retrato. En efecto, no sólo se denomina así, sino que, para mayor probanza de la exactitud de esa leyenda, ostenta en su plinto el nombre y apellido del respectivo efigiado" (*La Capital*, 1926: 5)



Figura 4. Retrato de Juan Zocchi. Julio Vanzo. Catálogo del I Salón Nexus de Artistas Rosarinos, 1926



Figura 5. *Retrato de Juan Zocchi*. Lucio Fontana. Catálogo del I Salón Nexus de Artistas Rosarinos, 1926

Con este comentario alude a lo que un retrato es y debe ser: una producción imitativa que reitera artísticamente la anterior creación, es decir el ser humano aludido. “Debe, pues, el pintor retratista elegir las notas más características del sujeto que tiene ante su mirada (...) hasta llegar al ‘sumun’ de la elegancia, sencillez y caracterización” (Ibídem: 5)

Este concepto es indudablemente deudor del clasicismo, que fomenta la mimesis dentro de un marco de idealización que permite determinadas modificaciones en la imagen del retratado. Remata con una explicación que roza el racismo al acusar a Fontana de modificar los rasgos fundamentales de Zocchi, logrando como resultado que se parezca a un chino o japonés. Aquí se observa la caracterización geográfica en términos peyorativos. Además de su supuesta inferioridad, este escrito denota una generalización sumamente elemental asociada a una imagen estereotipada de los hombres provenientes del denominado lejano oriente. “(...) es ineludiblemente necesario que el pintor artista, cuando quiera retratar a un ser humano, procure, ante todo, de conservarle toda aquella característica racial que lo clasifica” (Ibídem: 5)

La desaprobación hacia la pintura de Vanzo es menos dura, ya que destaca por sobre ésta el talento del artista. Rescata el dibujo de la cabeza, pero desdeña el motivo elegido para el fondo y la técnica pictórica utilizada. “El paisaje es irreal, y ningún pretexto de ‘subjetivismo’ o ‘intimismo’ podría legitimarlo (...). Sin embargo, nos consta que su autor conoce maravillosamente el diseño y la pintura” (Ibídem: 5)

Aquí demarca un límite entre las disciplinas pintura y escultura que deben ser respetados, siendo impensable en esa época la idea de interdisciplinariedad o de arte difícil de encasillar.

Bien recibido por su iniciativa y por su suplantación momentánea del Salón Municipal de Bellas Artes que no pudo ser realizado ese mismo año, pero muy criticado desde diversos frentes, el Primer Salón Nexus no

fue ignorado. Quizás su mayor importancia reside en que fue el primer salón de Bellas Artes que dio lugar a la emergencia de producciones más novedosas y alternativas que se estaban gestando tras las cuatro paredes de los estudios de algunos artistas rosarinos.

En el Segundo salón Nexus lo que cambió notablemente fue la elogiosa recepción de esta exposición respecto de la precedente, aunque con ciertas reservas. “No fue muy buena que se diga, y tuvimos que hacerle varios y serios reparos, pero, tomada como anhelo de espiritualidad, constituyó un hecho digno de estimación (...)” (*La Capital*, 1927: 9)

Destacan como algo positivo el hecho de que la agrupación Nexus estuviera conformada exclusivamente por gente de la ciudad de Rosario y la participación de nuevos artistas en el certamen. También consideran que hubo un progreso de los artistas que formaron parte del salón en 1926, y no se privan tampoco de hacer una referencia indirecta a los desempeños de Lucio Fontana y Julio Vanzo en el mismo. “Pero lo que más nos agrada, es que en esta muestra no ha habido lugar para ninguna producción absolutamente subalterna” (*Ibídem*: 9)

Esto último se contradice con el artículo publicado seis días después en el mismo periódico. “Como es fácil comprender, no todas llegan a lo que podría llamarse ‘dignidad artística’, siendo algunas de ellas algo más que subalternas (...) no tendrían, en rigor de lógica, razón para figurar en un salón de tendencia netamente tradicional” (*Ibídem*:9)

Quien continúa incomodando a la crítica de la prensa escrita es Lucio Fontana, a quien un escritor bajo el seudónimo “J.T.V.” le dedica exclusivamente una extensa nota en la cual censura y reprueba su producción plástica. Esta es titulada “Salón Nexus. El avanguardista Lucio Fontana”, término escrito en italiano que remitía a las teorías que el intelectual y fundador del movimiento futurista Filippo Marinetti había traído a la Argentina el año anterior. (*La Capital*, 1927: 5)

Por empezar, cabe destacar que utiliza los términos vanguardismo, modernismo y futurismo como si fueran sinónimos, para denominar así las propuestas plásticas renovadoras contra las que manifiesta un abierto desacuerdo. “Si al hablar acerca de las referidas obras (...) optáramos por decir todo lo que nuestro personal criterio estético y nuestra individual forma de sentir quisieran exponer, nos veríamos inducidos (...) a tratar con alguna severidad esta tan antiartística expresión de...arte” (*Ibídem*:5)

Pese a que su autor reconoce que inciden sus propios gustos en la elaboración de su juicio estético (e ideológico), tilda a Fontana de imprudente por apartarse del sendero artístico trazado por la tradición como si fuera un renegado, un rebelde sin causa; pero su crítica del modernismo estético resulta aún más severa. “Los modernistas (...) afirman, que (...) es necesario que también la vida del arte marche de acuerdo con el nuevo ritmo y sentir de los tiempos, empezando por desligarse en absoluto y apartarse diametralmente de toda tradición, por venerada que ella pudiese ser” (*Ibídem*:5)

Al respecto se puede citar a Marshall Berman (1988: 1): “ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos.”

Podría decirse que en este caso se tiene una visión crítica de la modernidad, como algo que suscita una amenaza y provoca gran temor, temor al derrumbe de lo que fue construido durante siglos y parecía que duraría eternamente. La tan familiar incertidumbre de hoy en día comenzaba de a poco a abrirse paso, los cambios incesantes aparecían como grandes martillos que amenazaban con demoler el gran edificio erigido desde la antigua Grecia con sus preceptos. Estos, tanto estéticos como ideológicos, se erigieron en un canon que marcó una dirección para el desarrollo del arte europeo. Y así como los inmigrantes eran vistos como los nuevos bárbaros, del miedo a lo que no se conoce y a lo que no se comprende surge también el rechazo y el desprecio en el arte.

El octavo salón Rosario dio lugar a Emilia Bertole como miembro del jurado, en un salón donde la Comisión fue integrada mayormente por artistas a diferencia de ediciones precedentes. En la platea femenina Lelia Pilar Echezarreta presentó su *Proyecto para papel pintado*, con girasoles, hojas y delgadas ramas con grandes libélulas sobrevolando la escena en una profusión de ritmos donde las verticales y las oblicuas estructuran la composición. Por otro lado, *Proyecto decorativo* parte de un formato circular creando una estructura de simetría radial, una suerte de mandala cuyas hojas esquematizadas, que rozan la abstracción, conforman una simetría radial de ritmos curvos y ricos contrastes de valor.



Figura 6. *Proyecto para papel pintado*. Lelia Pilar Echezarreta. Catálogo del VIII Salón Rosario, 1925



Figura 7. *Proyecto decorativo.* Lelia Pilar Echezarreta. Catálogo del VIII Salón Rosario, 1925

En la novena edición Alfredo Guido fue premiado por su *Retrato de Emilia Bertolé* es una proyección de su colega y amiga: ofrece a sí mismo y al espectador una imagen de la joven pintora, asociada a la femineidad, la delicadeza y el misterio que le inviste el estar su cabeza cubierta por un velo de gasa. Este a su vez evoca la figura de una virgen, pero al mismo tiempo connota sensualidad a juzgar por su mirada, su boca delineada y su mano adornada con un anillo, brindándole de esta manera un estilo etéreo al conjunto. Los contrastes de valor y saturación son mínimos, y los colores elegidos para este óleo son el celeste, el ocre y un neutro conformado a partir de ambos, sumado a blancos de color para describir la suave piel de Bertolé.



Figura 8. *Retrato de Emilia Bertolé.* Alfredo Guido. Catálogo del IX Salón de Otoño, 1927

Paradójicamente a lo dicho anteriormente, una pequeña Emilia de porcelana hace su aparición en *Los amigos*, inusual producción de esta retratista en la cual un perro y una muñeca comparten el espacio de una cama. Es sabido que esta joven artista realizó numerosos autorretratos durante su corta pero intensa vida, y en esta obra puede verse una notable similitud entre el rostro de aquel juguete para niñas y el de la pintora, haya estado pensado o no de manera intencional; nótese la posición de jerarquía en que se encuentra respecto del can al estar sentada sobre una almohadilla.



Figura 9. *Los amigos*. Emilia Bertolé. Catálogo del IX Salón de Otoño, 1927

Ya dentro de lo que los espectadores e integrantes del campo artístico rosarino estaban acostumbrados a ver está *Claridad*, finísimo autorretrato que expresa la sensibilidad indudablemente femenina de su autora (al punto de mostrar los rasgos femeninos en forma estereotipada), constituido íntegramente por tonos pasteles de rosas, celestes, verdes y blancos de color. Hace uso de la técnica puntillista de Signac pero su resultado es totalmente diferente ya que es libre de estridencias colorísticas, generando una inmensa sensación de paz y tranquilidad a través de la baja intensidad de los colores. La expresión del pálido rostro de Emilia no deja de mantener el influjo simbolista y los valores altos que se adueñan de la pintura en su totalidad, que hacen honor a su nombre. Sus autorretratos, consideradas por ella como sus verdaderas creaciones en contraste con sus trabajos por encargo de la alta burguesía (para exhibirlos con el fin de distinguirse socialmente) evidencian cómo se representa ella misma, y sobre todo cómo quería que la vieran desde la esfera pública. Esto incluyó una autoconstrucción de una imagen sumamente femenina que servía como objeto de deseo y agrado en los hombres, y que por lo tanto no contradecía el modelo de mujer imperante en ese entonces. Quizás tal decisión fue más allá de la mera coquetería y vanidad: puede haberse tratado de una estrategia para lograr aceptación en el campo del arte y hacerse un lugar, corriendo un poco el límite sin generar una ruptura respecto de los roles femeninos. Mientras, Guido retrataba a sus clientes y a sus amistades.

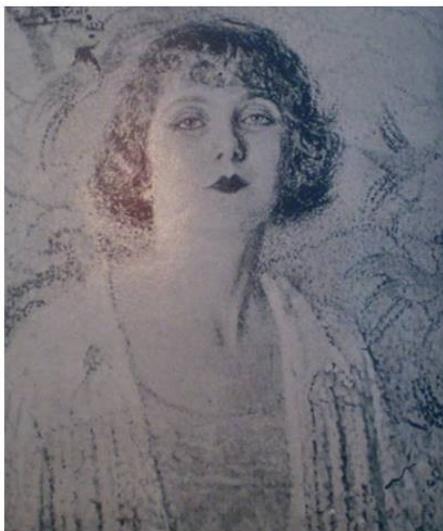


Figura 10. *Claridad*. Emilia Bertolé. Catálogo del IX Salón de Otoño, 1927

En este Salón entraron por primera vez en escena los hermanos Nicolás: Carmen con su óleo *Mi hermanita* y Julián con dos jarrones decorativos de mayólica esmaltada y base de bronce, de clara influencia árabe. Ambos tuvieron una rica producción, pero hay pocos registros de sus trabajos y la información sobre ellos es casi nula.



Figura 11. *Mi hermanita*. Carmen Nicolás. Catálogo del IX Salón de Otoño, 1927



Figura 12. *Jarrones decorativos.* Julián Nicolás. Catálogo del IX Salón de Otoño, 1927

Otra obra altamente descriptiva y arquitectónica es *Vista del primer sanatorio anti tuberculoso (barrio Sáenz Peña)*, aguafuerte de Lelia Pilar Echezarreta que reseña tal hospital, en contraposición con sus otros tres trabajos que ilustraban temas de las ciencias naturales, ya sea con fines decorativos como *Lirios* y *Ceibos* o didácticos como sus gouaches realizados para las tapas de los libros del naturalista J. H. Fabre. Estos últimos servían para exponer especies zoológicas, en este caso insectos esbozados de modo sintético pero sin perder su cariz decorativo, con reminiscencias de la Escuela de Glasgow y el *Jugendstil*.



Figura 13. *Vista del primer sanatorio antituberculoso.* Lelia Pilar Echezarreta. Catálogo del IX Salón de Otoño, 1927



Figura 13. Ilustraciones para tapas de libros del naturalista J.H. Fabre. Lelia Pilar Echezarreta. Catálogo del IX Salón de Otoño, 1927

En la décima edición del salón, participó Raquel Forner con su obra *Figura*, que puede relacionarse con Karl Hubbuch, eximio dibujante del grupo de Hannover dentro de la Nueva Objetividad alemana, especialmente con *Doble retrato de Hilde II*. Esto se infiere tanto por la posición de la delgada mujer que se encuentra sentada de piernas cruzadas y un poco encorvada como por el gran contraste de luces y sombras casi exentas de pasajes de valor.

Por su parte Paulina Blinder pintó un motivo poco explorado por sus colegas (a excepción de Musto y Bertolé en ocasiones aisladas) que es el de recrear juguetes. Podría tratarse de una pareja de bailarines de danza tradicional rusa, cuya pose está planteada de una manera muy humana, ya que se están abrazando el uno al otro. Cierta aire de inocencia en estos personajes remiten a las obras del francés de origen bielorruso Marc Chagall, arraigadas en sus orígenes, dulces y rebosantes de vitalidad. Incluso en una de sus telas, *El soldado bebedor* se observa en la parte inferior del cuadro en tamaño muy pequeño un hombre y una mujer bailando.

Al año siguiente volvió a participar con *El collar de Ambar*, que exalta la femineidad relacionándola con un artículo de coquetería femenina: un collar de piedras semipreciosas, que acentúa la vanidad del personaje de vestido de raso.



Figura 14. *El collar de ámbar.* Lelia Pilar Echezarreta. Catálogo del XI Salón de Otoño, 1929

Aquí se vale de una técnica realista para relatar la escena, la cual dominaba a la perfección. Esta pintora ejerció la docencia en establecimientos de enseñanza secundaria, pero no gozó del alto reconocimiento de su par femenino Emilia Bertolé, ni siquiera de la tibia recepción que tuvo Echezarreta. Esta habilidosa de las artes decorativas presentó su *Proyecto de franja para papel pintado* en el cual se vale de ramas y helechos estilizados y los repite en forma secuencial utilizando el recurso de la reflexión especular, mientras dos guardas decoradas y ubicadas del lado superior e inferior les brinda contención a una composición que debido a la abundante profusión de líneas resultaría caótica.

La siguiente edición tuvo seis invitados especiales, lo cual significaba un gran honor pero acorde con el reglamento del Salón los dejaba fuera de concurso, ya que no podían concurrir a premio. Se trataba de los artistas Alfredo Guttero, Enrique Prins, Lía Correa Morales, Lino Enea Spilimbergo, Emilio Caraffa y Héctor Rocha.

Lía Correa Morales presentó *Margarita*, óleo que ubica a una niña burguesa de perfil sin disimular su status social por la vestimenta y el mobiliario de su casa, ni su posición de niña determinada por elementos como el peinado que la separan del mundo adulto. Se advierte un doble sentido en el título de la obra, que puede hacer referencia tanto al nombre de la pequeña como a las flores que sostiene, y su modalidad pictórica es clasicista pero en clave moderna.

En cuanto a las recompensas, ese año fue muy generoso, registrándose dos premios para la sección de pintura, dibujo y grabado y dos premios para la sección escultura, a las que se sumaron seis y cuatro premios “Estímulo” respectivamente, y \$1500 destinados a adquisiciones de carácter general. Los premios para Pintura estuvieron destinados a obras paisajistas: el primer premio fue otorgado a Ángel Domingo Vena por su óleo *El arroyo*, apacible paisaje serrano y virando hacia lo urbano; el segundo premio se lo llevó Paisaje, de Víctor Pizarro. Los premios “Estímulo” fueron concedidos a los siguientes óleos: *Figura* de Héctor Rocha, *Atardecer Toscano* de Olimpia Payer, *Inmigrantes* de Enrique Policastro, *Pasaje Escalada* de Carlos Enrique Uriarte, *Proyecto de mayólicas* de Lelia Pilar Echezarreta y al aguafuerte *Intimidad* de María Teresa Valei-

ros de Gigli. Uriarte pintó una estación de ferrocarril y Echezarreta diseñó dibujos estilizados de plantas y animales pensados para aplicar sobre lozas esmaltadas.



Figura 15. *Proyectos de mayólicas.* Lelia Pilar Echezarreta. Catálogo del XII Salón de Otoño, 1930

Llama la atención *Estudio* de Ana Caviglia; es una naturaleza muerta donde en cierto modo prima la estructura geométrica; cuenta con pocos elementos dispuestos de tal manera que forman un triángulo escaleno, mientras que la diagonal que marca el límite de la mesa se une con la vertical de lo que parece ser una cortina. De este modo, se generan dos espacios diferenciados: una suerte de “interior” donde se encuentra la mesa, las frutas, el cuchillo y el pocillo, y un “exterior” donde se visualizan una maceta y un jardín. En el primer sector mencionado priman los valores bajos y en el segundo los altos. Esta forma tajante de dividir el formato de manera ortogonal una novedad en la obra de Caviglia, quien hasta el momento se había mantenido dentro de composiciones más unitarias, y en su modo pictórico también se advierte una mayor solidez en las pinceladas que construyen las formas. Tanto la composición que genera una atmósfera misteriosa y curiosidad en el espectador por ver hacia el exterior más extensamente como la construcción de las formas, remiten a la reapropiación de la pintura metafísica en clave realista.

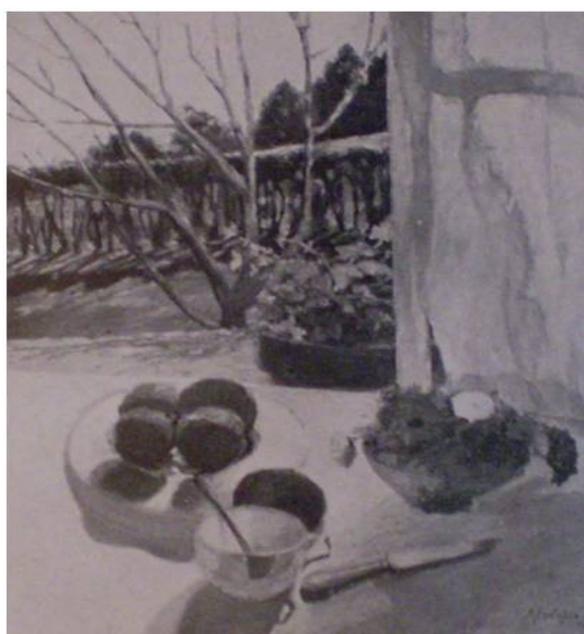


Figura 16. *Estudio.* Ana Caviglia. Catálogo del XII Salón de Otoño, 1930

La revisión de estos salones da cuenta de que la participación de artistas plásticas estuvo presente, pero fue escasa si se lo compara en proporción a los hombres. Si se hace un promedio general de los salones en-

tre 1917 y 1930, del total de expositores, sólo el 10% eran mujeres, tendencia que se mantuvo estable durante esos años. En cuanto a temática, técnica e influencias artísticas, no presentaron propuestas disidentes respecto del status quo. Pero su presencia marcó una forma de expresión femenina en el espacio público, y allanó el camino para futuras artistas.

Consideraciones finales

Distintos factores pueden adjudicarse a la emergencia de los salones de Bellas Artes de la ciudad de Rosario a principios del siglo XX: políticos, económicos, ideológicos y culturales.

En el sentido económico, el incremento del poder adquisitivo por parte de la población alentó el desarrollo de sus intereses vinculados al coleccionismo, los cuales se presentaron como relativamente novedosos en un contexto de bienestar económico. Hubo un importante crecimiento en este sentido, posibilitado por el tejido del ferrocarril y la restructuración del puerto, con la consecuente mejoría en su funcionamiento, y la posición privilegiada de la ciudad dentro del modelo agroexportador que primaba en ese entonces. Una vez resueltas estas cuestiones a nivel personal, quedaba espacio y tiempo para el disfrute de aquello que no era utilitario, como las artes visuales. Es por eso que en medio de una fuerte inversión inmobiliaria seguida de un auge constructivo, algunos artistas y artesanos fueron contratados por familias de clase acomodada para realizar la decoración de sus casas, para pintar retratos o simplemente vender alguna pieza de su producción. Asimismo fueron convocados para decorar instituciones públicas y privadas, la mayoría de las cuales pueden verse en distintas edificaciones de la zona céntrica de la ciudad.

En cuanto a lo ideológico, hubo un desesperado intento por conservar el estado de cosas anterior a los procesos modernizadores, recurriendo a estrategias en las cuales lo cultural tenía un papel preponderante en la difusión de determinadas ideologías conservadoras. Tales corrientes de pensamiento estaban íntimamente relacionadas con un concepto de identidad nacional que excluía a los inmigrantes, quienes constituían la mano de obra para la producción y amenaza de destrucción del status quo de la sociedad al mismo tiempo. En algunos casos, los artistas que acompañaban este proyecto realizaban sus búsquedas buceando en la iconografía del pasado colonial y prehispánico y la apropiaban a menudo de modo superficial y artificial.

La intención de oficializar un espacio dedicado a la difusión de las Bellas Artes en Rosario se correspondió en parte con esos objetivos, pero el propósito principal era otro: otorgarle mayor importancia y prestigio a la ciudad mediante el desarrollo de disciplinas como la música, la literatura y las artes plásticas. Se trataba de posicionar a la ciudad dentro del campo artístico del país, como un espacio que alentaba y posibilitaba sus manifestaciones, para demostrar así que era más que una ciudad de comerciantes que corrían tras beneficios de índole puramente financiera. También surgía la necesidad de crearlo por fuera y en forma inde-

pendiente de Buenos Aires, situación en la cual subyacía cierto afán de competencia con la metrópolis. La alegría y entusiasmo con que tanto los habitantes de esta urbe del sur de Santa Fe como la prensa recibieron la celebración de los salones oficiales de Bellas Artes da cuenta de todo esto.

Estos hechos se encuentran relacionados con lo político, al igual que la necesidad de los sectores dominantes de formalizar el campo artístico desde sus inicios. Esto por supuesto incluía posicionamientos de privilegio dentro del mismo y también exclusiones, que en principio dependían de las decisiones de estos hombres de clase acomodada, produciéndose una transferencia de su poder en la sociedad civil hacia el ámbito cultural.

En consonancia con los factores ideológicos y culturales mencionados anteriormente, la evolución de las producciones seleccionadas y presentadas en los mismos muestra una clara tendencia inicial hacia la preferencia por parte de los miembros del jurado por los paisajes nacionales, los tipos regionales y los retratos en menor medida. En esto hubo complicidad entre los organizadores de los salones y los diarios *La Capital* y *La Nación* al momento de valorizar ciertas producciones artísticas y desacreditar otras.

Cualquier obra que se alejara plásticamente del academicismo o el impresionismo era, en principio, rechazada. También ciertos sesgos simbolistas penetraban en algunas pinturas, cuestión que aparentemente no generaba incomodidad alguna. Con el correr de los años hubo una mayor apertura hacia expresiones provenientes de las vanguardias heroicas como el cubismo, el futurismo y de los movimientos de entreguerras, de la denominada “vuelta al orden”.

Asimismo la composición del Comité Seleccionador también sufrió variaciones, pasando de un jurado compuesto exclusivamente por profesionales de la clase alta rosarina, quienes ocupaban tales cargos al tratarse de personas de renombre pertenecientes a la clase acomodada, a incluir algunos artistas como parte de este. Se trataba de pintores y escultores que eran verdaderas autoridades en materia artística, y tenían un manejo de distintos criterios al momento de elegir qué trabajos formarían parte del Salón. Por su parte los integrantes de la comisión de Bellas Artes se mantuvieron, haciendo circular entre ellos sus funciones específicas.

La decisión sobre el nivel de apertura de la exposición derivó la mayoría de las veces en un certamen de carácter cerrado, seleccionando las obras que eran admitidas y premiadas, y con inauguraciones cerradas al público general.

Los artistas residentes en Rosario no concurrieron al Salón tanto como se podría esperar al tratarse de una muestra organizada y montada en su ciudad, registrándose muchos más pintores y escultores oriundos de Buenos Aires, y de Córdoba en menor medida. Debe tenerse en cuenta el escaso desarrollo de un ámbito artístico que alentara la actividad en las artes visuales y ofreciera medios de subsistencia para los creadores en la ciudad. Se trató de un proceso en el cual se fueron conformando distintos espacios y práctica-

mente todo, desde la creación de la Asociación Cultural “El Círculo”, los salones de Bellas Artes, el museo y las instituciones de formación partió de un proyecto de particulares que en principio tuvo que lidiar con la indiferencia de los poderes públicos y de la mayor parte de la población.

Esta “primera generación” de aventuradas y aventurados rosarinos tuvo que dar los primeros pasos para posicionarse como artistas cuando todo estaba en su etapa inicial. Tan sólo contaron con la ayuda de sus maestros provenientes del viejo mundo, quienes con idoneidad y generosidad los entrenaron en los rudimentos de los oficios pictórico y escultórico, que formaron grandes talentos.

Dentro de las dificultades y la falta de valoración a las que se tuvieron que enfrentar los productores de arte, hubo un grupo minoritario al que le costó aún más hacerse un lugar en el campo artístico en ciernes: las mujeres. Este no es un dato menor, ya que se reconoce muy poca presencia de ellas en los certámenes; esto fue así porque no era común su profesionalización en la pintura, sino que para la mayoría de las señoras era sólo una parte de sus pasatiempos. Y el (escaso) reconocimiento de las mujeres dentro del campo artístico fue en parte determinado por producciones que, si bien poseían un nivel de factura elevado, no se presentaban como disruptivas. Sus producciones se encontraban acordes a los lineamientos estéticos esperables para una señora o señorita, y si su formación inicial había sido dada por un profesor varón la prensa escrita no dudaban en mencionarlo y hasta destacarlo, al otorgarle parte del crédito de las mismas.

Singular es el caso de Emilia Bertolé, en el que confluyeron varios factores para su profesionalización como artista: vocación, talento, constancia, convicción, necesidad e inserción en los ámbitos de sociabilidad afines para conseguir contactos de clientes e inserción en el campo intelectual.

La proyección de su imagen también resulta interesante, en tanto modelo de retratos y autorretratos, y también para publicidades. En los tres casos ella representa las cualidades de belleza, femineidad, delicadeza, sofisticación y misterio, deseables en cualquier dama burguesa. Esto denota la conciencia que tenía de ser considerada objeto de deseo por otros hombres, imagen de la que hacía uso al mismo tiempo que le pesaba.

Respecto del desnudo como género en los salones, se puede también percibir el rol femenino en los primeros desnudos presentados en las primeras ediciones, con una posición pasiva y vergonzosa, y como fuente de deleite visual para otros hombres.

Asimismo las mujeres artistas lograron ocupar un lugar en la sección arte decorativo, cuya figura más destacada fue Lelia Pilar Echezarreta. Ella ya participaba del campo plástico debido a sus vínculos profesionales con Alfredo Guido, y tuvo la oportunidad de participar de estos certámenes y también de ilustrar revistas con sus grabados, que no siempre llevaban escrito su autoría en el epígrafe, por cierto.

Revisando lo dicho anteriormente, son dignas de mención estas artistas que, cada una con sus influencias

estilísticas y circunstancias personales, lograron hacerse un lugar en las primeras exposiciones oficiales de Bellas Artes de la ciudad de Rosario. Especialmente si se tiene en cuenta que las mujeres no tenían los mismos derechos civiles de los hombres, y su participación en la esfera pública solía limitarse a la asistencia a eventos o el ejercicio de la beneficencia, siempre bajo tutela masculina.

En este sentido, el registro de los catálogos de los primeros salones de bellas artes de Rosario y los artículos periodísticos al respecto constituyen una clara prueba de las tramas que se tejían alrededor del campo artístico rosarino, y las fuerzas femeninas en pugna por hacerse un lugar digno dentro de este.

Fue así como desde las estrategias que pudieron adoptar, lograron insertarse en el campo cultural local al marcar su activa presencia en este, hacer algunas concesiones y dejar que su obra hablara por ellas.

El presente trabajo busca ser un aporte que continúe con la labor ya iniciada por distintas investigadoras, en este caso centrado en Rosario, para revalorizar y sacar de la invisibilidad la labor de las artistas pioneras de principios del siglo XX.

Bibliografía

Abbate, F. (2019). "Emilia Bertolé: un recuerdo de mujer". *Revista de literaturas modernas*, vol. 49, N° 1, pp. 11-31.

Agesta, M.N. (2016). "A puertas abiertas. La Asociación Bernardino Rivadavia de Bahía Blanca: reformismo, distinción social y configuración urbana (1882-1930). *Estudios del ICIR*, vol. 6, N° 16, pp. 6-30. Disponible en <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3868/1/Agesta%2C%20A%20puertas.pdf>

Avaro, N. et al. (2006). *Emilia Bertolé, obra poética y pictórica*, Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

Armando, A. (2008/2009). "Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales de Rosario". *Avances*, año 10, N° 14, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 63-76.

Barrancos, D. (2004-05). "Historia, historiografía y género. Notas para la memoria de sus vínculos en la Argentina". *La Alijaba*, vol.8, N°1, pp. 49-72.

Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XX.

Blaconá, C. y Florio, Sabina (2020). *María Laura Schiavoni. A través de sus papeles privados. Su vida y su obra más allá de los estereotipos*. Rosario: AGLER.

Bracamonte, L. (2017). "La organización normativa de la Comisión Central de Señoras Cooperadoras Salesianas: género y sociabilidad. Argentina, 1900-1926". *História: Questões & Debates*, Curitiba, vol. 65, N°1, pp. 145-173.

Boni, N. (2008). "Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904". *Separata*, año 8, N° 13, CIAAL, UNR, pp.21-53.

----- (2011). "Imágenes modernistas en Rosario en los inicios del siglo XX: vitrales, mayólicas y pinturas murales". *Separata*, año 11, N° 16, CIAAL/UNR, pp.33-47.

De Paz Trueba, Y. (2010) *Mujeres y esfera pública. La campaña bonaerense entre 1880 y 1910*. Rosario: Prohistoria Ediciones.

Devoto, F. (2002). *Historia de la inmigración argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Fernández, S. (1999). "Burgueses, familia y empresa. Rosario en el cambio de siglo (1880–1910)" *Travesía*, año 1, N° 2, pp. 27–50. Disponible en http://www.travesia-unt.org.ar/pdf/travesia2_2.pdf

----- (2010). *La revista El Círculo o el arte de papel. Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*. Murcia: Edit.um.

----- (2012). *La ciudad en movimiento. Espacio público, sociedad y política. Rosario 1910-1940*. Rosario: Ediciones del ISHIR-CONICET.

Fernández, S. y Videla, O. (comps.) (2008). *Ciudad oblicua. Aproximaciones a temas e intérpretes de la entreguerra rosarina*. Rosario: La Quinta Pata y Camino Ediciones.

Garcillazo, R. (2014). "El puerto de Rosario y las propuestas de Juan Canals para su construcción, 1887-1900". *Páginas*, año 6, N°11, pp. 81-101. Disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/30860>.

Gluzman, G. (2016). "La Chola desnuda de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, s.p. DOI : 10.4000/nuevomundo.68441.

----- (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. CABA: Biblos.

----- (2018). "Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, N° 71, pp. 51-79. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71>.

Losada, L. (2006). "La alta sociedad, el mundo de la cultura y la modernización en la Buenos Aires del cambio del siglo XIX al XX". *Anuario de Estudios Americanos*, año 2, N° 63, CSIC, pp.171-193. Disponible en <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/24/23>

Macario, M.T. (2019). "El paisaje argentino: construcciones y usos". *ASRI*, año 9, N°16.

Malosetti Costa, L. (1999). "Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario", en J.E. Burucúa, *Nueva historia argentina: Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

Montini, P. (2012). "Del coleccionismo al mecenazgo: la familia de Juan B.Castagnino en la concreción de su legado, 1925-1942", en P. Montini [et al.], *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino*.

La institucionalización del arte de Rosario, 1917-1945. Buenos Aires: Fundación Espigas, pp.79-137.

Moreyra, B.I. y Moretti, N.D. (2015). "Cuestión social, prácticas culturales y modelo asistencial en la modernidad liberal. Córdoba, Argentina, 1900-1930". *Secuencia*, año 11, N° 93, pp. 106-136.

Mougelar, L. (2007/2008). "Nuevas estéticas y temas clásicos. Fontana y Vanzo durante 1927". *Avances*, N° 13, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 89-104.

Nari, M. (2004) *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires, 1890-1940*. CABA: Biblos.

Ortiz Bergia, M.J. (2015). "La temprana descentralización de los servicios de salud en la Argentina: la construcción del sistema sanitario en Córdoba, 1930-1955". *História, Ciências, Saúde*, vol.22, N°2, pp.559-575. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702015005000005>.

Scott, J. (1986). "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", *American Historical Review*, vol. 91, N°5, pp. 1053-75.

Simonetta, L.C. y Zapata, H.M.H. (2010). "Alta cultura, distinción pública y memorias burguesas en el prisma de la modernidad. Repensando la relación entre coleccionismo y museos en un espacio local. Rosario, primera mitad del siglo XX". *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires. Disponible en http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-18/simonetta_zapata_mesa_18.pdf.

Vidal, G. (2013). "Asociacionismo, catolicismo y género. Córdoba, finales del siglo XIX, primeras décadas del siglo XX". *Prohistoria*, año 4, N° 20, Prohistoria Ediciones, pp.45-66.

Zablosky, C. (2011) "Fragmentos para una historia del paisaje de Córdoba". *Separata*, año 11, N° 16, CIAAL/UNR, pp. 3-20.

Fuentes

Catálogo del I Salón de Otoño, Rosario, Comisión de Bellas Artes, 1917.

Catálogo del II Salón de Otoño, Rosario, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1918.

Catálogo del III Salón de Otoño, Rosario, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1919.

Catálogo del IV Salón de Otoño, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1920.

Catálogo del V Salón de Otoño, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1922.

Catálogo del VI Salón de Otoño, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1923.

Catálogo del VII Salón de Otoño, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1924.

Catálogo del VIII Salón Rosario, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1925.

Catálogo del I Salón de Artistas Rosarinos, Rosario, 1926.

Catálogo del II Salón de Artistas Rosarinos, Rosario, 1927.

Catálogo del IX Salón de Otoño, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1927.

Catálogo del X Salón de Otoño, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1928.

Catálogo del XI Salón de Otoño, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1929.

Catálogo del XII Salón de Otoño, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes, Comisión Municipal de Bellas Artes, 1930.

Diario *La Capital*. Mayo 24 de 1917. El salón de otoño. Su inauguración. Rosario, p.5.

Diario *La Capital*. Mayo 31 de 1918. Segundo salón de otoño. Rosario, p.6.

Diario *La Capital*. Mayo 27 de 1919. Salón de otoño. Fondos para adquirir obras. Rosario.

Diario *La Nación*. Mayo 28 de 1922. Salón de otoño. Buenos Aires.

Diario *La Nación*. Mayo 28 de 1922. Se está realizando el quinto Salón de otoño. Buenos Aires.

Diario *La Capital*. Junio 1 de 1922. Quinto Salón de Otoño. Impresiones y comentarios. Rosario, p. 4.

Diario *La Capital*. Julio 1° de 1926. Hoy será inaugurado el Primer Salón de artistas rosarinos. Rosario.

Diario *La Capital*. Julio 2 de 1926. Primer salón de artistas rosarinos. Rosario, p. 11.

Diario *La Capital*. Julio 16 de 1926. Salón Nexus. Exotización y estilización. Rosario, p. 5

Diario *La Capital*. Septiembre 1° de 1927. Exposición Nexus. Rosario.

Diario *La Capital*. Septiembre 16 de 1927. Salón Nexus. El avanguardista Lucio Fontana. Rosario.