

---

**Mujeres en la colección del MPBA**  
**Sobre la exposición *Ilustres desconocidas***  
Berenice Gustavino, Florencia Suárez Guerrini,  
Marina Panfili, Lucía Gentile, Lucía Savloff  
Nimio (N.º 4), pp. 120-132, septiembre 2017  
ISSN 2469-1879  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>  
Facultad de Bellas Artes.  
Universidad Nacional de La Plata

# MUJERES EN LA COLECCIÓN DEL MPBA

SOBRE LA EXPOSICIÓN *ILUSTRES DESCONOCIDAS*

## WOMEN IN THE COLLECTION OF THE MPBA ABOUT THE EXHIBITION *ILUSTRES DESCONOCIDAS*

**Berenice Gustavino** | [gustavinobe@yahoo.com](mailto:gustavinobe@yahoo.com)  
**Florencia Suárez Guerrini** | [fsuarezguerrini@gmail.com](mailto:fsuarezguerrini@gmail.com)  
**Marina Panfili** | [marinapanfili@gmail.com](mailto:marinapanfili@gmail.com)  
**Lucía Gentile** | [luciagentilelucia@gmail.com](mailto:luciagentilelucia@gmail.com)  
**Lucía Savloff** | [lucia.savloff@gmail.com](mailto:lucia.savloff@gmail.com)  
Instituto de Historia del Arte argentino y americano. Facultad de Bellas Artes.  
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

---

Recibido: 3/05/2017 | Aceptado: 11/08/2017

### RESUMEN

Durante los meses de febrero y marzo de 2017, tuvo lugar en La Plata la exposición *Ilustres desconocidas, algunas mujeres en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti*. La exposición se planteó como objetivo dar a conocer las producciones y la trayectoria de artistas mujeres que habían pasado desapercibidas en los discursos de la historia del arte argentino, a partir de un relato curatorial que permitiera plantear interrogantes respecto al lugar de las mujeres en la historia de la conformación de la colección y del museo. En este artículo revisamos algunos aspectos del trabajo de investigación que guió la curaduría de esa muestra.

### PALABRAS CLAVE

Artistas mujeres; exhibición; colección; géneros; curaduría

### ABSTRACT

During the months of February and March of 2017, the exhibition *Ilustres desconocidas, some women in the collection* took place in the Provincial Museum of Fine Arts Emilio Pettoruti of La Plata, Buenos Aires. The objective of the exhibition was to introduce the productions and the trajectory of women artists who had gone unnoticed in the discourses of the history of Argentine art, aiming to build a curatorial narrative that allowed us to raise questions about the place of women in the history of the conformation of the collection and the museum. In this article we review some aspects of the research work that guided the curatorship of the exhibition.

### KEYWORDS

Women artists; exhibition; art collection; artistic genres; curatorship



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercialSinDerivar  
4.0 Internacional

Ante la propuesta de realizar una exhibición de las obras realizadas por artistas mujeres dentro de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (MPBA) la primera tarea que llevamos adelante como equipo curatorial fue la consulta del inventario que registra todo el patrimonio del Museo. En un abordaje inicial nos propusimos distinguir en el acervo obras realizadas por mujeres y encontramos que la cantidad de esas piezas es numéricamente significativa y que están presentes en la colección desde la creación de la institución, en 1922.

Cuando comenzamos la investigación en la reserva y en el archivo del MPBA, constatamos que la mayoría de las artistas que integran la colección han tenido una presencia activa en el medio artístico local y, en ocasiones, internacional. Participaron en salones, fueron reconocidas mediante premios y becas, se formaron y ejercieron la docencia en ámbitos de enseñanza artística e intervinieron en proyectos culturales fundadores de colecciones y de instituciones durante la primera mitad del siglo XX [Figura 1].



Figura 1. Gigantografía en la vidriera de entrada del MPBA que muestra una clase de dibujo con modelo vivo en el taller de Raquel Forner y Alfredo Bigatti. Fotografía publicada en la revista *Caras y caretas* en 1936

Si bien esta participación tuvo repercusiones en la prensa especializada y en la crítica de arte de su tiempo, fue ignorada por las historias del arte argentino. Actualmente, el conocimiento del que disponemos sobre la obra y la trayectoria de muchas de las artistas es magro y disperso. Frente a esta evidencia, la exposición se propuso como una instancia de visibilización de obras y de artistas poco

conocidas y escasamente exhibidas en la institución para reponer su presencia mediante dos operaciones: la exhibición de su producción y la recuperación de sus contextos de actuación y de inscripción institucional.

Mediante la investigación histórica y documental se reunieron datos para construir los perfiles de las figuras menos estudiadas. Esta decisión nos condujo a la revisión tanto de la teoría del arte en perspectiva feminista como de las exhibiciones que, en los últimos años, han dado a conocer la producción de artistas mujeres. Algunos de los cuestionamientos sostenidos por los estudios de género desde los años ochenta aportaron recursos críticos para el planteo del relato curatorial. Particularmente, retomamos las hipótesis de Linda Nochlin (1971) y Griselda Pollock [1988] (2005) y las propuestas de artistas contemporáneas, como Sherrie Levine y el colectivo Guerrilla Girls. El célebre interrogante «Do women have to be naked to get into Met.Museum?» («¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en el Metropolitan Museum?»), dirigido por las Guerrilla Girls al Museo de Nueva York en 1989 evidenció que, aunque las mujeres representan un porcentaje muy minoritario de los artistas que forman parte de las colecciones de museos, la amplia mayoría de los desnudos presentes en las obras son de cuerpos femeninos. Es decir, las mujeres tienen un lugar muy limitado como sujetos productores, pero muy aceptado en tanto objetos de representación. Esta discusión nos llevó, entonces, a reflexionar sobre la producción de las artistas en la colección del MPBA.

Con respecto a la serie de muestras similares realizadas en el último tiempo, tanto en el ámbito local como en el internacional,<sup>1</sup> si bien la visibilización de la producción de artistas mujeres no subsana la segregación de la que fueron objeto a lo largo de la historia del arte, supone el primer paso de un proceso cuya meta es la búsqueda de participación en términos de igualdad entre hombres y mujeres en la institución arte. Atentas a estas perspectivas, y con el propósito de evitar caer en abordajes esencialistas o mistificadores en torno a lo femenino o a un supuesto *arte de mujeres*, nos planteamos las primeras preguntas que sirvieron para orientar el guión curatorial: ¿por qué y para qué hacer una exposición sobre artistas mujeres?, ¿cómo la llevaríamos a cabo?, ¿qué obras y qué artistas formarían parte del corpus de la exposición? Una de las decisiones fue establecer criterios para la selección de las piezas que excedieran el principio *obras realizadas por mujeres*. Por un lado, determinamos un límite cronológico para priorizar las obras ingresadas al patrimonio en las primeras décadas de existencia del museo y en el período de su consolidación institucional. El arco temporal de la exposición se extendió entre la década del veinte y la década del setenta e incluyó obras realizadas con anterioridad pero que se incorporaron a la colección en ese período. Por otro lado, en el proceso de selección atendimos especialmente a las modalidades del ingreso de esas piezas a la colección mediante los dispositivos

<sup>1</sup> Otros proyectos que han buscado reformular la exhibición de colecciones patrimoniales también a partir de la problemática de género, son *elles@centrepompidou* (Centro Pompidou, París, 2009) y (En) *clave masculino* en el Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago de Chile, 2016-2017). En la Argentina, las artistas Adriana Minoliti y Paola Vega reunieron en *PintorAs*, celebrada por primera vez en el MACRO de Rosario, en 2010, el trabajo de pintoras locales de los últimos veinte años.

de premiación y de adquisición de los salones oficiales, que aseguraban el acrecentamiento del patrimonio artístico de las instituciones provinciales. Finalmente, buscamos detectar algunas variables en la reiteración de temas, motivos y disciplinas practicadas —vinculadas a la historia del arte, la historia social y la cultura visual de la época— para orientar la formación de los núcleos.

## NOTAS SOBRE EL GUIÓN CURATORIAL

En los últimos cincuenta años, tanto en la historia del arte como en otras disciplinas de las Humanidades y de las Ciencias Sociales, se han producido revisiones que evidencian el lugar diferencial asignado a las mujeres a lo largo de la historia de la cultura occidental. Uno de los textos fundacionales en esta línea se pregunta «¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?» (Nochlin, 1971) y propone, junto con otros abordajes, una revisión comparativa respecto de los lugares que ocuparon los hombres en el sistema del arte a lo largo de la historia. Desde la creación de las academias de formación artística en Europa en el siglo XVIII, las mujeres se enfrentaron a múltiples desventajas para el desarrollo de sus carreras. Privadas del acceso a las clases de dibujo con modelo vivo, necesarias para pintar cuadros de historia, fueron conminadas a la práctica de los géneros de la pintura de menor jerarquía en el sistema artístico: naturalezas muertas, flores, paisajes. Esta restricción de orden moral aplicada por la institución provocó que su trabajo fuera considerado menor y que sus competencias como artistas fueran calificadas del mismo modo que los géneros que practicaban (Pollock, 2015: 99).

Las historiadoras del arte feministas arriban a conclusiones más generales para explicar la construcción de la diferencia: las categorías de artista, genio creador y grandes maestros, surgidas en la modernidad occidental, fueron pensadas por y aplicadas a sujetos masculinos, de raza blanca, heterosexuales y de clase burguesa. Así, además de ver dificultada su preparación profesional, las mujeres fueron expulsadas de los relatos canónicos del arte occidental porque no lograban ser consideradas bajo aquellos motes. El arte, en tanto institución, no hace más que reproducir las lógicas heteropatriarcales de la cultura en la que vivimos. Por ello, las perspectivas feministas de la historia del arte plantean la necesidad de repensar las categorías de las que disponemos para abordar lo artístico.

La investigación que condujo a la exposición *Ilustres desconocidas* puso en evidencia la presencia de las mujeres en roles que fueron más allá del de productoras de obra y de tema de las obras exhibidas. Muchas de ellas llevaron adelante tareas de gestión institucional en el medio artístico y se dedicaron a la enseñanza del arte. Además, actuaron en áreas de la producción cultural como diseñadoras, cineastas, escritoras y titiriteras.

Entre los casos más llamativos se destaca, por lo singular de su trayectoria, el de Ernestina Rivademar, artista nacida en 1870 y fallecida en 1950. Esta pintora y realizadora cinematográfica integró la comisión que promovió la creación del MPBA y dirigió la institución desde su fundación en 1922 hasta 1930, cuando fue sucedida por Emilio Pettoruti. Como directora del museo, Rivademar ocupó una función raramente encomendada a las mujeres en la época. Además, fue parte activa de la vida social y cultural platense y viajó a Europa, donde se formó.

Como quedó indicado en los registros de copistas del Museo del Prado de Madrid, entre 1909 y 1910, Rivademar realizó una copia de la obra de Rubens *María de Médici, reina de Francia* (1622) conservada en dicha institución española.<sup>2</sup> Esa tela, resultado de una práctica habitual de la formación artística y, en algunos países, parte de las condiciones exigidas a los artistas pensionados por el Estado, ingresó al patrimonio del museo durante su gestión.<sup>3</sup> Además de producir como pintora, Rivademar se aventuró en la incipiente industria cinematográfica de la región. Algunos relatos poco documentados afirman que participó en la realización del film *La ilustre desconocida*, una película que incluía una escena en el Palacio Piria de Punta Lara y cuyo título inspiró el de la muestra que comentamos (Ponce de León, 1992).

Las pinturas de Rivademar, junto a las de Dora Cifone, se encontraban en el inicio del recorrido por la exposición [Figura 2]. Con el primer caso, se buscó jerarquizar la función de la artista en la trama de la fundación y en los primeros años de existencia del museo. El autorretrato de Cifone, por su parte, introducía a las problemáticas de la autorrepresentación de la mujer, de la figuración de la mujer artista y de la mujer trabajadora, temas recurrentes en las obras exhibidas.

Dora Cifone (1898-1964) se formó en la Academia de Brera en Milán, estudió con Alberto Giacometti en Florencia, siguió cursos de grabado con Rodolfo Franco en la que se conoce como Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y con Emilio Pettoruti en el taller de la calle Charcas durante los años treinta. En sus viajes a Europa, Cifone entró en contacto con el lenguaje moderno del cubismo y del futurismo. El autorretrato que integra la colección del museo presenta rasgos más novecentistas que cubistas, vinculados con la pintura metafísica más que con el futurismo. La artista se retrató con el pincel y la paleta en mano en un espacio arquitectónico austero rematado por un arco de medio punto. En el medio local, Cifone formó parte del «grupo de avanzada» (Pagano, 1937: 423) y su carrera fue seguida por autores como Cayetano Córdoba Iturburu desde las páginas de *Crítica*.

<sup>2</sup> Se pudo corroborar el registro de Rivademar como copista con fecha 24 de noviembre de 1909, Número 600 en el Registro de Copistas 1906-1914 del Museo del Prado, Madrid. Fecha de consulta: 14 de febrero de 2017.

<sup>3</sup> Hasta la actualidad, en el MPBA la obra se consignaba como Catalina de Médici.



Figura 2. Acceso a la exposición *Ilustres desconocidas*

## «¿LAS MUJERES TIENEN QUE ESTAR DESNUDAS PARA ENTRAR EN EL MUSEO?»

Un segundo momento propuesto por la exposición reunió un conjunto de desnudos, pinturas y esculturas, con el propósito de señalar la presencia privilegiada de la mujer como objeto de representación en el mundo del arte. El núcleo incluyó obras realizadas tanto por artistas hombres como por artistas mujeres y buscaba, así, abrir un interrogante sobre la posibilidad de una mirada diferenciada en la representación del cuerpo femenino desnudo en función de la identidad de género de cada artista [Figura 3].

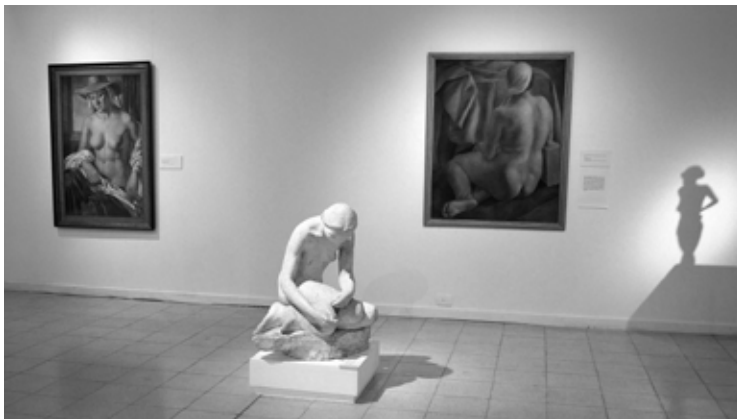


Figura 3. Detalle del núcleo «Desnudos» de *Ilustres desconocidas*

*La modelo del escultor*, de Jorge Soto Acebal; la *Composición con desnudo*, de Ignacio Pirovano, y la escultura en bronce de Lucio Fontana presentaron un estudio del cuerpo femenino exento de alusiones míticas o alegóricas mientras que otras representaciones vehiculizaron estereotipos tradicionalmente asociados a los poderes femeninos, como *La hechicera*, de Víctor Rebuffo, y la figura durmiente de Hemilce Saforcada.

El desnudo de Eduardo Sívori fue la tela más antigua de la exposición. El motivo en su versión masculina proveyó un contrapunto a los desnudos femeninos. Durante el siglo XIX, los cuerpos de hombres aparecían en la pintura personificando a héroes y dioses. En menor medida, el desnudo masculino era convocado a través de un género menor o subgénero denominado dibujo anatómico, academia o anatomía artística (de Rueda, 2016). Esta obra es uno de los pocos desnudos masculinos de la colección, mientras que los que representan cuerpos de mujeres son una parte cuantitativamente significativa del total del acervo.

En contraste con esas representaciones del cuerpo femenino, otro de los núcleos de la exposición estuvo constituido por un grupo de obras que mostraron el interés de las artistas por presentar una imagen de la mujer afirmada sobre su potencial intelectual, profesional y laboral. Durante la primera mitad del siglo XX, la tradicional y dicotómica distribución de los espacios sociales, que reservaba a la mujer el cuidado de la familia en el ámbito privado del hogar mientras que asignaba al hombre la actividad económica productiva en el ámbito público, se fue modificando. Los procesos de modernización activaron nuevas formas de organización económica y social y reconfiguraron las relaciones familiares y la división sexual del trabajo (Lobato, 2008). La paulatina conquista de derechos civiles y políticos, el acceso a distintos niveles de educación y la adquisición de nuevos oficios hicieron posible que las mujeres salieran del espacio doméstico y se insertaran en el medio productivo y social. Lectoras, estudiantes, costureras o vendedoras en un mercado de frutos, como en los grabados de María Celia Raimondi [Figura 4], Hemilce Saforcada, Elina Querel y Magda Elisa de Pamphilis, las artistas recurrieron a géneros convencionales como el retrato y las escenas de género para evocar la expansión de las mujeres sobre el mundo laboral.



Figura 4. Detalle de *Lectura* (1941), de María Celia Raimondi

En la misma línea, Dora Cifone y Raquel Forner —la artista menos *desconocida* de la exposición—indagaron acerca de su propia representación como pintoras y en sus autorretratos se mostraron junto a sus herramientas de trabajo. La disposición contrapuesta de las dos pinturas en la exposición permitía observar que mientras la obra de Cifone es despojada y pone en primer plano los atributos del oficio, el pincel y la paleta, en la de Forner esos instrumentos se introducen en una escena narrativa en la que diversos elementos simbólicos aluden al horror de la Segunda Guerra Mundial —integrándose a la serie el *Drama*, iniciada en 1939—. Forner sumó a su propia imagen de pintora indicadores de su posicionamiento político y compromiso con los problemas del mundo contemporáneo.

*Ilustres desconocidas* incluyó también la construcción de la figura de la mujer artista desde la mirada masculina a partir del óleo *Mi esposa*, donde Enrique de Larrañaga retrata a Isabel Roca junto con sus pinceles y bastidores en el taller.

## GÉNEROS TRADICIONALES Y UNIVERSOS PICTÓRICOS PERSONALES

En el conjunto de obras expuestas, la elección de los temas y de los motivos respondió más a cánones y a estereotipos culturales de cada época que a cuestiones de género femenino-masculino. Los géneros pictóricos considerados tradicionalmente menores estuvieron representados en la exhibición por las naturalezas muertas de Raquel Forner, Mane Bernardo, Sotera Terry y otras dos artistas de distintas generaciones: Lía Correa Morales y Elsa Santanera. Correa Morales (1893-1975) nació



en una familia de artistas —su padre fue el escultor Lucio Correa Morales y su madre, la geógrafa, pintora y escritora Elina González Acha— y desde muy joven participó en el Salón Nacional. Estudió y expuso en Europa y se desempeñó como docente en la Academia Nacional de Bellas Artes. Aunque la historiografía tiende a mencionarla en relación con las figuras de su padre y de su esposo, el reconocido escultor Rogelio Yrurtia, Lía Correa Morales fue una de las artistas de mayor presencia en el medio local entre los años veinte y treinta. Sus naturalezas muertas exploran en la textura de los materiales a partir del motivo de los vegetales dispuestos junto a utensilios domésticos. Su paleta acotada contrasta con la utilizada por Elsa Santanera para tratar los mismos motivos. Santanera fue una artista platense cuya obra se desentiende de la periodización estilística moderna. Sus telas se destacan por el colorido y el tratamiento planimétrico de los objetos.

Las naturalezas muertas abundan en el patrimonio del museo. Para disponerlas optamos por un montaje dinámico en forma de nube en el que los cuadros se colgaron a distintas alturas para interrumpir el recorrido lineal del resto de la exposición. El efecto de mosaico de esta disposición reenviaba a la importancia numérica del subconjunto naturaleza muerta en la colección y, a la vez, a una práctica habitual en la decoración de los interiores burgueses, ámbito al que las mujeres y las mujeres artistas se vieron muchas veces relegadas y con el que sus carreras profesionales entraron en tensión [Figura 5].



Figura 5. Montaje de las naturalezas de Lía Correa Morales, Raquel Forner, Mané Bernardo, Terry Sotera, Elsa Santanera

La nube de naturalezas muertas se vinculó conceptual, estilística y espacialmente con el bodegón de Isabel Roca, pintora cuyo retrato también se incluyó

en la exposición, y con otros ejemplos de la pintura de género practicada por las artistas. El retrato estuvo representado por obras como *Ana María*, de Ana Weiss, adquirida en 1933 por la Comisión Provincial de Bellas Artes, y por el *Boceto para un retrato*, de Lía Correa Morales de 1932. Ana Weiss y Lía Correa Morales, artistas nacidas en la última década del siglo XIX, pudieron incorporarse al ámbito artístico tempranamente al exhibir en el Salón Nacional de modo sistemático (Gluzman, 2016).

María Carmen Portela, artista de la misma generación, tuvo una trayectoria diferente. Su formación artística se inició tardíamente y, a pesar de ello, tuvo un desarrollo prolífico como escultora, grabadora e ilustradora. Se vinculó a la red de intelectuales de izquierda nucleados en torno a la publicación *Contra. La revista de los francotiradores* y participó en los salones de arte de la organización antifascista AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores). En los comentarios críticos sobre su obra encontramos algunas de las representaciones frecuentes en torno a la figura de las escultoras. Si las artistas han tenido un acceso a la pintura limitado respecto de sus colegas hombres, esto se agudizó en la escultura, disciplina que supone un trabajo físico mayor y que durante años se consideró inapropiada para la *fragilidad* del cuerpo femenino [Figura 6].



Figura 6. Vista de distintos tipos de retratos. En primer plano se observa una cabeza en bronce de María Carmen Portela; en el fondo, a la izquierda, un retrato de Lía Correa Morales y, a la derecha, un autorretrato de Raquel Forner

Las mujeres también construyeron universos iconográficos personales y superaron las fórmulas habituales vinculadas a un supuesto *arte femenino*. Tal es el caso de obras como las de Petrona Viera sobre el mundo de la infancia, las visiones de tono metafísico u onírico de Leonor Vassena, o las singulares propuestas de Gertrudis Chale y Aída Carballo.

En el final del recorrido, la exhibición incluyó pinturas y grabados de Ana María Moncalvo, Aída Carballo, Beatriz Juárez, Alicia Orlandi y Anita Payró, junto con una escultura de María Cristina Molinas Salas, obras que dan cuenta de las distintas vías de la abstracción, desde lo geométrico a la gestualidad informal [Figura 7].

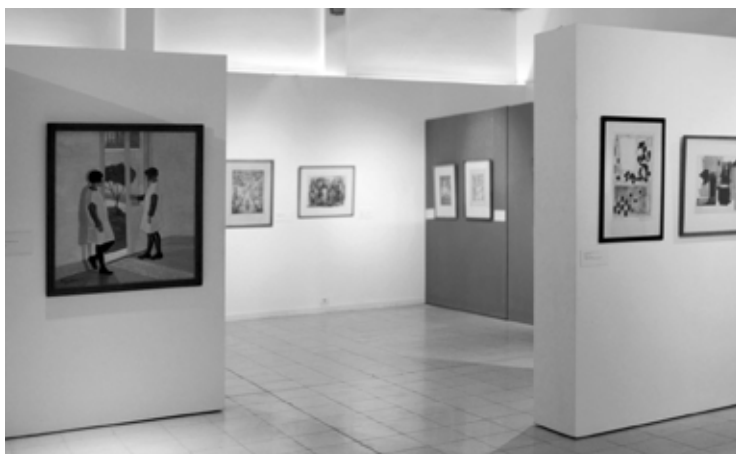


Figura 7. A la izquierda una pintura de Petrona Viera introduce al núcleo de los «Universos personales». A la derecha se ven los grabados de Aída Carballo y de Berta Guido

## MÁS ALLÁ DE LAS BELLAS ARTES

Muchas de las artistas de *Ilustres desconocidas* se dedicaron a la enseñanza y algunas de ellas buscaron enriquecer el sistema del arte fundando sus propios espacios de exhibición. A comienzos de los años sesenta, Leonor Vassena abrió, junto con otras dos artistas, *El taller*, una galería destinada a promover el arte *naif*. Artistas como Leonor Fini y Mané Bernardo excedieron las artes visuales para proyectarse en el campo del diseño, el cine y el teatro. Leonor Fini (1907-1996) nació en la Argentina, pero creció y desarrolló su carrera en Europa. Allí diseñó escenografías y vestuarios para la ópera, el teatro y el cine, en paralelo a su producción como pintora y grabadora; aunque frecuentó a intelectuales y artistas

surrealistas y dadaístas, nunca se identificó plenamente con ninguna corriente o estilo artístico. Mané Bernardo (1913-1991), por su parte, fue pionera en el teatro de títeres en Argentina y, junto con su compañera Sarah Bianchi, fundó el Teatro Libre Argentino de Títeres en 1947 y el Museo Argentino del Títere en 1983.

Fini, Correa Morales, Payró y Peluffo, cada una en su contexto, integraron grupos de artistas en los que intervinieron de manera activa: lejos están de poder ser confinadas al rol de musas o simples *partenaires* de los artistas hombres.

Para conocer y reconstruir las trayectorias profesionales de las artistas seleccionadas fue fundamental el trabajo de investigación realizado en los archivos de la biblioteca del Museo. El relato curatorial incluyó ese material documental mediante dos dispositivos: una vitrina y un video que incluyeron notas de prensa, retratos de las artistas, reproducciones de obras perdidas o deterioradas, producciones realizadas en otras disciplinas, catálogos de exhibiciones individuales así como ediciones de libros de las artistas o ilustrados por ellas [Figura 8].



Figura 8. Vitrina que exhibe los documentos que se usaron en la investigación para la exposición y el video que reproduce los retratos de las artistas, datos biográficos y notas críticas

El artículo «Contribución de la mujer argentina a las Artes Plásticas» redactado por Mané Bernardo en 1947 y publicado en *Para Ti*, revista dirigida al público femenino, recupera la historia de las primeras artistas mujeres del país:

[...] la mujer argentina, con franca decisión y espíritu de lucha, inicia también una era de combate, batallando contra los prejuicios y preceptos establecidos, contra lo doméstico y vulgar de sus tareas preconcebidas y alternando estos obstáculos

con sus inquietudes espirituales. Esa fue su coraza contra los desencantos y contratiempos de su vida dura por lo inconsistente de su educación; sólo la esperanza la ayuda todavía para continuar trabajando y deseando el bienestar de su mundo, de su «cuarto propio». Para la mujer argentina, es la conquista del siglo (Bernardo, 1947: 23).

De este modo, las mismas artistas asumieron la tarea de escritura de una historia que percibían como ausente a partir de intervenir en medios no necesariamente especializados en arte. El aporte de Bernardo incluye una referencia al célebre ensayo «Un cuarto propio», de Virginia Woolf, y subraya la necesidad de contribuir a la visibilización del rol de las mujeres en el campo de la cultura y las artes. La investigación curatorial de *Ilustres desconocidas* buscó inscribir la exposición en el espíritu de esa misma tarea.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernardo, Mane (1947, 13 de mayo). «Contribución de la mujer argentina a las artes». *Para Ti*, (1305), pp. 21, 23 y 42. Buenos Aires: Atlántida.
- De Rueda, María de los Ángeles (2016). «En nombre de la academia. Desnudos masculinos en el arte argentino del siglo XIX». *Revista Octante*, (1), pp. 49-57. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Gluzman, Georgina (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires: Biblos.
- Lobato, Mirta (2008). «Trabajo, cultura y poder. Dilemas historiográficos y estudios de género en Argentina». *Revista anual de la Unidad de Historiografía e Historia de las Ideas*, (10), pp. 29-45. Mendoza: INCIHUSA.
- Nochlin, Linda (1971). «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?». En Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-44). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Ponce de León, Horacio (1992). «Ernestina Rivademar y la fundación del Museo de Bellas Artes». En Lerange, Catalina (dir.). *La Plata, ciudad milagro*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pagano, José León (1937). *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Pollock, Griselda [1988] (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.