

Doctorado en Historia
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales
Universidad Nacional de San Martín

**“La institucionalización de las artes decorativas: vínculos entre el arte,
la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)”**

Tesis doctoral

Doctoranda: Lic. Larisa Mantovani
Directora: Dra. Silvia Esther Dolinko
Codirectora: Dra. María Isabel Baldassarre

2021

Índice

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	7
Antecedentes para pensar las artes decorativas europeas	10
Hacia una historiografía de las artes decorativas en la región	14
Herramientas teóricas para analizar las artes decorativas en Buenos Aires	22
Capítulo 1: “Tratar de crear poco a poco el arte decorativo argentino”. Industria, belleza y modernidad en las grandes exposiciones de entre siglos.....	30
Un microcosmos en un pabellón: las exposiciones universales	33
Las Exposiciones del Centenario	41
La alta sociedad del Centenario y su interés por Europa.....	41
La organización de la Exposición y sus grandes áreas temáticas.....	44
“Una flor que parece a la vez una libélula herida”: las artes decorativas en la EIAC.....	46
“Fuente pródiga de bienestar y riqueza”: la industria en la Exposición.....	52
“Una completa demostración de su universal falta de gusto”: ¿cómo instaurar un arte decorativo argentino?	58
Capítulo 2: Superabundancia de artistas incapaces de ganarse el pan: relaciones y diferencias entre la educación técnica y artística a principios del siglo XX	65
“Es preciso que vuestros hijos sean simples artesanos”: discusiones en torno a la enseñanza media	68
La enseñanza artística en las escuelas profesionales y de artes y oficios	72
Los “obreros inteligentes” en las Escuelas de la Sociedad de Educación Industrial.....	72
Las “obreras artistas” en las escuelas profesionales para mujeres	81
Los objetivos de la triple formación de la Academia Nacional de Bellas Artes ..	86
Cambios institucionales: la pérdida de autonomía de la ANBA	90
“La Academia en plena ebullición”: el conflicto institucional y estudiantil luego de la asunción de Pio Collivadino.....	92
La propuesta educativa de la Academia ante la escasez de “artistas genios”.....	97
Capítulo 3: Sociedades, exposiciones y manuales para la creación de un arte decorativo nacional (1911-1930).....	107
“Arte decorativo embrionario”: el lugar de las artes decorativas en el Salón Nacional (1911-1919)	110

“Hay arte decorativo, más de lo que sospechábamos”: la creación de los Salones Nacionales de Artes Decorativas (1918-1924)	113
La creación de la Sociedad Nacional de Arte Decorativo	113
Los Salones Nacionales de Artes Decorativas	115
“El pueblo también tiene derecho a la belleza”: Exposiciones comunales de artes aplicadas e industriales (1924-1928)	123
La industria en ese momento.....	123
La organización de las Exposiciones.....	125
Los objetos del arte y la industria.....	127
Actividades artísticas y culturales	131
Los discursos de apertura en las Exposiciones.....	134
Un arte nacional y americano: la producción nativista de artes decorativas en salones y exposiciones	138
Manuales, silabarios y gramáticas: instrucciones para un arte decorativo americano	147
Capítulo 4: Profesores de dibujo o maestras artesanas: los cambios en la Academia y la salida laboral de la escuela profesional (1920-1942)	155
Debates y transformaciones alrededor de la educación artística nacional	157
La anexión de la Academia a la Facultad de Filosofía y Letras	157
La reestructuración de la Academia en 1920	161
La educación en artes aplicadas en Buenos Aires: la Escuela Profesional n°5 “Fernando Fader”	171
<i>Arte y decoración</i> en la Escuela Profesional n°5	175
Aplicar las artes a la industria: las graduadas como trabajadoras de taller	181
Capítulo 5: “Una indispensable obra de progreso y reparación”: consolidación parcial de las instituciones dedicadas a las artes decorativas (1936-1943).....	191
“Mucha cosa fea. Alguna muy fea”: las exposiciones de artes decorativas	194
“Las artes aplicadas a la vida moderna”: la exposición internacional de París en 1937 ...	194
Salones Nacionales de Artistas Decoradores	201
“La palaciomanía”: de palacio Errázuriz a Museo Nacional de Arte Decorativo	212
El proyecto no concretado de un “Museo de Artes Decorativas e Industriales”	212
El proyecto que sí se llevó a cabo: el Museo Nacional de Artes Decorativas.....	216

El Museo en sus primeros años	220
La dimensión artística de las cristalerías Rigolleau	227
Sus directivos	227
El trabajo en la fábrica	230
Conclusiones.....	237
Fuentes y bibliografía	247

Agradecimientos

Esta tesis fue posible gracias a una beca interna doctoral del CONICET, dependiente del Ministerio de Ciencia y Tecnología. Si esta investigación llegó a buen puerto se debió especialmente a mi directora de tesis, Silvia Dolinko, que confió en el potencial de este proyecto desde el principio, a partir de una breve charla que tuvimos en el ascensor de la Biblioteca Nacional en 2014. Silvia me alentó a inscribirme en un doctorado y me tuvo en cuenta cada vez que algún documento le recordaba a mi tema de investigación, su contención y en especial su lectura minuciosa fueron fundamentales en todos estos años. María Isabel Baldasarre, codirectora de esta tesis, con su buena predisposición y espíritu resolutivo me acompañó de cerca con comentarios que me hicieron llevar más lejos muchas de mis preguntas; su aporte fue clave en todo este proceso de investigación. Ambas tienen un profundo compromiso con la ciencia y educación públicas que me transmiten en toda su labor; en sus ocupadas agendas siempre encontraron lugar para acompañarme.

Agradezco a quienes estaban a cargo de la dirección del doctorado en Historia en la Universidad Nacional de San Martín cuando inicié mis estudios: Laura Malosetti Costa y Juan Suriano. La materia que entonces dictaba el profesor Suriano, problemas de historia social, me ayudó a pensar la historia del arte de otra manera. Su calidez humana y las charlas en su oficina colaboraron a que muchas de las preguntas formuladas en esta tesis rocen los límites entre la historia y la historia del arte. Esta tesis es también resultado del proyecto de ambos de pensar estas áreas unificadas en un mismo programa.

Esta investigación terminó de desarrollarse en el reciente Centro de Investigación en Arte y Patrimonio que se encuentra en la UNSAM. Su directora, Sandra Szir, me motiva desde estudiante en el mundo de la investigación, es un honor para mí que mi pesquisa se haya concretado en este lugar de trabajo. Numerosos investigadores y colegas me han acompañado de diversas maneras a llevar a cabo este proyecto: Nora Altrudi, Cinthia Balé, Ana Bonelli, Lucía Cañada, Hernán Confino, Agustín Diez Fischer, Cecilia Durán, Santiago Garaño, María Amalia García, Rodrigo González Tizón, Lucía Laumann, María Paula Luciani, Isabel Plante, Esteban Pontoriero, Juan Ricardo Rey, Cristina Rossi, Ana Schwartzman y Verónica Tell. Carolina Vanegas Carrasco fue un sostén en la etapa más ardua del proceso de investigación: la de conseguir una beca que me permitiera concretar esta tesis. Mis profesores de la escuela IDAES fueron una gran ayuda en mi proceso de aprendizaje: Valeria Manzano, hoy directora del doctorado, Omar

Acha, Claudio Belini, Fernando Devoto, Mirta Lobato. Les agradezco en particular a Cristiana Schettini y a Marina Franco, profesoras de los talleres de tesis; allí mis preguntas y problemas de investigación lograron precisarse. También a mis compañeros de cursada: Patricia Basualdo, Nora Coiticher, Maximiliano Ekerman, Guillermo Fernández, Lady Heidenreich, Fabricio Laino y a la memoria de Francisco Soto.

Mis viajes de investigación, en particular la beca de estadía en la Universität zu Köln (Global South Studies Center, Universidad de Colonia, Alemania) para estudiantes de Doctorado de la escuela IDAES financiada por el DAAD y la participación en el workshop *Studying (in) Museums of Applied Arts* en Universität Bern en Berna, financiado parcialmente por esa universidad, me permitieron estudiar y consultar bibliografía y archivos europeos sobre diversos temas relativos a las artes decorativas. Las investigadoras a cargo de estos proyectos, Ulrike Wesch y Birgitt Borkopp-Restle me asistieron con muchísima amabilidad. Allí también pude intercambiar ideas con colegas que nutrieron mis investigaciones: Annika Adolf, Romina Ebenhöch, Daniela Maier, Nora Rudolf y en particular Paridhi Gupta y Laura Bohnenblust.

Esta investigación también fue posible gracias a numerosos establecimientos y personas que me proveyeron materiales diversos. Liliana Mezzena, en la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Ivana Sicolo en el Archivo del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Jorge Noya en la Escuela Técnica Norberto Piñero, Emilio Perina en el Archivo General de la Nación, Patricia Antúnez, Roxana Tejedo y Silvio Marcelo Toiw en la Escuela “Fernando Fader”, Mónica Lerner en la biblioteca y archivo del Museo de Arte Moderno, Cecilia García y Dora Brucas en el Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes, Melina Cavallo y Adriana Donini en el Centro de Estudios Espigas, Mirta Ojeda y Susana Ibani en el Archivo del Palais de Glace, Laura Assali en el archivo de Cancillería, Martín Acri en el Museo y archivo de las Escuelas Raggio, el personal del Museo del Vidrio de la municipalidad de Berazategui y del museo Otto Krause. Lila Moyano, Javier Magistris, Fernando Rodríguez y Leonardo Spilimbergo me compartieron gentilmente material de sus archivos personales. Le agradezco a Marcela Cabutti por su enorme generosidad al brindarme su investigación y una enorme cantidad de material relevado sobre Lucrecia Moyano.

El personal de la Biblioteca del Congreso de la Nación, de la Biblioteca Nacional de Maestros y la directora de la Biblioteca Pública Esteban Echeverría, María Eugenia

Villa, me ayudaron con la búsqueda de material a la distancia durante el aislamiento producto del covid-19. Su compromiso fue primordial para cerrar esta investigación.

Tengo el placer de compartir mi lugar de trabajo en el CIAP con mis amigas Milena Gallipoli, Giulia Murace y Aldana Villanueva. Ellas fueron una ayuda fundamental en el día a día, a la vez que me compartieron muchísimos materiales con suma generosidad. Milena y Giulia se tomaron el trabajo de leerme numerosas veces y hacerme comentarios constructivos. Con ellas disfruté de los momentos de trabajo y también de diversión. Los momentos de ocio durante la investigación de esta tesis fueron muy importantes: Agustina Storto, Florencia Marcote, Gonzalo Silva, Martina Granados Beacon, Gabriela Gugliotella y mis amigxs del grupo “karaoke” le agregaron color a mi vida. Clara Tomasini estuvo a mi lado como amiga, colega y hasta como fotógrafa de algunas imágenes.

Esto también fue posible gracias al apoyo de mi familia: mi hermano Iván y mis hermanas Romina e Irina me iniciaron en el camino de la lectura y escritura, a lo largo de los años estimularon en mí un gran interés por el conocimiento. Mi mamá y mi papá siempre me brindaron su amor incondicional. Mi mamá, Marta Lewicki fue estudiante de bellas artes y mi papá, Omar Mantovani, estudiante de escuela técnica; ellos son seguramente el origen de muchas de mis preguntas de investigación. También agradezco a mi familia expandida: Alberto Fasce, Julieta Lescano, Eduardo Loio, Martín Molinari, Julián Fasce y en especial a Gabriela Kriscautzky que tuvo el amor y la gentileza de leerme y ayudarme a mejorar mi escritura. Fiona, Mirko, Matilda, Laureano, Benicio, Catalina, Mateo y Santino hacen de las reuniones familiares eventos divertidos y alegres, la vida es mejor gracias a su existencia. Mi gata Rumba, masticadora de cables, fanática de las virutas de lápiz y destructora de lomos de libros fue parte de todas mis madrugadas de escritura.

Me siento afortunada por tener a Pablo Fasce como colega, porque sus lecturas y comentarios me enriquecieron y abrieron a nuevas preguntas; pero principalmente soy feliz de haberlo tenido como compañero durante todo el proceso de escritura de esta tesis en pandemia, por su contención, por su amor y por hacerme reír todos los días.

Introducción

Esta tesis se ha centrado en analizar el proceso de institucionalización de las artes decorativas a partir del surgimiento de establecimientos nacionales y municipales, ubicados en la ciudad de Buenos Aires, que articularon arte, educación e industria entre 1910 y 1940.¹ Esta conceptualización no deja de tener un carácter problemático, dado que la institucionalización de las artes decorativas fue solo consolidada parcialmente, a la luz de la consideración de todo el proceso abordado. Si bien en ocasiones el panorama analizado ha sido más amplio, incorporando algunos espacios del ámbito privado, en líneas generales esta investigación apuntó a tener en cuenta el rol que tuvo el Estado en la activación de las artes decorativas.

A través de esta investigación se buscó presentar una historia del arte decorativo de producción nacional, aunque por el momento, especialmente centrada en las instituciones de la capital argentina. En esta ciudad se encontraba la mayor parte de las industrias, establecimientos educativos y exposiciones de dependencia nacional en las que participaron obras realizadas en diferentes regiones del país; a su vez, estas instituciones tejieron redes con espacios municipales otorgando a Buenos Aires un lugar privilegiado en el proceso analizado. Más allá de sus diferencias materiales y de la localización en que se situaron los establecimientos, las artes decorativas en conjunto participaron a través de diferentes instancias institucionales en un imaginario de progreso nacional a través del cual se anhelaba consolidar un país industrial y moderno. En ese proyecto ocupaban un rango distinto del capital simbólico y civilizatorio que se esperaba proveyeran la pintura y la escultura, pero estaban igualmente en sintonía con ellas. En ese contexto, aquel proyecto moderno incorporó distintas propuestas estéticas e intelectuales que procuraron concretar un arte decorativo de “estilo nacional” -en términos de Ricardo Rojas-, abordando frecuentemente temas de la flora y fauna local y elementos del pasado colonial y precolombino.

Comprendo por artes decorativas aquellas producciones que se encuentran en un espacio intersticial entre lo artístico y la manufactura artesanal o industrial. Su

¹ Entiendo la institucionalización del mismo modo en que ha sido precisada en las investigaciones de María Elisa Welti, Gabriela D’Ascanio y María Eugenia Guida, en tanto “proceso a través del cual se formalizan y regulan al interior de las estructuras estatales las prácticas educativas, artísticas y culturales, lo cual supone la creación de ámbitos de formación de carácter oficial que otorgan titulaciones profesionales, de espacios de exhibición y difusión que legitiman o no determinadas expresiones artísticas” (Welti et al 2020, 8).

componente estético impide entenderlas como un objeto que solo está pensado en función de lo utilitario; sin embargo, su dimensión artística es distinta de aquella de la pintura o escultura por no encontrarse esta dimensión en primer plano y por el desarrollo histórico que atravesaron estas artes en el marco de la consolidación de jerarquías artísticas, que las ubicó en un lugar de menor importancia. Asimismo, las artes decorativas se encuentran vinculadas a una raíz artesanal, como también a un trabajo generalmente colectivo: en Europa, donde se originaron estas problemáticas, resulta indudable la fuerza histórica de los gremios (muchos surgidos en la Edad Media), mientras que en Buenos Aires dentro del período de estudio estaban más bien asociadas a una labor que realizaban artistas, decoradores, artesanos u obreros, con algunas producciones asociadas a actividades domésticas y artesanales y otras más ligadas a un potencial industrial. Es preciso señalar que belleza y utilidad caracterizaron también a la pintura y la escultura originalmente, aunque la constitución del sistema artístico y el otorgamiento de mayor relevancia a estas artes permitió separarlas con más facilidad de la idea del trabajo en taller y situarlas como algo realizado por un artista individual, “genio”, en donde el conocimiento de la técnica supuestamente estaría subsumido a la concreción de una idea. Dentro de las artes decorativas se cuentan, por ejemplo, el bordado, el tapiz, el vidrio, el mobiliario, la joyería, pero en distintos momentos del proceso que indaga esta tesis también formaron parte el grabado, el afiche, e incluso la fotografía, por mencionar solo algunos casos.

Esta definición de carácter conceptual puede tener imprecisiones ya que los términos para nombrar a estas producciones fueron numerosos, destacándose artes decorativas pero también aplicadas, industriales o incluso artesanía.² No obstante, para responder las preguntas que guían esta tesis resulta funcional pensar en sus similitudes más que en sus diferencias. En este sentido, la ambigüedad con que se entendió a las artes decorativas resulta operativa en esta investigación dado que, más allá de los términos utilizados en cada momento histórico -que generalmente estuvieron vagamente definidos-, estos se mostraron nucleados alrededor de las mismas ideas: una producción que tenía una dimensión estética y un potencial industrial, útil. De cualquier modo, las diferencias terminológicas han sido atendidas de acuerdo con el problema estudiado en cada capítulo y se han identificado las particularidades en los distintos usos en la medida en que fue

² Se optó por referir en esta tesis al término “artes decorativas” como genérico para evitar confusiones, pero teniendo en cuenta para cada caso la especificidad de los términos usados en la época y en las problemáticas de cada capítulo.

posible rastrearlos, tanto a partir de las categorías nativas utilizadas, como de numerosas fuentes documentales del período abordado.

Los principales objetivos que se buscaron alcanzar con esta investigación fueron abordar la institucionalización de las artes decorativas entre 1910 y 1940 en la ciudad de Buenos Aires, así como rastrear aquellos puntos en común entre artes e industria, en donde pudieran verse sus vínculos o tensiones como parte de un mismo proceso modernizador. A su vez, se proyectó examinar las transformaciones en la educación de artistas, artesanos y obreros durante las primeras décadas del siglo XX, en relación con el lugar de las artes decorativas para una salida laboral con formación en oficios, en línea con la posibilidad de realizar un aporte a la producción industrial nacional. De este modo, fue fundamental analizar cómo estos cambios incidieron en la conceptualización de las artes decorativas, así como sus aportes a las discusiones que referían a la construcción de un imaginario de progreso nacional. El rastreo de la participación de gestores del ámbito artístico en la formación técnica y en exhibiciones vinculadas a la industria permitieron indagar en torno a las motivaciones que llevaron a la elaboración de proyectos, exhibiciones e instituciones relativas a las artes decorativas.

Esta investigación aspiró a demostrar la hipótesis de que, entre 1910 y 1940, las artes decorativas fueron objeto de un proceso de institucionalización en el cual se configuraron como un área específica dentro del sistema artístico en Buenos Aires. Esto sucedió a partir del surgimiento de sociedades, salones, establecimientos educativos y finalmente con la creación de un museo especializado. Este auge tuvo lugar en un momento de modernización del país, en el que sus instituciones artísticas e incipiente desarrollo de las industrias motivaron que las artes decorativas fueran pensadas como un potencial aporte al desarrollo técnico. En este sentido, la institucionalización de las artes decorativas, la consolidación de las bellas artes y el proyecto de crecimiento industrial funcionaron como esferas conectadas, siendo todas ellas partícipes de los imaginarios de modernidad puestos en juego en el país hacia ese momento.

Asimismo, la apertura de nuevos espacios institucionales colaboró en un afianzamiento de las artes decorativas, reafirmando sus posibilidades de actuación dentro del campo artístico pero a la vez trascendiéndolo. No obstante, mientras que desde el ámbito artístico las propuestas tuvieron poca estabilidad en el tiempo y rara vez se articularon efectivamente con la industria, desde el plano industrial, tanto a través de establecimientos educativos como de exhibiciones, las artes recibieron interés y convocaron a personalidades de su mundo. Finalmente, cabe destacar que los límites entre

artes decorativas, aplicadas e industriales fueron difusos, ya que su enseñanza se realizó en establecimientos análogos y sus impulsos tuvieron por objetivo formar artistas-trabajadores que pudieran contribuir a la rama industrial, ampliando sus posibilidades laborales en la profesión. De este modo, se puede decir que artes decorativas, enseñanza e industria fueron ejes que funcionaron de modo articulado.

Antecedentes para pensar las artes decorativas europeas

Preguntarse por las artes decorativas obliga a reconocer un problema: su lugar “fuera del canon” de las bellas artes las ha ubicado en un espacio intersticial, a veces puramente artístico y por momentos estrictamente funcional, pero generalmente alejado del foco de atención y con una menor jerarquía. Hoy en día, los cruces entre el diseño, las bellas artes y lo popular, entre otras cuestiones, dificultan la delimitación de este concepto que ha cambiado históricamente con el tiempo y al que pueden atribuírsele diferentes inicios; a la vez que se les otorga un interés en tanto objeto de estudio que no han tenido en otros momentos. Asimismo, el término que las organiza es más bien una cualidad de las producciones (“decorativas”) antes que una caracterización técnico-material (como “talla en madera” o “terracota”), por lo que forman parte de un concepto colectivo, en cuya diversidad puede incluirse el mobiliario, la tapicería o el textil en general, la cerámica y el vidrio, aunque también prácticas relacionadas con las artes gráficas como la ilustración, el gouache o el grabado, que en ocasiones han formado parte del conjunto.

En occidente, el surgimiento de los gremios de fines de la Edad Media fue uno de los primeros momentos en que la organización para la producción en talleres dio lugar a pensar el trabajo artesanal de manera regulada y en escalafones a partir de los rangos de aprendiz, oficial y maestro (Sennet, 2008:72-105).³ Las artes de ese entonces pueden ser pensadas, parafraseando a Michael Baxandall, como “fósiles de la vida económica” (Baxandall [1978], 20). Si bien este autor planteó su hipótesis a partir de la pintura, vale decir que la producción de artes decorativas ha tenido fuerte impacto en las economías. El trabajo colectivo dejaba una marca de crecimiento a cada ciudad que se caracterizaba por su producto (Sennet 2008, 72): el vidrio de Murano, la porcelana de Sèvres o los

³ Para un conocimiento sobre la organización de los gremios de manera temprana en París puede consultarse la publicación del preboste Étienne Boileau que velaba por mantener la organización de los gremios (Boileau [1268]); allí se desarrollan las características y modos de trabajo de los siete gremios más importantes: alimentación; orfebrería, joyería, escultura; metal; telas y ropa; cueros y pieles; construcción y otros oficios diversos.

tapices de Bruselas, por citar algunos ejemplos. Los modos en que se producían estos bienes presentan diferencias en el mundo de la actividad artesanal, pero también de usos y costumbres que van desde la vida pública hasta el fuero más íntimo.⁴ A su vez, si un cuadro de Rafael en el Renacimiento podía pagarse entre 500 y 2.000 libras, algunas series de tapices en el siglo XVI se valuaban en 100.000 libras, por lo que sirvieron incluso como botines de guerra o forma de pago para la devolución de cautivos (Plourin 1955, 129); muy distinto del valor (monetario y simbólico) que las bellas artes adquirieron a partir del siglo XVIII.⁵ Aquellas épocas que habían combinado el resguardo de secretos con el trabajo estrictamente regulado fueron cambiando en la medida en que algunas artes buscaron alcanzar la posición de artes liberales y separarse de los gremios. Prácticas artísticas como la pintura y la escultura fueron construyendo una jerarquía que las signó como producciones clave en un campo que se fue gestando como “autónomo” (Bourdieu 1996; Shiner 2004).

Respecto de las distintas artes decorativas (principalmente sobre producciones internacionales) hay gran cantidad de manuales descriptivos que están organizados en función de sus aspectos técnicos; estos son utilizados fundamentalmente por anticuarios y aficionados con el fin de identificar períodos, técnicas, estilos y regiones. Su recorte cronológico suele ser muy amplio, iniciándose en el antiguo Egipto o en la Antigüedad clásica hasta llegar a la contemporaneidad. Por ser innumerables y por no tener (en su mayoría) un enfoque académico, no serán analizados aquí, aunque vale la pena referirse a su existencia dado que han dominado la manera en la que se han abordado las artes decorativas en la producción escrita en general (véase por ejemplo Feduchi 1985; Lucie-Smith 1980, Morant 1980).

Las teorizaciones sobre jerarquías entre las artes pueden rastrearse mucho tiempo atrás, incluso en la Edad Media (cuando se propuso la división entre artes liberales y artes serviles o mecánicas), pero fue a partir del siglo XVIII que proliferó una gran cantidad de escritos centrados en la función, el carácter técnico y el sentido ornamental de estas artes. Entre los pioneros se puede señalar aquí el trabajo del pensador Karl Philipp Moritz, *Preliminary Ideas on the Theory of Ornament* (1785) quien reflexionó sobre el placer y

⁴ La protección de los secretos del gremio y el control por el uso de materiales adecuados fue fundamental. Vale mencionar el caso de los vidrieros de Murano que debían permanecer en la isla para que hubiera un mejor control ante posibles incendios o transmisión de información, como también por el contrabando que podía filtrarse con materiales para la producción del *crystallo* que por un tiempo abastecía a gran parte de Europa (Jacoby 1993).

⁵ Respecto de los tapices europeos en colecciones públicas en Argentina véase la investigación de Astrid Maulhardt (2015).

la utilidad del arte, reforzando la idea de que “si el objeto sirve su propósito externo, no importa cómo se ve”, dado que el placer que brinda estaría exclusivamente ligado al cumplimiento de su función (Moritz [1785] 2000, 30).⁶ En otra línea, hacia la segunda mitad del siglo XIX se destacaron las discusiones entre el arquitecto alemán Gottfried Semper y el historiador del arte austrohúngaro Aloïs Riegl. Semper colaboró en el planeamiento de la famosa Gran exhibición universal de 1851 llevada a cabo en Londres, evento que dio lugar a la creación del South Kensington Museum (primer museo en artes decorativas, hoy llamado *Victoria and Albert* en honor a sus reyes creadores). En su *Style in the Technical and Tectonic Arts* (1860), Semper sostuvo que la emergencia de los motivos estaba vinculada a aspectos tanto técnicos como materiales en un momento histórico determinado, y avanzó con la esperanza de encontrar los principios evolutivos elementales que explicasen el desarrollo de todas las artes decorativas (Frank 2000, 11). En contraste, Riegl fue uno de los exponentes del formalismo en las artes; desde su mirada atravesada por su trabajo de conservador en el Museo austríaco de arte e industria (hoy Museo de artes aplicadas de Viena) y sin descartar la importancia de la técnica como un factor, se distanció cada vez más fuertemente de la lectura de Semper en sus escritos *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación* (Riegl [1893] 1980) y *El arte industrial tardorromano* (Riegl [1901] 1992). En sus textos primó una mirada sobre el ornamento y sus variantes estilísticas que luego amplió para explicar la existencia de una voluntad artística (*Kunstwollen*) que dominaba a todas las producciones. Las discusiones teóricas sobre las artes decorativas que se mantuvieron ya entrado el siglo XX pueden ser pensadas desde los mismos ejes: funcional, técnico y ornamental (Frank, 2000).⁷

En línea con los estudios de Timothy Clark y Thomas Crow, historiadores e historiadores del arte han indagado décadas más tarde a las artes decorativas en el ámbito europeo desde una historia social y/o cultural. Por ejemplo, Michael Snodin y Maurice Howard (1996) rastrearon el modo en que las reglas de decoro y etiqueta se asociaron al uso de ornamentos desde el Renacimiento. Aunque una gran cantidad de estas artes se desarrollaron en todo el continente, vale destacar en particular los trabajos sobre artes decorativas en Francia por haber disputado la hegemonía de la producción: desde el

⁶ “If the object serves its external purpose, it does not matter what it looks like”, traducción propia.

⁷ Este es el modo en que Isabelle Frank ha organizado su investigación en su libro *The theory of Decorative Arte. An anthology of European & American writings 1750-1940*, con selecciones de distintos teóricos y artistas para reflexionar sobre las artes decorativas.

reinado de Luis XIV entre los siglos XVII y XVIII hasta por lo menos la exposición de artes decorativas en París en 1925, este país fue una referencia ineludible en el tema.⁸ Katie Scott (1995) indagó sobre las relaciones entre el estatus y el consumo presentes en los interiores rococó en París hacia la primera mitad del siglo XVIII, al mismo tiempo que Leora Auslander (1996) estudiaba los cambios en el mobiliario (producción, venta, compra) desde la Francia absolutista hasta el régimen burgués. Nancy Troy (1991) examinó el impacto de la industrialización en la producción de artes decorativas entre el surgimiento del *art nouveau* (fines del siglo XIX) y el *art déco* (1925) en Francia, mientras que Debora Silverman (1992) se centró en los diferentes factores (sociales, políticos, económicos, etc.) que colaboraron en el desarrollo del *art nouveau*. A su vez, al explorar la escultura ornamental, decorativa y colaborativa, Claire Jones (2014) logró restituir a la historia de la escultura la importancia de la relación entre el escultor y el manufacturero en Francia a fines del siglo XIX.⁹ Salvo contadas excepciones, todavía no hay a la fecha trabajos sobre artes decorativas que hayan tenido este enfoque al abordar problemas de Latinoamérica.

Los estudios de género que han abordado a las artes decorativas lo han hecho atendiendo especialmente a las mujeres, considerando su producción artística y su formación. Griselda Pollock y Rozsika Parker, en su ya clásico libro *Old Mistresses. Women, art and ideology* (1981) han enfatizado, en el marco de la jerarquía de las artes, el lugar menor que ocupó la producción femenina de bordados y edredones (*quilts*) como “actividad doméstica” y por lo tanto no considerada trabajo ni mucho menos asociada a la idea de artista “genio” (noción, por otra parte, mayormente ligada a lo masculino).¹⁰ En un libro pionero, *The subversive stitch* (1984), Rozsika Parker analizó la construcción de la femineidad a través del bordado desde fines de la Edad Media hasta la contemporaneidad; la autora destacó cómo la jerarquía de las artes estuvo asociada a cuestiones de clase, a las categorías de femenino-masculino, y remarcó que la separación entre arte y artesanía coincidió históricamente con el surgimiento de una ideología de la

⁸ La pregnancia que han tenido las obras de arte decorativo de los períodos Luis XV y Luis XVI continúan hasta el día de hoy: se puede mencionar, por ejemplo, que en las Escuelas Técnicas Raggio de la ciudad de Buenos Aires los últimos niveles de la orientación de mueble copian estos motivos.

⁹ Para el caso inglés puede mencionarse el movimiento *Arts & crafts* dirigido por William Morris bajo la inspiración de las ideas de John Ruskin y del socialismo. En Alemania la Deutsche Werkbund y posteriormente la escuela de la Bauhaus buscaron expandir las artes aplicadas hacia todos los ámbitos de la vida humana (Thompson [1955] 2011; Brunhammer 1976; Campbell 1978; Baumerich, Boldil Damm y Hesse 2012). Otros trabajos como *Crafting Modernism* se han enfocado en la segunda mitad del siglo XX en EEUU (Adamson, *et al.* 2011).

¹⁰ Sobre la construcción histórica de la noción de artista “genio” puede verse el trabajo de Kris y Kurz ([1979]1995).

femineidad (Parker, 2019:5). Eileen Boris (1986, 1994) en sus investigaciones desde la historia social y los estudios de género, recuperó el impacto de los ideales del movimiento *Arts and crafts* en Estados Unidos y examinó el lugar de la mujer en la división de tareas en la producción artesanal entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, posando su mirada en el trabajo industrial hogareño.

Hacia una historiografía de las artes decorativas en la región

En el marco de la historiografía de las artes decorativas en Latinoamérica se puede decir que los estudios se han centrado principalmente en el aspecto educativo, con foco en la formación para la artesanía y la industria; también es de destacarse la relevancia relativa de los gremios de acuerdo con el país o ciudad y su pasado colonial. Para el caso de México, Elizabeth Fuentes Rojas (2016) ha rastreado la enseñanza del ornato en la Academia de San Carlos entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XX para artistas, artesanos y obreros y remarcó los contrastes con su modelo de referencia: la Academia de San Fernando en España. En la metodología de enseñanza de esta última prevaleció una formación de tipo académica propia de las “artes liberales”, poco apropiada para las necesidades de los artesanos que debieron cursar los talleres obligadamente.

En lo que respecta a Brasil, Marize Malta (2011) ha investigado en su libro, resultado de su tesis doctoral, respecto del *olhar decorativo* presente en la organización de los interiores domésticos de Río de Janeiro entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX desde la cultura visual (abordando manuales de economía doméstica, propagandas, revistas, fotografías). La difusión de esta mirada (*olhar*) sirvió como una “afirmación social de las elites” pero también como posibilidad para quienes estaban en busca de una “proyección social” (Malta 2011, 13). En el marco del estudio de las instituciones, resulta fundamental señalar la investigación de Marcele Linares (2015), quien sistematizó la enseñanza de las artes decorativas en Río de Janeiro desde la Academia Imperial de Bellas Artes (de fines del siglo XIX) hasta la creación del curso de Arte Decorativa en la Escola Nacional de Belas Artes. Como sostiene la autora, esta particularidad de Brasil (diferente de Europa y otros lugares de América Latina en donde las artes decorativas se enseñaban por fuera de las escuelas de bellas artes) habría permitido una expansión del campo de formación artística en la primera mitad del siglo XX. Son fundamentales los textos sobre el Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, creado hacia fines del siglo XIX, el cual desempeñó un papel fundamental como alternativa a la

enseñanza académica de Río de Janeiro y desde donde se produjeron decoraciones para las elites enriquecidas gracias a la producción de café (Severo 1934; Silveira 1983; Gordinho 2000; Faggin 2014). Finalmente, investigaciones como la de Patricia Freitas (2017) han demostrado cómo en paralelo al surgimiento de la decoración moderna alineada con el diseño de Oscar Niemeyer y Lúcio Costa, se mantuvo una decoración mural en São Paulo propia de décadas anteriores.

Alberto Mayor Mora (2013) ha sistematizado las características de las escuelas de artes y oficios en Colombia abarcando un amplio período (1860-1960) con el fin de incorporarlas dentro de la discusión sobre la historia económica y política del país. A su vez, Carolina Vanegas Carrasco (2015), en su tesis doctoral sobre los monumentos conmemorativos por los festejos del Centenario de la independencia de Colombia, ha planteado que la formación de los escultores colombianos en la clase de ornamentación de la Escuela de Bellas Artes fue clave en su producción; esto fue gracias a las posibilidades que les brindó el conocimiento de materiales alternativos como la arcilla, yeso y cemento (producto de la dificultad de trasladar el mármol de Carrara desde el puerto hasta Bogotá). La autora también destacó el interés que la potencial aplicación industrial generó en los estudiantes, siendo la clase de ornamento mucho más elegida que la de escultura, pintura o arquitectura (Vanegas Carrasco 2015, 134-146). Tanto en los casos de México y Brasil, como también de Colombia, la bibliografía ha destacado el cambio que debieron afrontar los establecimientos educativos en el paso de instituciones coloniales (ya fueran academias o escuelas de artes y oficios) a la colaboración activa en la conformación de los Estados nación (Mayor Mora 2013; Fuentes Rojas 2016; Linares 2015).

Las investigaciones sobre Chile y Uruguay muestran que la creación de escuelas de artes y oficios se produjo antes o en paralelo a otras instituciones como las academias, teniendo por objetivo principal la colaboración en la industria. Eduardo Castillo Espinoza se centró en la Escuela de Artes y Oficios creada a mediados del siglo XIX en Santiago de Chile y las diversas ramificaciones que surgieron de ella en relación con las bellas artes, las artes aplicadas, la industria y posteriormente el diseño (2010, 2014). Gabriel Peluffo Linari (1999, 2006) ha inspeccionado el lugar de las artes y la industria a principios del siglo XX en Uruguay, a la vez que las contextualizó a la luz de los intereses del estado batllista (1999, 6): el rol de Pedro Figari al frente de la Escuela de Artes y Oficios de Montevideo fue clave en este aspecto. Asimismo, Peluffo Linari señaló que el Círculo de Fomento de Bellas Artes estuvo conformado por figuras de la industria y fue

un lugar desde donde se buscó formar no solo en el terreno artístico sino también a técnicos capaces de desempeñarse en las “artes industriales”. Esto permite visualizar la importancia de las artes decorativas en el germen de la consolidación de las artes.¹¹ Los trabajos desde Chile y Uruguay son relevantes para reflexionar en clave comparativa sobre el lugar de la educación artística en Argentina y el modo en que esta se gestó en relación con otros espacios de artes y oficios.

Las investigaciones realizadas sobre Argentina han profundizado parcialmente sobre las llamadas artes decorativas. En una primera instancia se pueden destacar los trabajos de Adolfo Luis Ribera (1970, 1985, 1996) quien colaboró en los tomos de *Historia general del arte en la Argentina*. Como ha señalado Carla García, en sus indagaciones sobresalen “aquellas producciones que, al margen de las disciplinas artísticas consagradas, caracterizaron las épocas en las que centró sus estudios, como la miniatura, el mobiliario y la orfebrería” (García 2017, 217); los trabajos combinan un interés por documentar y describir el patrimonio local presente en diversas instituciones, especialmente eclesiásticas y museísticas (con un claro predominio de importaciones europeas y estadounidenses) junto con análisis de imágenes locales que dan cuenta de los usos del mobiliario y rastreos sobre la cantidad de plateros, muebleros o materiales que podían hallarse en la Argentina decimonónica.¹² Dentro de los estudios generales de historia del arte en Argentina también cabe destacar que Jorge Romero Brest (1958) dedicó un tomo de su *Historia de las Artes Plásticas* a “Las artes derivadas”. Allí criticó denominaciones utilizadas hasta el momento (decorativas, suntuarias, aplicadas, industriales, menores) y realizó un recorrido histórico sobre las producciones europea y asiática, desde la Antigüedad hasta fines del siglo XIX, llamativamente, sin aludir a la producción nacional. Su definición de “artes derivadas” las entendía como una producción de algún modo secundaria de las bellas artes y de este modo, al decir de Silvia Dolinko, “alejadas del ideal de autonomía modernista que sustentaba su discurso de aquellos años” (Dolinko 2011, 372). Si bien estos trabajos pueden pensarse como

¹¹ Si bien esta bibliografía dista de ser exhaustiva, considero que resulta bastante representativa de los trabajos sobre Latinoamérica. Hasta el momento no he encontrado trabajos que profundicen sobre los casos de Perú, Ecuador, Venezuela o Bolivia como para obtener un mapeo más grande de los estudios en Sudamérica, aunque se espera poder ampliar esto a futuro. Sobre el textil en particular, recientemente se ha publicado un rico dossier editado por la investigadora mexicana Karen Cordero Reiman (2020) con trabajos situados en el siglo XX que se extienden por diferentes países (Brasil, Chile, México, Nueva Zelanda, Portugal y República Dominicana).

¹² Sobre el desarrollo de la historiografía artística en Argentina véase la investigación colectiva a cargo de Sandra Szir y María Amalia García (García y Szir, 2017), así como también la tesis doctoral de Carla García (García, 2019).

primeros antecedentes, vale señalar que o bien desde Ribera fueron investigadas a partir de técnicas y tipologías, remarcando aquello que las diferenciaba en lugar de sus características en común, o bien fueron consideradas una producción menor o resultante de las bellas artes.

En relación con el Museo Nacional de Arte Decorativo hay análisis sobre su arquitectura y predominan las investigaciones sobre su primer director, Ignacio Pirovano, haciendo énfasis en su figura como coleccionista y promotor del arte moderno (Bellucci y Pontoriero s/f; Pontoriero 2017; García 2000; Bermejo 2013). Cristina Rossi (2010) vinculó a Pirovano con otros lugares de exhibición, como su participación en la organización del Salón de Artistas Decoradores. Sin embargo, aún no hay trabajos sobre los motivos que llevaron a la fundación del museo ni que profundicen sobre estos salones; en este sentido, esta tesis aporta elementos en cuanto a la historia previa a la creación del Museo y el rol de las artes decorativas, la educación y la industria en el período propuesto.

Varios estudios han contemplado a las artes decorativas como una instancia incipiente para el desarrollo del diseño. Elisa Radovanovic (2010) indagó el surgimiento de las artes aplicadas y su impulso oficial ligado al progreso de industrias locales desde un análisis teleológico, culminando en el diseño industrial en 1940. Amelia Teitelbaum profundizó sobre la figura de Jean-Michel Frank y los diseños realizados para Comte, la famosa compañía de muebles dirigida por Ignacio Pirovano (2010). La década de 1940 fue un momento de quiebre para el desarrollo del arte moderno y en particular en la Argentina; a partir de la figura de Tomás Maldonado, las artes empezaron a tener una relación mucho más estrecha con el diseño, aunque su campo disciplinar se gestó mucho después (Devalle 2009). Recientemente Martha Levisman (2015) historizó el lugar que el diseño tuvo en la producción de mobiliario en Argentina, desde las primeras casas europeas que instalaron sus sedes en Buenos Aires como Nordiska, Maple y Thompson hasta el surgimiento de la disciplina hacia 1960 y las producciones de carácter local.

Ricardo Blanco (2016) ha definido el momento entre 1920 y 1940 como una “etapa de protodiseño”, a las décadas de 1940-1960 como una “etapa iniciática” y a partir de 1960 como una “etapa de institucionalización” en que el diseño aparece en Universidades Nacionales y otros ámbitos institucionales. El período que abarca esta tesis se correspondería con la primera y segunda etapas; el cierre de esta última tendrá en cuenta algunos de los primeros productos considerados de diseño (la silla BKF de Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy o los trabajos en vidrio de Lucrecia Moyano desde Cristalerías Rigolleau). Si bien no se niega su carácter “de diseño”, desde esta

investigación se propone otra dimensión de estas producciones al pensarlas en espacios vinculados al mundo artístico.¹³ En esta línea Andrea Gergich ha destacado la falta de estudios sobre las artes gráficas en las etapas que son consideradas “anteriores a la instalación contemporánea de la disciplina [del diseño]”, una idea que puede extenderse también a la noción de artes decorativas, que tuvo un mayor uso previo a la constitución del diseño como disciplina (Gergich 2018).

Los estudios sobre la relación entre historia económica e industria en Argentina son abundantes (Ferrer 1963; Sábato 1988; Schvarzer 2000; Korol y Sábato 1997; Rocchi 1998; Belini y Korol 2012; Belini 2017). En este punto es pertinente esclarecer que si bien el crecimiento de la industria en la Argentina comenzó a desarrollarse a partir de la década de 1930 con el modelo de la Industrialización por sustitución de importaciones (ISI), en la década de 1920 hubo un aumento de las fábricas y de la industria de manufacturas menos complejo pero que igualmente conllevó cierto adelanto por esos años. Claudio Belini (2017) ha señalado que la historiografía hasta 1970 consideró a la década de 1920 como una época en donde se habían desperdiciado oportunidades de ampliación industrial; la falta de información al respecto se debe a la ausencia de un Centro Industrial entre 1914 y 1935. No obstante, el autor ha remarcado que luego de 1914, gracias al tendido ferroviario y a los servicios eléctricos y telefónicos, la industria comenzó a transformarse en un ámbito de interés, con cierta expansión impulsada por capitales locales y firmas extranjeras (Belini 2017, 117-137). Otras y otros investigadores han realizado estudios desde una perspectiva histórico cultural de las y los trabajadores de la industria (Rocchi 2000; Kabat 2005; Bil 2007; Lobato 2007; Pascucci 2007; Koppmann 2016). La introducción de programas especializados en escuelas industriales y de oficios, o la creación de escuelas anexas a las fábricas (Belini 2010) aún ameritan la exploración de conexiones que articulen el ámbito artístico, educativo e industrial, aunque se pueden destacar los estudios de Sandra Szir sobre los vínculos entre la industria y las artes gráficas (Szir 2013).¹⁴

¹³ En 2019 con motivo de la exposición *Diseño en Acción. Intersecciones Contemporáneas* realizada en Fundación Proa elaboré una cronología que contextualizaba las relaciones entre arte e industria (y especialmente el diseño industrial, de indumentaria y la cerámica, por ser los ejes de la exhibición) en un sentido amplio desde la Exposición de 1871 en Córdoba hasta el diseño contemporáneo (Mantovani, 2019). En otra línea diferente a las artes plásticas, las investigaciones de Cecilia Durán han hecho foco en la presencia de la arquitectura en la modernización del Estado Argentino y en los programas decorativos que se elaboraron para los edificios públicos (Durán 2020).

¹⁴ Asimismo, hay tesis doctorales en curso en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (IDAES) que en distinta medida problematizan los vínculos entre arte e industria (Bonelli mimeo; Villanueva mimeo).

En el ámbito argentino los estudios de género han sido clave en el abordaje de las artes decorativas; estos han hecho foco principalmente en la participación de la mujer y generalmente partieron del concepto de “artes femeninas”, el cual comprende tanto las producciones de artes aplicadas como de bellas artes (Scocco 2008; Armando 2009; Ariza 2013; Gluzman 2013; 2016a, 274). El estudio de las diferencias entre la formación en artes decorativas y aplicadas en la Academia y escuelas de oficios es un vacío que aún no ha sido llenado totalmente, pero ha habido avances significativos entre los que se encuentra el libro de Georgina Gluzman (2016a), quien abordó problemáticas específicas como la educación artística femenina y aquello que diversas asociaciones femeninas proyectaban sobre su instrucción. Julia Ariza (2013) investigó la enseñanza de las artes decorativas a partir de la profesionalización de la labor de la mujer, abordada desde una comparación entre la formación en la Academia Nacional de Bellas Artes y las escuelas profesionales. Estas investigaciones generalmente han indagado las escuelas de artes y oficios en los siglos XIX y XX como espacios específicos para las mujeres, en donde la producción de artes decorativas (usualmente dentro de la categoría de “artes femeninas” que contenía también producciones como pintura y escultura) dio lugar a la apertura de espacios públicos con su presencia, en su mayoría con una presentación segregada. En la presente tesis se identificaron algunos pequeños atisbos de participación en conjunto con varones: por ejemplo, el caso de los Salones Nacionales de Artes Decorativas. En este sentido, esta investigación recuperó esos trabajos previos y pretendió articularlos con una mirada que incluyera también la presencia de varones dentro de la actividad artesanal y decorativa desde un enfoque que, como se verá, se centró mayormente en el rol del Estado en la organización de instituciones específicas para estas artes y, por lo tanto, que atendió en menor medida las organizaciones y establecimientos privados que habían marcado las artes femeninas de finales del siglo XIX.¹⁵

En lo que respecta a la educación artística fue pionero el trabajo de José García Martínez (1985) quien hizo una primera lectura sobre diferentes instituciones de enseñanza desde la Escuela de Dibujo (1799) fundada por Manuel Belgrano hasta la Academia Nacional de Bellas Artes, incluyendo la reforma de la enseñanza artística en 1958 (las discusiones sobre este último período fueron profundizadas en Dolinko,

¹⁵ Partiendo de esta base, en algunos avances para esta misma tesis he indagado en las Escuelas de la Sociedad de Educación Industrial y sus vinculaciones con la Academia (Mantovani 2018).

2012:84-97).¹⁶ Algunas autoras han estudiado la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y sus miembros entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX junto con el rol de la Academia en sus primeros años de nacionalización (Manzi s/f; Malosetti Costa 2001; Baldasarre 2020; Mantovani y Murace 2016; Mantovani 2017 y 2018b), mientras que María Elisa Welti ha estudiado sus planes de estudios y diversificaciones hasta la década de 1935 (Welti, 2012). La tesis de maestría de Matías Zarlenga (2011) demostró el proceso a través del cual la Academia iniciada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes se nacionalizó hacia 1905 como parte del proyecto artístico-cultural de los artistas nucleados en ella, en estrecho vínculo ideológico con los objetivos de las elites gobernantes de la generación del 80. A su vez, Laura Malosetti Costa (2006) en su libro sobre Pio Collivadino destacó la diversificación de la Academia Nacional de Bellas Artes hacia las artes decorativas e industriales bajo su dirección y señaló la importancia otorgada a la formación de “trabajadores artísticos” en lugar de artistas “genios”.

En cuanto a la educación en otras ciudades y provincias del país, muchas investigaciones se enfocaron en problemas más amplios vinculados al surgimiento de un sistema artístico; en esta línea, articularon temas del ámbito de la enseñanza y también de las exhibiciones, al igual que se espera hacer en esta tesis en lo que corresponde a las artes decorativas. Marcelo Nusenovich ha trabajado las artes en Córdoba en su tesis doctoral enfocándose principalmente en la pintura al óleo (formación de artistas, trayectorias, participación en exposiciones, etc.) en la segunda mitad del siglo XIX (Nusenovich 2015),¹⁷ mientras que Nicolás Boni ha estudiado la formación en las academias rosarinas de bellas artes (2017). Pablo Fasce (2017a) trabajó la institucionalización de las artes en el noroeste argentino (1910-1955): tanto la creación de museos como de establecimientos educativos, entre los que cabe destacar las Escuelas de Bellas Artes de Tucumán y Salta y el Instituto Superior de Artes de Tucumán. Guadalupe Suasnábar (2019) ha indagado en su tesis doctoral sobre las prácticas artísticas y la creación de instituciones en la provincia de Buenos Aires (La Plata, Mar del Plata y Tandil) entre 1920 y 1955 y los casos de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata y la Academia de Dibujo y Pintura de Tandil. Ambos casos han estudiado articuladamente la educación artística en conjunto con el desarrollo de salones y otras exhibiciones. Algunas investigaciones

¹⁶ Para un mapeo sobre la historiografía internacional y nacional sobre la educación artística (concentrado especialmente en las artes plásticas) véase Elisa Welti (2016).

¹⁷ Para una historia de las artes visuales en Argentina véanse los libros editados por María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (2011; 2012).

ameritan ser profundizadas, como el trabajo de Graciela Scocco sobre la fundación de Escuelas de Cerámica por Fernando Arranz a lo largo y a lo ancho del país (Scocco mimeo).¹⁸

Las investigaciones sobre las exposiciones artísticas vinculadas a las artes decorativas, como los Salones Nacionales de Artes Decorativas y de Artistas Decoradores, o las Exposiciones Comunes de Artes Aplicadas e Industriales han sido escasas (Scocco 2008; Gutiérrez Viñuales *et. al.* 2009). Sin embargo, otras exhibiciones han recibido mayor atención, como la Exposición del Centenario o el Salón Nacional de los que hay numerosas referencias (Palomar [1962]; Muñoz 1999; Penhos y Wechsler 1999; Baldasarre 2006, 188-234; Smoje 2011). Recientemente se han publicado estudios más específicos en el marco de los salones nacionales de la primera mitad del siglo XX sobre el lugar del paisaje y con relación a los premios otorgados a artistas extranjeros (Fara 2014; Fasce 2019a). Teniendo en cuenta el aspecto visual, la mayoría de los estudios problematizaron la estética americanista o nativista en obras de arte decorativo por encontrarse allí lo más característico de la producción de mobiliario, cerámicas y tapices entre las décadas de 1920 y 1930 (Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales 2000; Amigo 2014; Armando 2014). Marta Penhos y María Alba Bovisio (2009) rastrearon el surgimiento de la categoría “arte indígena” y sus diversos usos discursivos en la primera mitad del siglo XX especialmente en Argentina.¹⁹ La reciente investigación de Pablo Fasce sobre la institucionalización de las artes en el noroeste argentino resulta fundamental a la hora de pensar en el NOA como un foco privilegiado para el campo temático del nativismo, del que las artes decorativas abrevaron durante varias décadas (Fasce 2019c). Con Fasce hemos investigado en un trabajo en coautoría la presencia de la producción nativista en artes decorativas en los salones nacionales y exposiciones comunales de artes aplicadas e industriales (Fasce y Mantovani 2019).

Finalmente, durante 2017 y 2018, bajo la coordinación de Carolina Vanegas Carrasco se realizaron los simposios *Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica I y II* en Córdoba y Rosario de los que tuve el placer de participar. En ellos se presentaron discusiones sobre la historia de la educación artística con un espíritu federal en donde se expusieron problemáticas de diferentes lugares de la Argentina: Buenos Aires, Córdoba, La Plata, Rosario, y Tucumán (Nusenovich 2017; Bondone 2017,

¹⁸ Para profundizar sobre la cerámica en un período posterior, teniendo en cuenta la figura de Colette Boccara en el contexto mendocino véase Roxana Jorajuria (mimeo).

¹⁹ Para un estudio sobre las categorías de arte, artesanía y popular véase María Alba Bovisio (2002).

2018; Fasce 2017b, 2018; Franchino 2018; Gallipoli 2017, 2018a; Mantovani 2017, 2018; Murace 2017, 2018; Vanegas Carrasco 2017, 2018; Welti, 2018).

Hacia ese momento se llevaron a cabo las exposiciones *Ernesto de la Cárcova* en el Museo Nacional de Bellas Artes y *Las Bellas Artes de la Cárcova* en el Museo de la Cárcova, que además de recuperar su figura presentaron en sus catálogos ricas investigaciones sobre la Escuela Superior de Bellas Artes (fundada en 1923 y surgida como un desprendimiento de la Academia Nacional) (Baldasarre 2016; Gluzman 2016b; Malosetti Costa y Duprat 2016). Producto de esto, posteriormente se inició el proyecto PICT 2017-1703 “Educación artística, academia e instituciones culturales. El caso de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova” dirigido por Silvia Dolinko y radicado en el entonces Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural (IIPC-Tarea) de la Universidad Nacional de San Martín, actual Escuela de Arte y Patrimonio de la que formo parte, en donde actualmente se investiga el reservorio de la que fuera la Escuela Superior de Bellas Artes creada por Ernesto de la Cárcova. Desde este proyecto a finales de 2020 se desarrolló el workshop *Historia de la educación artística en la Argentina del siglo XX: instituciones, agentes, archivos* organizado por Silvia Dolinko desde la UNSAM, en el que participamos junto con Ana Sol Alderete, Mariela Delnegro, Pablo Fasce, Georgina Gluzman, Roxana Jorajuria, Lucía Laumann, Giulia Murace, Juan Cruz Pedroni, Aldana Villanueva y Elisa Welti, abordando desde diversos enfoques la problemática de la educación en las artes.²⁰

Herramientas teóricas para analizar las artes decorativas en Buenos Aires

Parafraseando a la historiografía sobre la artesanía, podríamos decir que de algún modo el uso de herramientas es lo que separó a los seres humanos de las fieras; así lo destacó Richard Sennet en *El artesano* (2008) al analizar el poema homérico dedicado al dios Hefesto. La producción de objetos de carácter utilitario puede remontarse a los orígenes de la humanidad; no obstante, podríamos ubicar el surgimiento de los gremios artesanales de fines de la Edad Media como uno de los primeros momentos en que la organización para la producción en talleres dio lugar a pensar el trabajo artesanal de manera ordenada y en jerarquías a partir de los rangos de aprendiz, oficial y maestro (Sennet 2008, 72-105). La existencia de gremios con reglamentos y jerarquías, o incluso

²⁰ Una reseña sobre este evento ha sido publicada en la revista *Armiliar* (Villanueva y Mantovani 2021).

sus ausencias, resultan fundamentales para pensar la particularidad de la situación en que se encontraba Buenos Aires.

Sin embargo, como señaló Isabelle Frank, artes decorativas es un término que simplifica una referencia a las artes que desde el siglo XVIII en adelante quedaron excluidas de las bellas artes (entendiendo por estas música, poesía, arquitectura, pintura y escultura) (Frank 2000, XI); el término artes decorativas, que cambió por región y período, puede resultar confuso y más o menos intercambiable por artes aplicadas, artes menores, entre otros y dependiendo del idioma.²¹ Existe un consenso relativo en que hacia el siglo XVIII la antigua idea de arte se descompuso en dos términos: arte y artesanía (Kristeller 1951, 496). Larry Shiner en *La invención del arte* (2004) analizó el surgimiento del concepto de Arte a lo largo del tiempo, contemplando lo que se entendía por arte en tanto “todo hacer”, por lo menos desde la Antigüedad clásica. En esta línea, propuso la idea de una “invención” del sistema de las bellas artes en Occidente, proceso iniciado en el Renacimiento que logró consolidarse en el siglo XVIII, momento en que el arte y la artesanía quedaron separados y a la par que las categorías de artista y artesano se dividieron adquiriendo el primero las cualidades del genio creativo y el segundo las del trabajador mecánico dedicado a su taller.²² Estas problemáticas señaladas por Shiner serán tenidas en cuenta a la luz del caso argentino que hacia 1910 consolidó su sistema

²¹ Por mencionar un caso, Sotaro Kagami indagó en el surgimiento de los conceptos de ornamentista y artista industrial entre los siglos XVIII y XIX en Francia (Kagami 2008).

²² Este planteo se basa en varios presupuestos históricos que colaboraron en esta división. Durante el siglo XVI, especialmente en Florencia, los artistas llevaron a cabo un debate (*paragone*) en donde se discutió sobre el estatuto de las artes. El fin de esta polémica era que los artistas pudieran separarse de los gremios y demostrar el carácter de “arte liberal” que tenían la pintura y/o la escultura. En la mayoría de los casos esto buscaba demostrarse tomando como punto de partida cuál de las dos utilizaba más el intelecto, generando una disputa entre las artes en pos de demostrar que no eran “mecánicas”. Este fue un primer punto de partida para discutir la jerarquía de las distintas artes; siglos más tarde el surgimiento de la Estética como disciplina autónoma colaboró en la construcción de una idea de la belleza y del arte con un carácter propio. En un principio, fue fundamental el aporte de Alexander Baumgarten quien empezó a pensar lo sensible como una dimensión del conocimiento. Ya que lo sensible ameritaba ser estudiado, la experiencia estética y artística cobraron una mayor relevancia. El punto culminante se alcanzó con la *Crítica de la facultad de juzgar* (1790) de Immanuel Kant a partir de sus definiciones de “belleza” y “genio” para la elaboración de categorías para el análisis del arte en occidente. Gracias a esto, las divisiones entre bellas artes y artes útiles, así como la de artista y artesano pasaron a ser más o menos valorizadas respectivamente. A partir de estas cuestiones el concepto de artista comenzó a tener un carácter ontológico, no se podía crear un artista, simplemente era posible potenciar el desarrollo de quien ya lo era previamente. En el mismo sentido, el artista no “producía” (término más bien asociado a un carácter material) sino que más bien “creaba”, a la manera de un dios, en una relación más cercana a las ideas platónicas. En *La leyenda del artista* Ernst Kris y Otto Kurz ([1979]1995) analizaron una gran cantidad de relatos de vidas de artistas en donde percibieron ciertos patrones: la aparición del talento en la niñez, la formación autodidacta y la confusión de su obra con la realidad por la calidad de su virtuosismo. En este sentido, los autores no abogaron por el carácter verídico de estas historias sino más bien por una imagen de artista que respondía siempre a las mismas características, que llevaban a pensar que de algún modo “el artista nace artista” (Kris y Kurz [1979]1995, 56).

artístico: la presencia de bellas artes en museos, espacios de enseñanza y ámbitos de exhibición abrió la discusión para pensar otras producciones como las artes decorativas. Además, se considerarán, en la medida de lo posible, las cualidades asociadas a unas y otras en el contexto nacional, técnico, manual o creativo.

Este último estudio ha sido discutido por Glenn Adamson, quien en su libro *The invention of craft* (2013) (referencia directa, aunque reformulada, al título de Shiner) sostuvo que la respuesta del anterior autor respondía a una lógica interna al campo artístico y propuso una nueva lectura en donde la artesanía (*craft*) adquirió una mayor importancia, no debido a la consolidación del sistema artístico sino en función del desarrollo industrial llevado a cabo desde el siglo XVIII. De este modo, lo opuesto a la obra manual o artesanía no sería la obra de arte “autónoma” (entendida en el marco de las bellas artes) sino el producto industrial. Es por esto que la producción artesanal manual podría entenderse como una invención moderna y no como algo que recorre la historia de la humanidad. Al pensarlo en estos términos, Adamson nos invita a reflexionar sobre las relaciones entre arte e industria en el marco de un intercambio constante y dinámico, enfoque a través del cual en esta tesis se indagó en los procesos de producción de las artes decorativas y aplicadas; entendiendo por esto producciones artísticas en donde la función y el proceso técnico tienen una importante presencia como en el textil, la gráfica, la industria del vestido, la cerámica o el vidrio.

La *Encyclopédie* de Diderot y D’Alembert del siglo XVIII especificaba que el término industria contenía dos significados: “o el simple trabajo de las manos, o las invenciones del espíritu en máquinas útiles, relativas a las artes y oficios; la industria contiene una u otra de estas dos cosas y usualmente reúne las dos” (Diderot y le Rond d’Alembert [1765], 694b–695a).²³ Aquella industria que podría describirse como “doméstica” fue en Gran Bretaña la que dio lugar a un “temprano capitalismo industrial” a partir de la existencia de mercaderes que adquirirían los productos artesanales “o del trabajo no agrícola de los campesinos para venderlo luego en los grandes mercados” (Hobsbawm [1962] 2006, 27). Para el caso de Estados Unidos, Eilin Boris planteó una diferencia respecto de Gran Bretaña: la “transformación hacia la economía capitalista y las relaciones sociales” de EEUU se produjo más bien por una relación simbiótica entre el sistema fabril y el trabajo hogareño (Boris 1994, 10). Si bien se trató de procesos diferentes con resultados muy distintos, gran parte de las producciones analizadas en esta

²³ Traducción propia.

tesis sobre la producción industrial entran en relación con la estructura planteada por Boris. En este sentido, entiendo que el concepto de “industria” que circulaba en ese momento no tenía un sentido cerrado, sino que (al igual que las ideas de “artes decorativas”) estaba en definición y podían abarcar un universo de producciones más amplio que aquello que hoy en día entendemos como productos industriales.

Raymond Williams en su trabajo *Cultura y sociedad* ([1958] 2001) problematizó el surgimiento (o cambio de significado) de las categorías de “industria”, “democracia”, “clase”, “arte” y “cultura” entre fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX en el contexto de surgimiento de la Revolución Industrial y la Revolución Francesa. Lo novedoso de su propuesta radica en la posibilidad de pensar estos conceptos de manera articulada. A pesar de sus distancias, esto resultó operativo para reflexionar sobre los problemas en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX: el proceso de búsqueda de crecimiento industrial, la consolidación de las instituciones artísticas y el establecimiento de un voto secreto y obligatorio a través de la Ley Sáenz Peña en 1912. Estos aspectos fueron tomados en cuenta al momento de analizar la búsqueda de un desarrollo artístico productivo para la sociedad y la economía.

El lugar del artista y su labor ha suscitado amplias diferencias en el terreno artístico y de los oficios, problemas que pueden ser leídos a la luz de las investigaciones de Andrew Abbot (1988), quien sostuvo que aquellas profesiones orientadas al manejo de una técnica se encuentran en una posición subordinada (como la enfermería o las ocupaciones artesanales) en relación con las que controlan un conocimiento abstracto (como la medicina o, en nuestro caso, las bellas artes). Si bien tanto en la producción artesanal como en las bellas artes hay conocimiento abstracto y técnico, la propuesta de Abbot resulta eficaz para reflexionar en torno a algunos aspectos que han diferenciado históricamente a la artesanía de las bellas artes. En sintonía con esta cuestión, Raymond Williams ([1981] 2015) ha destacado la distinción entre el trabajo artístico y el manual o artesanal, que permite indagar en la diferenciación a través de la cual las artes decorativas y aplicadas fueron relegadas a una categoría menor en el terreno artístico. Profundizando en el análisis de las instituciones, el artista y el mercado propuso la existencia de un “artesanado” y un “postartesanado”. En este sentido, sostuvo que en la raíz de las distinciones entre “artesano”, “trabajador manual” y “artista” se encontró un intento de diferenciación entre la producción de cada uno de estos objetos que pertenecieron a una fase del mercado cultural. A su vez, destacó que la búsqueda de fusión del arte con la artesanía tenía una base sociopolítica y económica cuyo fin era suprimir el “proletariado

artístico” generado desde las academias, incorporándolo a las profesiones artesanales. Este aspecto permite reflexionar sobre el auge de las artes aplicadas y su enseñanza en Buenos Aires como también respecto del rol social de los artistas.²⁴

Desde el marco teórico-metodológico de la historia social del arte se busca avanzar en una problematización histórica, social y cultural de la situación de las artes decorativas en el período mencionado. Siguiendo la línea de estudios iniciados por Timothy Clark (1978) y Thomas Crow ([1985] 1989), además de los antecedentes previamente mencionados, se espera abrir un enfoque desde el cual se pensar a las instituciones artísticas (academias, salones, museos) en relación con redes más profundas entre el arte, la industria y la educación. También se pondrá el foco en el rastreo de producciones, artesanos y artistas poco abordados hasta el momento, sometiendo a discusión los criterios de selección y jerarquización de los artistas y las artes, con foco en los lugares de producción y circulación de las obras. Para analizar el aspecto institucional también retomaré el concepto de “formaciones” de Raymond Williams ([1977] 2009), entendiendo por ellas tanto movimientos como tendencias en la vida intelectual y artística, que afectan el desarrollo activo de una cultura y cuya relación con las instituciones formales puede ser variable ([1977] 2009, 161), ya que resulta operativo para reflexionar sobre la existencia de salones y exposiciones de artes decorativas y aplicadas que no tenían garantizada una continuidad anual.

Finalmente, estudiar un proceso de institucionalización siempre tiene, de algún modo, el riesgo de escribir una historia centrada en figuras masculinas: quienes contribuyeron a construir gran parte de las instituciones fueron en su mayoría varones que ocuparon puestos de mayor relevancia en este proceso, ya fuera por ser directores de Academias o Escuelas, por ser jurados en salones de arte o docentes a cargo de estudiantes. En este sentido, resulta necesario pensar estas cuestiones a la luz de los estudios de género, al decir de Linda Nochlin:

Pero en realidad, como todos sabemos, el estado de cosas, presente y pasado, en las artes y en cientos de otros campos, es ridículo, opresivo y desalentador para todos, incluyendo a mujeres, a los que no tuvieron la buena fortuna de haber nacido blancos, de preferencia en la clase media y, sobre todo, varones. (...) De hecho, el milagro es que, dadas las abrumadoras ventajas sobre las mujeres y los negros, tantos hayan logrado, en ambos casos, tan alta excelencia en aquellas

²⁴ Pierre Bourdieu destacó cómo la estética popular suele aparecer como el lado negativo de la estética kantiana (Bourdieu 1979, 38); de este modo, puede pensarse que mientras las bellas artes fueron enaltecidas, aquello que quedó por fuera careció de una definición clara y a su vez recibió menos interés al momento de ser investigado.

áreas de competencia donde predominan prerrogativas masculinas y de la raza blanca como son la ciencia, la política y las artes (Nochlin 1971, 21).

Si bien las mujeres no estuvieron ausentes, al enmarcar estas cuestiones en el sistema jerárquico de las artes, su lugar puede considerarse doblemente relegado: por un lado, por la poca importancia otorgada a las artes decorativas; por otro, por tratarse de producciones femeninas que solían tener espacios determinados para ellas. En este juego de jerarquías se vuelve problemático definir con precisión un lugar estanco para las producciones: los vínculos entre profesores varones y estudiantes mujeres de escuelas profesionales sin dudas deben ser analizados a la luz de problemas de género pero también de clase en donde diferentes generaciones de artistas o artesanos no tenían los mismos orígenes ni posibilidades de crecimiento (por ejemplo, entre los artistas pertenecientes a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y la generación posterior del grupo Nexus). De este modo, la articulación de la perspectiva de género está en consonancia con una mirada desde la historia social del arte que permite mostrar las fluctuaciones sobre estos problemas en cada caso.

La tesis se estructura en cinco capítulos organizados en función de los distintos espacios institucionales que fueron surgiendo en cada período; el análisis articula en todas las instancias establecimientos artísticos con otros más bien asociados al ámbito industrial, del mismo modo que se centra en instituciones de dependencia nacional en relación con otras de tipo municipal. En líneas generales, la organización es cronológica, aunque muchas de las instancias abordadas se superpongan en el tiempo entre los diferentes capítulos. El primer capítulo está enfocado en analizar el lugar de las artes decorativas en las exposiciones que buscaron posicionar a la Argentina como una nación en progreso; el análisis se centra en la Exposición Internacional del Centenario (artística e industrial) y en las discusiones teóricas que surgieron hacia ese momento respecto del futuro del arte decorativo vinculado a la industria. El segundo estudia los debates en torno a las jerarquías de las distintas actividades artesanales-artísticas y el futuro laboral de los egresados de los primeros proyectos en torno a la educación técnica a principios del siglo XX en Buenos Aires, con atención en las Escuelas profesionales de mujeres, las escuelas de la Sociedad de Educación Industrial y la Academia Nacional de Bellas Artes. El tercero aborda la constitución de espacios de exhibición para las artes decorativas que fueron logrando lentamente una mayor relevancia y especificidad, especialmente los Salones Nacionales de Artes Decorativas y las Exposiciones Comunes de Artes Industriales y Aplicadas, en donde la producción nativista en busca de la configuración de un “estilo

nacional” en artes decorativas tuvo un lugar principal. El cuarto se enfoca en una segunda etapa de la educación artístico-técnica, con el objetivo de analizar la continuación de los distintos espacios institucionales que fueron cobrando una mayor especificidad en torno a las artes decorativas, en particular la Escuela Nacional de Artes Decorativas (surgida desde la Academia Nacional de Bellas Artes) y la Escuela Profesional n°5 “Fernando Fader” (escuela profesional destacada por su dimensión artística), ambas como modelos diferentes en la formación de un arte con potencial aplicación industrial. Finalmente, el quinto y último capítulo se presenta como el cierre de un proceso de impulso de las instituciones orientadas a las artes decorativas: la participación de Argentina en la Exposición Internacional de Artes Aplicadas de 1937 en París, la reaparición de los Salones Nacionales de Artistas Decoradores y la creación del anhelado Museo Nacional de Arte Decorativo. Hacia ese último momento se plantea un punto de quiebre en donde lo decorativo comenzó a correr en paralelo al diseño: esta idea se sintetiza en la trayectoria de Lucrecia Moyano como directora artística en las Cristalerías Rigolleau, marcando un cambio en la figura del artesano/diseñador, en el marco de una empresa de producción a gran escala cuyos objetos pasan a tener una marca de autoría.

La propuesta de realizar una tesis sobre la institucionalización de las artes decorativas conllevó varias dificultades. La ausencia de las obras exhibidas en colecciones públicas y la falta de catálogos con imágenes limitaron la reconstrucción de estos espacios y obras. Se intentó subsanar esta situación a través de numerosos relevamientos, junto con el cruce de fuentes de época que aportaron diferentes datos para completar la información de aquel patrimonio perdido. En la medida en que se hallaron las imágenes para visualizar y eventualmente identificar estas obras, se fueron registrando en los anexos de esta tesis con el objetivo de servir a futuras investigaciones que puedan utilizar esta información como punto de partida. Las numerosas ausencias materiales de los objetos que formaron parte de este proceso, así como de cierto vacío historiográfico, hacen necesario remarcar el modo de construcción del canon de las artes decorativas que ha atendido principalmente a aquellas obras importadas de reconocido lujo y calidad internacionales que forman parte de algunas colecciones públicas, destacándolas como lo más representativo de la historia de las artes decorativas en Argentina. Preguntarse por la producción nacional de arte decorativo y por los estímulos detrás de algunas instituciones para fomentarlas vino acompañado de un gran desafío: la necesidad de estudiar numerosos/as productores/as y artesanos/as desconocidos/as, así como trayectorias de numerosas figuras ignoradas. Arrojar luz sobre su actividad permite expandir los límites

de la dimensión artística en otras esferas de acción, así como cuestionar los modos en que se ha constituido el canon de la historia del arte.

Capítulo 1: “Tratar de crear poco a poco el arte decorativo argentino”. Industria, belleza y modernidad en las grandes exposiciones de entre siglos

Ocupémonos un poco del próximo centenario de 2010. No crean que sea prematuro. Para entonces, se habrá afirmado, si no definitivamente, por lo menos en sus probables rasgos, algo más que la nacionalidad: la raza argentina [...]. Puramente decorativo o de práctica utilidad, (lo que sería mucho mejor) hospital o museo, estación central de aviación o de circulación eléctrica, laboratorio de higiene o arsenal marítimo, galpón o palacio, panteón o fuente, deberá ser construido con materiales exclusivamente argentinos, por obreros todos argentinos y adornado por puros artistas argentinos. Del albañil al escultor, del carpintero al tallista, del marmolero al tapicero, del electricista al pintor, todos deberán haber nacido en suelo argentino. Si, como es probable, hay algún concurso, de él serán excluidos los extranjeros. Tienen por delante cien años para prepararse ¿Cómo no van a poder entonces pasarlo sin importación? (Sigma [Daireaux] 1910, 7).

El extracto que inicia este capítulo fue redactado por Godofredo Daireaux, poco después de los festejos del Centenario de mayo en 1910 para la revista *Athinae*.²⁵ En una proyección a cien años, planteó los objetivos que debía concretar la Argentina del bicentenario con un marcado sesgo positivista: una nación en donde la combinación de recursos locales y trabajadores nacidos en este suelo daría lugar a una “raza argentina”. Subyacían aquí también las ideas de civilización, progreso y modernidad: hospitales, laboratorios, estaciones eléctricas y museos, entre otros, eran todos elementos que formarían parte de ese futuro.

Estos discursos estuvieron muy presentes en el plano artístico: en consonancia con las ideas de Hippolyte Taine, desde fines del siglo XIX la llamada generación del 80 apuntó a la creación de una “escuela argentina” que la distinguiese de las demás. En esta línea, el arte era sinónimo de civilización y las bellas artes en particular una muestra del progreso de las naciones (Malosetti Costa 2001, 39-57). A pesar del contraste entre estas ideas de la generación del 80 y aquellas que surgieron hacia el Centenario, puede sostenerse la existencia de un proceso de continuidad entre ambas: el positivismo, que hallaba en el arte un sinónimo de progreso, encontró en las artes decorativas una expresión de perfecta sintonía entre desarrollo artístico y crecimiento industrial (que fue ganando terreno en la medida en que avanzaron los años).

²⁵ Godofredo Daireaux (París 1849 - Buenos Aires 1916) fue un hacendado, docente y crítico de arte, quien colaboró en la creación de la revista *Athinae*. Volveré sobre su figura y participaciones en la revista hacia el final de este capítulo.

Continuando con la frase de Daireaux, el carácter “utilitario” (antes que “puramente decorativo”) de los establecimientos era de preferencia y el autor otorgaba mayor relevancia a los obreros constructores que a los artistas que adornasen aquellos edificios. Como se analizó en la introducción de esta tesis, la historiografía artística sobre el período prácticamente no estudió a los obreros, carpinteros, tallistas, marmoleros y tapiceros que desde un enfoque artesanal produjeron objetos e imágenes y participaron del mundo de las artes. La mención a la “importación” da lugar a pensar que se hablaba del ingreso de manufacturas realizadas enteramente fuera de la Argentina, pero también de creaciones ejecutadas por quienes habían traído sus conocimientos del oficio de otro lugar, sin descartar la entrada de “ideas” extranjeras: evitar la importación permitiría tener productos y trabajadores auténticamente propios.²⁶

El primer capítulo de esta tesis está enfocado en dar cuenta de cómo el arte y la industria -participantes en exhibiciones nacionales e internacionales desde fines del siglo XIX- fueron clave en el proceso de modernización del país para posicionar a la Argentina como una nación en progreso. Uno de los objetivos principales de esta recuperación es problematizar el lugar de las artes decorativas en el Centenario argentino a través de la manufactura local y a nivel internacional. Se buscará establecer su estatus mixto en tanto producciones artísticas y potencialmente industriales -para las entonces llamadas “industrias del arte”- a la luz de la exposición artística y la temática industrial en el contexto de la Exposición del Centenario. El carácter internacional de dicha exposición impulsó la reflexión sobre estas obras al mostrar numerosas producciones extranjeras en el contexto local. Es por esto que se buscará analizar el impacto de estas producciones extranjeras e indagar en las posibilidades y discusiones que motivaron alrededor de una posible producción nacional.

Asimismo, propongo evidenciar la terminología con que se llamó a estas artes en ese momento, pero teniendo en cuenta las ideas de Isabelle Frank. Esta autora ha señalado que el término “artes decorativas” aunó diferentes producciones que fueron rechazadas dentro de la categoría de bellas artes. A su vez, remarcó que las diferentes terminologías que las caracterizaron en Europa y Estados Unidos -decorativas, aplicadas, menores- fueron utilizadas generalmente de modos “intercambiables”; los autores de distintas épocas que las problematizaron destacaron en distinta medida sus cualidades funcionales

²⁶ Hacia 1883, en la prensa, Eduardo Schiaffino sentenciaba: “Buenos Aires es un gran cuerpo sin alma. Su progreso es palpable pero casi puramente material. Nuestra riqueza se reduce hasta ahora, á la materia prima; no exportamos nada que lleve el sello de la idea [...]” (cit. Malosetti Costa 2001, 45).

y materiales, técnicas y ornamentales (Frank 2000, XI). Lo mismo puede decirse de la situación en Argentina hacia 1910, por lo que el foco estará puesto en recuperar aquellos aspectos que estas obras tenían en común como productos útiles y a la vez estéticos. En Argentina y más específicamente en Buenos Aires se puede identificar la aparición de estos conceptos con mayor intensidad hacia 1910, momento de cierta consolidación relativa de las bellas artes -existencia de un museo y academia- y una industria incipiente, que explican una atención a nuevas producciones como las artes decorativas en tanto articuladoras del arte y la industria.

Al momento de pensar la relación entre arte e industria resulta operativo articular las ideas de Larry Shiner y Glenn Adamson señaladas en la introducción. Shiner sostuvo que la categoría de artesanía surgió como resultado de la consolidación del sistema artístico en Occidente (desde el Renacimiento en adelante), mientras que Adamson la ha situado en un momento posterior: como resultado de la Revolución Industrial. De este modo, Adamson ha matizado el papel del sistema artístico en el surgimiento de la artesanía (*craft*) al problematizar el impacto que la industria tuvo en la actividad manual. Ambos procesos convergen hasta cierto punto en el caso argentino: en 1910 puede hablarse de una relativa consolidación del sistema artístico y de una industria caracterizada por talleres de tipo artesanal (Rocchi 1999, 272). Es en este intersticio, y en particular gracias a la Exposición del Centenario, que las artes decorativas comenzaron a recibir una mayor atención, por su potencial articulador entre arte e industria (Shiner 2004; Adamson 2013). No obstante, la industria de ese momento no debe ser entendida en los términos actuales: primaba un carácter artesanal con fuerte impronta manual y predominio de una producción doméstica.²⁷ En líneas generales esta dimensión artesanal caracterizó a la industria -y en especial a algunas producciones estéticas ligadas a ella- durante las primeras décadas del siglo XX, aunque algunos matices de cambio especialmente en lo relacionado con las artes decorativas pueden identificarse hacia el Centenario.

A su vez, el carácter internacional de la Exposición del Centenario colaboró en la reflexión sobre estas obras -y su terminología- al mostrar numerosas producciones extranjeras en el contexto local; por esto mismo analizaré los problemas y posibilidades que tenía la Argentina para la realización de este tipo de producciones, las cuales

²⁷ Como se ha señalado en la introducción de esta tesis, el concepto de industria hacia ese momento debe ser entendido de un modo abierto y en proceso de definición, en donde muchas de las producciones eran realizadas no en la fábrica sino desde el trabajo hogareño.

contrastaron con los envíos extranjeros (de especial interés para las elites porteñas). Para estudiar esto me concentro entonces en dos de las exposiciones Internacionales del Centenario: la de Arte y la Industrial. Teniendo en cuenta lo dicho, las preguntas que orientan este capítulo son las siguientes: ¿Cuáles son los cambios que se presentaron hacia el Centenario en el terreno de las artes decorativas? ¿Qué lugar ocupaban en el relato sobre el progreso de la nación? ¿Quiénes participaban de este imaginario y de qué modo? En primer lugar, para comprender estas transformaciones, hace falta conocer los antecedentes sobre los cuales la Exposición del Centenario sentaba sus bases.

Un microcosmos en un pabellón: las exposiciones universales

Iniciadas al calor de la revolución industrial y la expansión imperial, las exposiciones universales fueron grandes eventos masivos que se sostuvieron con gran intensidad hasta la Primera Guerra Mundial.²⁸ La novedad, el entretenimiento, los avances de la técnica y la competencia simbólica entre naciones por mostrar el mayor desarrollo estaban a la orden del día;²⁹ se abría así la posibilidad de presentar al mundo entero aquello que cada país era o planeaba ser (Penhos 2009, 59). En el marco del crecimiento de las industrias, las bellas artes jugaron un rol menor en un primer momento, pero las artes decorativas encontraron un lugar fundamental para su fomento, a caballo entre la técnica y la estética.

La primera Exposición Universal, también llamada la Gran Exposición, se llevó a cabo en Londres en 1851 y comenzó a repetirse a lo largo de los años sirviendo de modelo a toda Europa.³⁰ El Crystal Palace, edificio que albergó la exhibición, consistía en una

²⁸ Irina Podgorny ha señalado los aspectos fundamentales para medir el triunfo de estas exposiciones: el financiero (a través de la venta de entradas), el impacto en el comercio exterior y la “influencia” cultural. En este sentido los eventos realizados en Viena (1873) y Filadelfia (1876) fueron fracasos económicos. En líneas generales tanto las pérdidas como el poco éxito de las exposiciones se intensificaron en la medida en que avanzó el siglo XX (Podgorny 2009, 22).

²⁹ Un ejemplo muy claro fue desarrollado por Glenn Adamson, al analizar la famosa “Lock controversy”. Allí un cerrajero estadounidense llegó a Londres durante la Exposición Universal de 1851 a dar por tierra la seguridad de un candado hecho por un cerrajero inglés: el estadounidense logró abrir el candado que había permanecido inalterado desde 1801 generando una controversia que se discutió en la prensa del momento. Este evento le sirvió a Adamson para explicar varias ideas: por un lado, permitió marcar la afrenta que significaba que un estadounidense venciera a un inglés en su propio juego en el contexto de la Exposición, por otro, enfatizó la importancia del trabajo artesanal en un momento de crecimiento de la industria (Adamson 2013, 1-6).

³⁰ En la primera mitad del siglo XIX hubo gran cantidad de exposiciones ligadas a la industria de carácter nacional. Francia, luego de la Revolución, comenzó la organización de ferias y festivales donde los intentos de unir arte e industria (en pos de generar un desarrollo industrial para una nación en crisis económica) fueron cada vez mayores. Al decir de Patricia Mainardi, estas exhibiciones (inspiradas en el extranjero) no tuvieron popularidad en Gran Bretaña, en donde los manufactureros ya eran una referencia en el mundo.

estructura desmontable de hierro y vidrio: materiales clave del avance industrial y la modernidad. La fundación del South Kensington Museum (hoy Victoria and Albert), inmediatamente después en 1852, dio cuenta de una búsqueda por la promoción de la industria a partir del armado de una colección de ejemplares de muebles, cerámicas, metal, textiles, etc. Esto originó un proceso de transformación en torno a la jerarquía de las artes a través del cual las artes decorativas, generalmente relegadas, adquirieron progresivamente un nuevo estatus en determinados espacios.

La nación argentina participó por primera vez en las exposiciones universales de 1855 y 1867 en París. En ambos casos envió materias primas como una muestra del potencial del país en crecimiento, comparable entonces al resto de las naciones latinoamericanas. Si en el primer evento se enviaron muestras de minerales que presentaban a la Confederación Argentina como una “‘cantera’ inagotable de riquezas mineras” (Román *et al* 2016, 275), el segundo contó también con maniqués de gauchos a caballo, muestras de materiales y objetos de hueso, cuerno y madera junto con artesanías vinculadas a la producción textil ubicadas en vitrinas (**Figs. 1-2**). Además del carácter etnográfico predominante, se percibía la ausencia de un crecimiento industrial en relación con Europa, por ejemplo, esto aparecía en la referencia al envío, que incluía pañuelos que eran el resultado de tres años de trabajo de una mujer. En la publicación de la exhibición pueden encontrarse referencias a la “delicadeza” de las labores artesanales de carácter manual, con la contracara de una industria ausente: “me gustaría tener un maravilloso pañuelo que le costó a una mujer tres años de su vida. Imagine una tela de lino de extrema delicadeza y actualizada, en diseños muy variados, por los dedos de un obrero que pacientemente arrancó y ató los hilos [...] es una hazaña ¡del Bordado sin aguja!” (Dréolle 1867, 151).³¹ El periodista Ernest Dréolle en una nota de prensa de la exposición subrayaba la “tristeza” que generaba esa cantidad de recursos no explotados por “los problemas políticos que ven sin cesar las Repúblicas de América del sur” y aseguraba “Ofrezca a estas personas veinte años de calma y apuesto a que sorprenderán a Europa

Sin embargo, hacia 1849 la *Exposition publique des produits de l'industrie française* le sirvió de modelo a la corona inglesa para pensar en una exposición de carácter internacional. La autora remarcó la aparición de la Gran Exposición como un momento de cambio de las economías europeas en donde las barreras aduaneras y la protección de industrias locales abrió la puerta a un momento de expansión económica que conllevaba la posibilidad de vender en todas las naciones (Mainardi 1987, 12-30).

³¹ Traducción propia. “...je voudrais encore vous faire tenir à la main un merveilleux mouchoir qui a coûté trois ans de la vie d'une femme. Figurez-vous un tissu de lin d'une finesse extrême et mis à jour, en dessins très-variés, par les doigts d'une ouvrière qui a patiemment arraché et rattaché les fils [...] c'est un tour de force. De la broderie sans aiguille!”.

por la superioridad de su industria, por la energía de sus descubrimientos, por la actividad dominante de su comercio” (Dréolle 1867, 150).³²

Además de las participaciones internacionales, al inicio de la presidencia de Domingo F. Sarmiento se realizaron las gestiones para organizar una Exposición Nacional en Córdoba, que finalmente tuvo lugar en 1871.³³ Siguiendo el modelo de las exposiciones universales, con representación de diversos países y de distintas provincias, los envíos (y visitantes) llegaban gracias al reciente Ferrocarril Central Argentino.³⁴ Esta novedad buscaba mostrar el avance civilizatorio y técnico del país, con la intención de llamar la atención de inversores y presentar “una muestra del estado real del comercio y la industria argentina” (Podgorny 2009, 23).

Dentro de lo exhibido se hallaban muchas maquinarias vinculadas a la industria, pero también hubo espacio para las artes plásticas.³⁵ Buenos Aires tuvo gran representatividad para el caso de la pintura,³⁶ pero en lo relativo a otras producciones, como la textil, se destacaron las provincias de Córdoba, San Juan y las del noroeste argentino.³⁷ Podían verse tejidos de Tulumba, que -según argumentaban- serían capaces de abastecer al país de frazadas aunque “hoy las recibimos casi exclusivamente de Europa”. También “magníficas telas de Catamarca, que reemplazarían, con ventajas, casi todas las que nos vienen de Europa, para abrigo de señoras, en invierno” (Victory y Suárez

³² Traducción propia. “Vouz aurez certainement pensé, comme moi, avec une certaine tristesse, en presence de ces immenses ressources, aux troubles politiques qui voient sans cesse les Républiques du Sud-américain au travail de Pénélope! Donnez vingt ans de calme à ces populations et je gage qu’elles étonneraient l’Europe par la supériorité de leur industrie, par l’énergie de leurs découvertes, par l’activité envahissante de leur commerce”.

³³ Sobre la organización y las categorías de la muestra véase el trabajo de Marcelo Nusenovich (2015, 212-214).

³⁴ Este evento también había tenido antecedentes en diferentes ciudades de Latinoamérica: Río de Janeiro (1861 y 1866), Santiago de Chile (1869) y Bogotá (1871) (Nusenovich, 2013:4). Diferentes estudios han analizado esta exposición (cf. Malosetti Costa 2001, 121-125; Podgorny 2009; Boixadós 2009; Nusenovich, Aizenberg, Ramos 2013; Nusenovich 2015, 192-334).

³⁵ Entre las secciones de las distintas categorías se hallaban: “1a. Pinturas al óleo. 2a. Id. diversas y dibujos naturales. 3a. Esculturas y grabados en medallas. 4a. Dibujos y modelos de arquitectura. 5a. Grabados y litografías” (Malosetti Costa 2001, 124).

³⁶ Laura Malosetti Costa advierte una mayor representatividad en la sección de artes plásticas de la provincia de Buenos Aires y de Córdoba en segundo lugar (Malosetti Costa 2001, 124).

³⁷ Por ejemplo: Córdoba contó con tejidos y bordados de damas; Salta, con bordados; La Rioja, con ponchos y chales de vicuña; Catamarca, con pañuelos de lana de vicuña, tejidos de algodón y bordados; San Juan, con tejidos, colchas, bufandas, ponchos de vicuña y seda, bordados en blanco, una carpeta de crochet “digna de llamar la atención del bello sexo”, ponchos y frazadas de oveja y vicuña, más una frazada blanca con dos grandes rosas y una mariposa “que demuestra conocimiento en el dibujo”; Entre Ríos, con una toalla bordada; Jujuy, con lienzos; Santiago del Estero, con colchas y ponchos de vicuña; San Luis, con ponchos y tejidos; Corrientes, con bordados, fajas de lana tejidas por indígenas, fabricaciones en tierra cocida; Tucumán, con talabartería, mobiliario y una bandera nacional de seda bordada en oro por damas tucumanas; Buenos Aires, con trabajos de ebanistería, talabartería y tejidos de seda y lana de oveja hechos por los indígenas de Azul (Victory y Suárez 1871, 425-481).

1871, 399). Nuevamente el tejido era apreciado esencialmente por la calidad de su materia prima, como proyección de algo que eventualmente podría ser -una buena confección-, pero que aún no era. A su vez, no habían pasado muchos años desde el último envío a París y en algunos casos se trataba de los mismos objetos, exhibidos de la misma manera.³⁸

La información sobre los productores y presentadores de estos objetos era escasa e imprecisa: “damas”, “señoras”, “indios” y hasta el mismo Ministro de Instrucción Pública que había enviado una toalla bordada por la provincia de Entre Ríos (Victory y Suárez 1871, 450).³⁹ Desde la sección cordobesa se esclareció que al ser esta la primera exposición en Argentina, las comunidades la concibieron como un museo y remitieron objetos y curiosidades “sin darse cuenta de lo poco adelantado de nuestra industria” (Victory y Suárez 1871, 270). En lo que atañe a las artes decorativas, que no fueron denominadas como tales hasta la Exposición del Centenario, solo se pueden identificar tejidos, bordados y trabajos de ebanistería. Previo al uso del término “artes decorativas” solían aparecer identificadas por su materialidad o técnica: bordado, tejido, mueble, etc.; como sucedió también en la Exposición Industrial de 1877 y en la Exposición Continental de 1882, en donde la presencia de mobiliario fue significativa. Resulta difícil entonces encontrar un término de la época para estas producciones, la categoría “artesanía” prácticamente no se utilizó; en la Exposición de 1871 hubo solo dos menciones: una en un informe y otra en una nota de prensa, nunca al momento de presentar a los expositores, ni como oposición a las artes (Victory y Suárez 1871, 14, 71). Laura Malosetti Costa señaló las dificultades de delimitar en 1876 la diferencia entre “artistas o aficionados” dentro de las bases para la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA), dado que “no había todavía instancias claras de legitimación de la condición de ‘artista’ (como una academia o escuela de bellas artes)” (2001, 100). En este sentido, se puede afirmar que ciertas nociones artísticas no contenían aún demasiada densidad conceptual, ni sirven para definir con especificidad la situación de la Argentina respecto de las artes hacia ese momento.

³⁸ Estos estaban expuestos en armarios también en esta ocasión. En el mismo Boletín de la Exposición Nacional de Córdoba se acentuó el parecido con los bordados que habían obtenido primeras medallas en las exposiciones de París y Londres, confirmándolo para el caso tucumano (Victory y Suárez 1871, 488; 1872, 288).

³⁹ Al analizar los casos y envíos de bordados a la Exposición, Marcelo Nusenovich comenta el bordado masculino como una excepción a la regla (para el caso de D. Belisario López) y también propone que podría tratarse de un comerciante (Nusenovich 2011, 196).

En general es muy poca la información que puede hallarse sobre “artes decorativas”, si se las puede llamar así, en la Exposición de Córdoba, en donde se llevó casi todos los cumplidos el bordado; esta producción no era considerada de utilidad práctica (a diferencia de una vasija o un mueble) porque por su visualidad se lo asociaba a la pintura, escultura y arquitectura. Marcelo Nusenovich rescató la mirada del cronista y portavoz del jurado de la exposición, Leopoldo Kahn: “Ninguna de las artes tiene más semejanza con la pintura, la escultura y la arquitectura que el bordado. El trabajo de la inteligencia y de la mano acompañados ambos dan siempre por resultados una obra individual” (cit. Nusenovich 2011, 192). Este estatus otorgado al bordado es quizás excepcional dada la previamente mencionada situación de las artes hacia ese momento y a la par paradójico ya que incluso cuando florecieron los espacios para las artes, se lo consideró con una jerarquía menor. Como ha señalado María Isabel Baldasarre a través de Rozsika Parker: “En el siglo XIX, fue frecuente considerar la ‘autonomía’ del bordado como un síntoma de clase ociosa, como una ocupación frívola y vana frente a la utilidad de la costura” (Baldasarre 2021, 24). La producción de bordado generalmente era realizada por mujeres y algunos textos de distintas épocas se mofaban del bajo ingreso de dinero que representaba su producción, respecto de la cual no había una diferenciación clara entre su cualidad de labor doméstica, ocio o trabajo -al igual que el pañuelo que había llevado tres años para su realización- y que de algún modo igualaba a la actividad artesanal manual con la industrial.⁴⁰ En consonancia, estas ideas se encontraban a tono con los discursos que continuaron circulando avanzado el siglo XIX, en los que se

⁴⁰ Domingo F. Sarmiento en sus *Recuerdos de provincia* describió con precisión las actividades manuales que realizaban su madre y sus hermanas, caracterizándolas del siguiente modo: “Las industrias manuales poseídas por mi madre son tantas y tan variadas, que su enumeración fatigaría la memoria con nombres que hoy no tienen ya significado” (1850, 211); “La reputación de omnisciencia industrial la ha conservado mi familia hasta mis días; y el hábito del trabajo manual es en mi madre parte integrante de su existencia”. (1850, 212); “Mis hermanas gozaron de la merecida reputación de las más hacendosas niñas que tenía la provincia entera; y cuanta fabricación femenil requería habilidad consumada, fue siempre encomendada a estos supremos artífices de hacer todo lo que pide paciencia y destreza y deja poquísimos dineros (1850, 225, subrayados propios). En estos extractos puede verse cómo estas actividades provienen del ámbito doméstico, sin un espacio diferenciado como lo sería la producción en una fábrica o el taller artesanal, no hay aquí una diferencia clara entre labor doméstica, ocio y trabajo, incluso industria manual, trabajo manual y fabricación femenil son términos intercambiables. Con algunas distancias, en la comedia *Crisis de Progreso* Godofredo Daireaux planteó una situación similar en donde el Sr. Delmonte ve a Anita bordando y le pregunta si está trabajando a lo que ella responde “Pasando el tiempo”. El diálogo continúa de la manera siguiente “Delmonte:-...debe ser un trabajo muy bien remunerado, ¿no? Es una verdadera obra de arte. Anita:- ¡Oh! Demasiado sabe ud. Que los trabajos de mujer muy poco producen. Delmonte:- Es cierto, desgraciadamente. Pero ud. los hará de aficionada; pues su señor padre gana bastante dinero para no permitir que su hija se eche a perder la vista por algunos pesos. Anita:- Mi padre me permite trabajar para mí, señor Delmonte. Dice que el trabajo y la economía aseguran la independencia” (Daireaux, 1909:21, el subrayado es mío). Dejando de lado que se trata de un texto muy posterior al de Sarmiento, se ve aquí también cómo pasar el tiempo, trabajo, trabajo de mujer y aficionada son también términos relacionados.

sostenía, como ejemplo de buena moral, que el bordado brindaba la posibilidad de tener autonomía, al tiempo que la mujer no se alejaba de sus tareas hogareñas al realizarlo (cf. Gluzman 2016a, 176).⁴¹ Finalmente, no es menor que esta práctica apareciera segregada por géneros: si la mujer era la bordadora -cuyo trabajo es manual y delicado-, el hombre era el obrero tejedor -que trabajaba con máquinas y realizaba mayor esfuerzo físico- (Nusenovich 2011, 192).

Entre las críticas y descripciones de los bordados de la Exposición de Córdoba se explicitó que había que descartar las comparaciones con Europa, por considerar que no se estaba a la altura de la competencia (Victory y Suárez 1872, 287). Aunque no faltaron las aclaraciones: el bordado podía competir, por su ejecución, con cualquier industria europea, solo le llevaban ventaja en el plano del dibujo (Nusenovich 2011, 192).⁴² Se carecía entonces de un desarrollo suficiente en el plano artístico del cual la técnica pudiera disponer y que permitiera garantizar la competitividad ante el mundo. Como una respuesta posible para resolver esta cuestión se proponía al Gobierno Nacional la creación en Córdoba de un “museo industrial” que debería contener en exhibición permanente los primeros premios de la Exposición; cercano a este museo sugerían fundar una “escuela de Artes y Manufacturas” (Victory y Suárez 1872, 300). Estas propuestas abundaron a lo largo del tiempo, aunque rara vez se concretaron. En este sentido, se puede afirmar que no había una formulación clara sobre los objetos que deberían integrar las artes decorativas ni una terminología que los definiera. Se trataba más bien de curiosidades; incluso cuando se las consideró más vinculadas a una producción específica como el bordado, se las asoció directamente con otro arte: la pintura, probablemente también por cierta cualidad autónoma que lo caracterizaba.

Varios años más tarde, la Exposición Universal de 1889 en París marcó un fuerte cambio en torno al modo de mostrar a la Argentina, porque la riqueza material corría acompañada de un “capital simbólico significativo” (Malosetti Costa 2001, 120).⁴³ El espacio de exhibición iba a ser compartido nuevamente con otros países latinoamericanos, pero se logró negociar un sector individual y más grande (aunque menor al solicitado) en donde se ubicó el Pabellón argentino, cerca del resto de los países de la región y de las

⁴¹ Georgina Gluzman además de profundizar sobre el bordado femenino, estudió también la elaboración de banderas y estandartes proponiendo que para la mujer en el mundo del bordado había una esfera pública (además de la doméstica) (Gluzman 2015a, 63-83).

⁴² Marcelo Nusenovich ha profundizado en el lugar de las artes “menores” en esta exposición (Nusenovich 2011).

⁴³ Sobre esta exposición véase los trabajos de Laura Malosetti Costa (2001, 117-157), Patricia Dosio (2006) y Álvaro Fernández Bravo (s/d).

colonias africanas. Las naciones recientes aparecían con un carácter intersticial: no eran consideradas a la altura de los países europeos, pero tampoco colonias (Fernández Bravo 2000, 175). De cualquier modo, de aquí en adelante fue sustancial la presencia artística argentina en las exposiciones, incluyendo las de Chicago en 1893 y Saint Louis en 1904.⁴⁴ En la Exposición de Saint Louis se mantuvo la presencia de tejidos, a pesar de que las máquinas para su producción eran generalmente extranjeras (Penhos 2009, 72). El envío artístico, coordinado por Eduardo Schiaffino, mostró un arte argentino floreciente, en donde la pintura y la escultura ocupaban un lugar primordial.⁴⁵ Ante algunos debates parlamentarios y en la prensa, que objetaban la participación por considerar que Argentina no estaba preparada para semejante empresa, la cantidad de premios otorgados como resultado de la exposición permitió confrontar estas ideas (Penhos 2009, 69).

La búsqueda de Schiaffino por desarrollar un arte digno de las naciones civilizadas entraba en consonancia con el discurso académico y sus jerarquías, en donde la pintura y la escultura recibían una atención preponderante. Él no fue el único ya que junto con otras figuras de la generación del 80 priorizaron a las bellas artes, cuyas ideas inscriptas en la “ideología liberal y positivista” encontraron en ellas a la imagen del progreso y la posibilidad de salir de la “barbarie”, también en correspondencia con sus orígenes de clase acomodada respecto de la actividad artística como una práctica elegante (Malosetti Costa 2001, 52, 89; 2006, 73, 141; Zarlenga, 2014).⁴⁶ De cualquier modo, no resulta menor que al momento de pensar los programas de la Academia de la SEBA tuvieran en cuenta a las artes “aplicadas” (como las llamaron), sin establecer divisiones jerárquicas entre las distintas artes, al decir de Laura Malosetti Costa (2001, 102).⁴⁷ Sin embargo, quienes se

⁴⁴ Laura Malosetti Costa indagó sobre la exposición en Chicago (2001, 241-280), para profundizar sobre la exposición en Saint Louis véase el estudio de Marta Penhos (1997; 2009).

⁴⁵ Eduardo Schiaffino (Buenos Aires, 1858-1935) fue una figura fundamental en el desarrollo del campo artístico en Argentina. Además de haber sido el primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, en 1876 colaboró con la creación de una Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) que dos años más tarde fundó una Academia y en 1905 fue nacionalizada. Asimismo, fue relevante por sus trabajos de crítica de arte tanto en la prensa como por sus textos, entre los que se encuentra *La pintura y la escultura en Argentina* como uno de los más importantes (Schiaffino 1933).

⁴⁶ Entre los miembros de la SEBA de la que formó parte Schiaffino, al menos en un primer momento, se encontraban Juan Camaña (1800-1877), Alfredo Paris (1846-1908), Eduardo Sívori (1847-1918), Alejandro Sívori, Giuseppe Agujari (1840-1885), Santiago Vaca Guzmán (1847-1896). Laura Malosetti Costa ha profundizado en la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y los artistas participantes (2001, 85-108).

⁴⁷ Los términos “arte aplicado” o “artes aplicadas” a veces son utilizados en textos teóricos y algunas fuentes de época como una versión más corta de “arte aplicado a la industria”. Otros autores refieren a él como una aplicación artística a un objeto u obra y en este sentido “aplicado”, por ejemplo, la aplicación de un bronce a un mueble. Este uso no tiene demasiadas precisiones que permitan identificar una producción o característica que los distinga de “arte decorativo” o “arte industrial”. De acuerdo con Harold Osborne inicialmente el trabajo aplicado fue una práctica que provenía del bordado en donde distintas piezas de tela u otro material eran cosidas sobre un fondo contrastante; por extensión este término pasó a utilizarse en

formaban en la Academia en dibujo para la aplicación a trabajos industriales (cf. Manzi s/f, 28) y los destinatarios de los discursos de Schiaffino en sus eventos al hablar de la industria eran en general los “obreros” (Schiaffino 1899). Los artistas usualmente eran considerados como algo diferente de un obrero y los obreros eran quienes se dedicarían a estas artes “aplicadas”. En este sentido, al referir a este tipo de producción, Schiaffino le hablaba a un público (y productores) diferente del de las artes y por tanto lo excluía en gran medida de su relato oficial: sus producciones no protagonizaron exposiciones internacionales ni ingresaron al Museo Nacional de Bellas Artes (1896), como sí lo hicieron las obras de arte europeo y de algunos pintores y escultores argentinos, al menos en un primer momento. Del mismo modo, las becas para estudios artísticos en Europa que el mismo Schiaffino valoró en términos positivos como los “Primeros resultados de la escuela argentina” fomentaban principalmente la pintura, escultura, arquitectura y música. De modo tal que si se quería estudiar ebanistería, herrería o cualquier otra práctica de carácter utilitario-decorativo, había menos posibilidades de recibir una beca para formarse en Europa (Schiaffino 1910, cit. Martínez Mendoza y Petris 2016, 147).⁴⁸

A partir de estos puntos se puede sostener que la pintura y la escultura ostentaron un carácter prioritario desde los diferentes espacios artísticos fueron surgiendo en esa época (SEBA, Academia, Museo); estas artes fueron depositarias de todo el esmero en el proyecto de creación de un arte nacional. En este contexto, el interés sobre la producción decorativa se mantuvo al margen hasta que el sistema artístico argentino logró una mayor consolidación hacia el Centenario, fue en ese momento cuando lentamente comenzó a aparecer una inclinación (en principio desde el terreno artístico) por la expansión hacia la industria. No obstante, en paralelo a estas instancias un sector de la sociedad tenía la mirada puesta en la vertiente decorativa, adornaba sus casas y palacios con mobiliario y vajilla adquiridos en sus viajes por Europa. En el siguiente apartado me centraré en desarrollar el lugar del arte y la industria vinculados a un aspecto artístico-estético en las Exposiciones del Centenario; para ello es necesario dejar planteado sobre qué contexto (y para quiénes) comenzaban a aparecer las artes decorativas en el mapa local.

distintas técnicas con metal, cuero o incluso en madera, entendidas en conjunto como artes aplicadas (Osborne [1975] 1986, 34).

⁴⁸ Hubo algunas excepciones, como el caso de Alejandro del Carril, quien obtuvo una beca para la formación en la Municipal School of Technology de Manchester en el área de Ingeniería Textil en 1909. AMREC, AH/0013/3. Agradezco a Giulia Murace por esta documentación.

Las Exposiciones del Centenario

La alta sociedad del Centenario y su interés por Europa

En la comedia teatral *Retour de Buenos Aires* escrita hacia 1909, una familia francesa esperaba la llegada de su hijo procedente de Buenos Aires. Pensando que nada habría cambiado, lo poco que sabían de Argentina lo habían consultado en un diccionario de 1880, con información ya para entonces seguramente desactualizada. Menuda sorpresa se llevan al saber que su hijo venía de un país en donde las guerras revolucionarias habían quedado atrás: ahora había vías de tren, tranvías, las empresas tenían grandes beneficios económicos y personas de diversas nacionalidades podían adquirir inmensas propiedades disponibles. Aún más grande era el asombro al ver que la prometida de su hijo, de origen argentino, hablaba perfecto francés (Daireaux 1909b, 25-26, 35).

Esta obra resumía en un solo acto los profundos cambios que había atravesado la alta sociedad entre 1880 y 1910. Su florecimiento económico le había permitido a la Argentina insertarse como productora de carnes y cereales en el mercado mundial, el cual había generado altos niveles de prosperidad entre las familias que detentaban la mayoría de los recursos. Este contexto de distensión respecto del consumo y el ocio, propio de la *belle époque*, favoreció un creciente cosmopolitismo en reemplazo de las antiguas costumbres criollas. Esto fue acompañado por una fascinación por lo europeo, especialmente por París, que fue de la mano de grandes viajes hacia el viejo continente con diferentes fines, como el estudio, el ocio y el consumo (Losada 2008, XVI-XVII; 2010, 9-45).

Las residencias de las elites, originalmente cerca de la Catedral al sur de la ciudad de Buenos Aires, comenzaron a trasladarse hacia el norte con motivo de la epidemia de fiebre amarilla de 1871 y la aparición de nuevas familias que cobraban relevancia (Losada 2008, 58-62). En este contexto, el *petit hotel* y los palacios de estilo francés fueron moneda corriente en la arquitectura de este sector social, cuya majestuosidad se acompañaba de ricos objetos de decoración provenientes de Europa, generalmente traídos de los asiduos viajes de aquellas familias.

En el plano de las artes, el coleccionismo surgido hacia ese momento no tuvo precedentes. Como ha sostenido María Isabel Baldasarre, el arte argentino fue ignorado al momento de conformar colecciones privadas. A su vez, la autora delineó la existencia de dos circuitos de venta de arte: uno que derivaría en la galería profesional y otro asociado al bazar, en donde las artes decorativas y otras antigüedades tendrían un lugar

privilegiado por su propósito práctico de ornamentar (Baldasarre 2006a, 1-27). Las artes decorativas, aún incipientes en Argentina, no fueron las privilegiadas por parte de los coleccionistas ante su posibilidad de comprar porcelanas de Sèvres o Limoges. Leandro Losada subrayó que el interés por Europa se combinó con un holgado nivel de vida y consumos ostentosos (Losada 2008, 17). Así permiten reconstruirlo las sucesiones, memorias y relatos de viaje: la residencia de Felipe Senillosa incluía “100 copas de cristal, incluidas 18 de champagne, así como con platos de porcelana grabados con las iniciales del jefe de la familia, todo importado de París” (Hora y Losada 2015, 35).⁴⁹ Hacia 1912, Julia Bunge, recién casada, había comprado en París “todo lo necesario para poner una casa”; entre otros objetos, había porcelanas de China y de Limoges, cristal de Baccarat, cubiertos de plata y juegos de té con sus iniciales (Losada 2010, 17).⁵⁰ Años más tarde María Rosa Oliver contaba con detalle las compras y renovaciones para su habitación: “Mis padres decidieron comprarme un juego de dormitorio y alfombra, araña, cortinas y papel de empapelar. Esto nos llevó muchas horas en Maple, eligiendo, comparando” (Losada 2010, 223).⁵¹

Los consumos artísticos alentados por estos viajes alertaron también a muchos empresarios que decidieron instalar sus sedes en Argentina. La empresa británica Maple se estableció en Buenos Aires para vender sus muebles importados que con el tiempo empezaron a fabricarse en el país, a partir de instructivos enviados desde la casa central. Años más tarde la fábrica sueca de muebles Nordiska instaló también en Buenos Aires su primera sede fuera de Europa, que en un principio tenía el fin de capacitar a la mano de obra disponible.⁵² Sin embargo, en los primeros momentos escaseó una reinterpretación local de los modelos extranjeros (Levisman 2015, 76).

Entre las familias de la alta sociedad se hallaban los Senillosa, los Anchorena, los Mitre y también los Alvear, quienes se encontraron entre los más acaudalados de la época.

⁴⁹ Los datos de la sucesión de Felipe Senillosa (fundador de una de las familias que hicieron sus riquezas en el Río de la Plata) muerto hacia mediados de siglo XIX dan cuenta del interés de la familia por los objetos decorativos y utilitarios del viejo continente. En otra memoria se recuerda la vivienda de la que era propietaria su esposa Pastora Botet “los muebles del comedor eran muy elegantes; en sus estanterías y vidrieras, brillaba la renombrada vajilla de plata española y la preciosa porcelana de Sèvres y el Retiro pintada de vivos colores” (cit. Hora y Losada 2015, 99).

⁵⁰ Julia Bunge fue hija de Octavio Bunge y de María Luisa Rufina Arteaga; entre sus muchas hermanas y hermanos se encontraron Alejandro, Augusto y Delfina (con esta última escribió libros escolares).

⁵¹ En su memoria hecha con posterioridad, María Rosa Oliver relata su viaje de pequeña, hecho con su familia, el cual tenía por fin principal encontrar un tratamiento médico para su poliomielitis (Losada 2010, 27).

⁵² Nordiska también contó con una galería de arte y los muebles de esta empresa formaron parte del envío argentino a la exposición de París de 1937. Se profundizará sobre esta cuestión en el capítulo 5.

Los Alvear se emparentaron con la familia Errázuriz que formaba parte de la elite de Santiago de Chile (Losada 2008, 13-24). Josefina de Alvear y su esposo Matías Errázuriz Ortúzar iniciaron durante la década de 1910 la construcción de su palacio solicitado al reconocido arquitecto René Sergent. La edificación tuvo directivas precisas, como la existencia de grandes paredes que permitieran exhibir su colección de tapices flamencos del siglo XVI (Fig. 3).⁵³ La revista *Plus Ultra* dedicó una nota a esta residencia una vez terminada en 1918, en donde se contaba la predilección por la “adquisición de antigüedades y objetos artísticos” de sus dueños, que habían residido en Europa (Figs. 4-5). Allí se describen de manera detallada gran cantidad de objetos entre pinturas y esculturas, pero también mobiliario, arañas, tapices, porcelanas y vidrios que se ubicaban en las diferentes áreas de la casa con estilos de diferentes períodos, propio del gusto de fines del siglo XIX.⁵⁴ Por ejemplo, el *hall* de estilo renacimiento contaba con pesados muebles torneados y estaba hecho a medida de sus tapices exhibidos a la manera renacentista; el salón de baile *régence* tenía ricas molduras doradas y delicados muebles ubicados contra los muros para no interferir en el desplazamiento.

Los materiales para la construcción del edificio habían sido en su mayoría importados desde Francia. Muchas familias argentinas acaudaladas se encontraban en ese momento encargando las decoraciones de sus residencias a las principales casas decorativas europeas. Para el caso del Palacio Errázuriz, muchos de los pedidos habían sido solicitados a la firma *Carlhian* que realizó las *boiseries* y el mobiliario (Belluci y Pontoriero s/f).⁵⁵ Aunque estas elecciones no representaran el gusto de vanguardia, estaban a tono con las prácticas de las elites de Europa: René Sergent también fue

⁵³ Esta amplia y lujosa residencia, que continúa prácticamente intacta, fue transformada en Museo Nacional de Arte Decorativo a partir de la compra del palacio por parte del Estado Nacional en 1937. La historia que nos cuenta este establecimiento cuando ingresamos en la actualidad responde a este mundo de la alta sociedad porteña que desde fines del siglo XIX mostró su afición por las novedades europeas (Losada 2008, 208-214). Si bien varias colecciones se fueron sumando a este patrimonio, no se ha perdido de vista su origen de “casa museo” (cf. Pontoriero 2017, 193-198; Belluci s/f). Para información sobre la construcción del Palacio Errázuriz y sus interiores véase la investigación de Alberto Belluci y Hugo Pontoriero (s/f). La venta del “Palacio Errázuriz” junto con gran parte de su colección se realizó en el ocaso de las elites que vivían de los réditos del modelo agroexportador, pero que dio lugar a la apertura de un Museo Nacional de Arte Decorativo. Su surgimiento resultará un cambio clave para las artes decorativas en el país. Estas cuestiones serán abordadas en el capítulo 5.

⁵⁴ Gusto estético que estaba siendo cuestionado desde los primeros años del siglo XX. Por ejemplo, el arquitecto Hermann Muthesius en *The Significance of Applied Art* en 1907 señaló cómo las decoraciones de estilos históricos no se encontraban más entre las prioridades artísticas, sino que había un “esfuerzo por hablar un lenguaje artístico nuevo y autónomo”, probablemente asociado a las ideas de la *Deutsche Werkbund* sobre un arte/diseño relacionado con la vida cotidiana (Muthesius, cit. Frank 2000, 74-75, traducción propia).

⁵⁵ Participaron reconocidos artistas y diseñadores, Georges Hoentschel diseñó el salón comedor al estilo del salón Hércules encargado por Luis XIV, Georges Nelson se ocupó del gran hall renacentista y José María Sert decoró los interiores del *boudoir* de Matías Errázuriz Alvear (Belluci y Pontoriero s/f).

contemporáneamente el arquitecto del actual Musée Nissim de Camondo (sede de casa museo del Musée des Arts Décoratifs de París) y entonces residencia de la familia Camondo. En este sentido, si bien las elites argentinas no mostraron un interés específico por el arte decorativo local, se evidencia una voluntad de refinamiento a través de estas decisiones estéticas.

El Centenario fue el momento en que se ha situado el punto culminante de estas elites en términos de su crecimiento económico. La Exposición Internacional de Arte del Centenario (en adelante EIAC), además de presentarse a la manera de los grandes certámenes referidos anteriormente, logró acrecentar las bases de un sistema artístico nacional cada vez más consolidado con un Museo y Academia Nacional de Bellas Artes. Un año después de su realización, en 1911, se inició un evento permanente que completó esta estructura institucional: el Salón Nacional (Muñoz 1999a, 266). La EIAC marcó así un momento clave en el terreno artístico, por lo que los siguientes apartados estarán dedicados a ella, pensada en relación con la Exposición Industrial con el fin de iluminar las relaciones entre las artes y la industria en el Centenario.

La organización de la Exposición y sus grandes áreas temáticas

La idea de una exposición para conmemorar los cien años de la Revolución de Mayo comenzó a resonar con mucha anterioridad a su concreción y como iniciativa de varias organizaciones en el Club del Progreso, uno de los lugares que, junto con el Jockey Club, era preferencial para las actividades de las elites de la época.⁵⁶ Hacia 1903 se constituyeron comisiones que se reunían con asiduidad, como lo muestra esta fotografía de un conjunto de hombres en el elegante Jockey Club (**Fig. 6**), pero que no lograron evitar que en la medida en que se acercara la fecha aún faltasen cuestiones por resolver. Entre estos problemas se encontraron la definición de espacios de exhibición, el avance de los trabajos en los pabellones, la organización de concursos (Malosetti Costa 2012) sumado a conflictos sociales y huelgas que surgieron hacia ese momento (Devoto 2010, 52-56) y que ralentizaron el avance de las construcciones.

⁵⁶ Entre las organizaciones que comenzaron a pensar en esta iniciativa se encontraban, además del Club del Progreso, el Jockey Club, el Círculo de Armas, el Club de Gimnasia y Esgrima, el círculo Militar y Centro Naval (*La Nación* 1903, 6). Hay una rica bibliografía sobre la Buenos Aires del Centenario que varía desde el aspecto histórico-intelectual, como también sobre la exhibición misma y en particular sobre su dimensión artística y la relevancia de un arte nacional (Gutiérrez Ramón 2010; Devoto 2010; Gutman y Reese 1999; Gutman 1999; Ferrari 1999; Amigo 1999; Muñoz 1998; 1999a; 1999b; Fernández Bravo 2006; Gutiérrez Viñuales 2006).

Los festejos del Centenario incluyeron cinco exposiciones: agricultura, higiene, bellas artes, transportes e industria, asuntos que de acuerdo con el “pensamiento de las clases dominantes” eran fundamentales para el progreso argentino (Muñoz 1999, 13). Todas inauguraron, con diferencia de días, durante el mes de julio, excepto la industrial, que tuvo lugar a fines de septiembre. Esta última fue “la más popular” por haber combinado en su parque distintos entretenimientos y atracciones como toboganes de agua, conciertos, proyecciones de películas, espectáculos y hasta un ferrocarril en miniatura (Reese y Reese 1999, 327).

Mientras que la mayoría de las exposiciones se realizaron en la zona de los parques de Palermo, la Exposición Internacional de Arte tuvo lugar al lado del Pabellón Argentino que había formado parte de la Exposición Universal de 1889 en París (**Fig.7**).⁵⁷ La EIAC tuvo la particularidad de ser la primera exposición organizada por el gobierno argentino que se dedicó a las artes plásticas (Muñoz 1999b, 14). Su carácter “internacional” le otorgaba un nuevo color a estas enormes exhibiciones, como planteaba Schiaffino unos años antes: “Ni universal ni continental [...] La república debe hacer una exposición internacional, digna del presente argentino, o buscar otra cosa para solemnizar el centenario de la emancipación. Pienso que la exposición continental es de otra época, y que hoy podemos y debemos mirar más lejos” (*La Nación*, 1905). Se programaron diferentes áreas: internacional, nacional y retrospectiva. Dentro de cada una de ellas inicialmente se aceptarían pinturas, esculturas, proyectos arquitectónicos, artes gráficas y artes decorativas.⁵⁸

Con el paso del tiempo, la comisión ejecutiva resolvió aceptar únicamente obras a las que llamó de “arte puro”, dado el espacio limitado (**Fig. 8**).⁵⁹ Si en un primer momento los diferentes Estados estaban invitados a exponer pinturas, esculturas, artes

⁵⁷ Hacia el Centenario, el Pabellón traído desde Europa se había transformado en la sede del Museo Nacional de Bellas Artes ubicado en la zona de Plaza San Martín, un barrio residencial y selecto de la clase alta porteña.

⁵⁸ Esto se fue transformando en el tiempo especialmente en lo relacionado con las artes decorativas. Por ejemplo, en abril de 1909 la Sociedad Central de Arquitectos proponía las siguientes secciones para la exposición artística: “arquitectura; subdivisiones: arte decorativo, artes industriales aplicadas a la edificación, procedimientos y materiales de construcción; escultura, pintura, artes gráficas, bibliografía” (*La Nación* 1909, 7).

⁵⁹ Georgina Gluzman, que ha examinado la participación de mujeres -en número reducido- dentro de la Exposición de Arte del Centenario en el área de las bellas artes, encontró que en la categoría de artes decorativas los organizadores rechazaron una gran cantidad de obras de artistas mujeres, especialmente platos y bordados. No resulta menor que en el marco de la supuesta carencia de espacio que justificó la exclusión de las artes decorativas se haya decidido únicamente incorporar las obras de artesanos/artistas masculinos (Gluzman 2016a, 224). Resulta llamativa esta situación que ubicaba a las mujeres en doble desventaja, no solo por ser mujeres sino también por dedicarse a una producción considerada de menor jerarquía en el ámbito artístico. Véase al respecto también la tesis doctoral de Julia Ariza (2017, 348).

decorativas, artes gráficas y arquitectura, la falta de espacio motivó que la comisión habilitara solo la exhibición de pintura y escultura, en detrimento de las artes decorativas, gráficas y arquitectura, reforzando así la jerarquía de las artes surgida siglos atrás (esa misma que también subyacía en las ideas de Schiaffino y los miembros de la SEBA). En este sentido, la Memoria posterior precisó que se hizo desaparecer a estas últimas secciones, aunque se admitirían “los objetos de arte aplicado á la industria con el solo objeto de que puedan adornarse los salones asignados a los diferentes Estados” (*Memoria EIAC 1911*, 16). Esta memoria no dejó expresado con claridad si arte decorativo y arte aplicado a la industria eran entendidos de la misma manera, a pesar de que así lo parecería, pero sí resulta claro que su presencia en la exposición era exclusivamente accesorio. De cualquier modo, es evidente que la pintura y escultura eran consideradas producciones suficientes para mostrar la actualidad de las artes de cualquier nación; incluso cuando las artes decorativas, descartadas, solían tener menor tamaño y no tendrían por qué interferir en las cuestiones de espacio. No obstante, se dio libertad a cada país para construir pabellones especiales en donde mostrar productos de arte decorativo: este fue el caso del Palacio de Artes Aplicadas construido por Francia que se abordará más adelante (*Catálogo EIAC... 1910*, 13; *Memoria EIAC 1911*, 16).

“Una flor que parece a la vez una libélula herida”: las artes decorativas en la EIAC

Once países participaron con envíos a la EIAC, de los cuales solo cuatro -además de Argentina- presentaron obras de arte decorativo (llamadas así dentro de su categoría).⁶⁰ Estos fueron los casos de Austria-Hungría, Francia, Italia y Suecia. En ese momento, las naciones europeas seleccionaban cuidadosamente los envíos a las distintas exposiciones internacionales, con el fin de mostrar un recorte representativo de sus artes y con preferencias específicas para cada país en el que se exhibieran (Baldasarre 2008b).⁶¹

⁶⁰ Los países que formaron parte de la EIAC fueron Alemania, Austria-Hungría, Bélgica, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, Perú y Suecia. “Los gobiernos de Japón, Noruega, Portugal y Paraguay, lamentando no poder concurrir oficialmente, por falta de tiempo, enviaron su adhesión oficiosamente, facilitando de todas maneras el concurso de sus mejores artistas, siendo también representadas por artistas de renombre mundial Suiza, Dinamarca y Rumania” (*Catálogo EIAC... 1910*, 12). En total se expusieron 2419 obras de pintura, grabado, escultura y artes aplicadas (Muñoz 1998, 255).

⁶¹ En su artículo sobre el mercado del arte italiano a principios del siglo XX en Buenos Aires, María Isabel Baldasarre analizó las voces de artistas, coleccionistas y la prensa. La autora identificó discusiones alrededor de la selección que debían realizarse y criterios precisos que motivaban el envío de obras a eventos como la EIAC en Buenos Aires o la Exposición Universal de Bruselas. Mientras que para Bruselas se sugería el envío de “artistas jóvenes o innovadores”, para Buenos Aires se había barajado la opción de

Buenos Aires, era entendida como una ciudad “carente de tradición”, hecho que llevaba a que las obras que recibía no siempre fueran una muestra de las últimas innovaciones (Balasarre 2008b, 22). Además de la aceptación relativa de obras decorativas, por los mencionados problemas de espacio, también hay que tener en cuenta que contemporáneamente a la EIAC se llevó a cabo en Bruselas la Exposición Universal de 1910. El evento de Bruselas también puede haber sido uno de los motivos por los cuales la selección remitida a Buenos Aires fuera en algunos casos menos representativa de la actualidad de las artes de cada país y bastante reducida en lo que refiere a la cantidad.⁶²

Para empezar, Suecia hizo el envío más pequeño de todos, pero no por eso menos relevante: cuatro altos vasos de porcelana de su fábrica Rörstrand repartidos en tarimas en el centro de las salas junto con numerosas piezas de bronce (**Figs. 9-10**). Hacia el siglo XIX Rörstrand se había convertido en una de las más grandes compañías del país y para el 1900 se dio a conocer internacionalmente en la Exposición Universal de París con su vajilla estilo *art nouveau*. Si bien los jarrones del Centenario no recibieron mayores comentarios, las salas suecas, que tenían por tema predominante la nieve, fueron de particular interés para “los entendidos en materia de arte y los profesionales”. Especialmente las pequeñas esculturas en bronce fueron adquiridas con rapidez por los coleccionistas (Armellini 1911, 293).

El envío de artes de Austria-Hungría se lucía como una selección pequeña de “todo lo más apropiado para representar dignamente el arte de Austria” (*Catálogo EIAC... 1910*, 72). Constaba de una única sala en donde predominaban las obras colgadas en los muros (**Fig. 11**). La alfombra clara y las paredes lisas alivianaban el espacio, más despojado que en otros pabellones, y se enriquecía con algunas plantas que fueron ubicadas en las salas de todos los países. El representante oficial de la sección resaltó la renovación del arte surgida en 1897 y el rol que tomó el gobierno al respecto, que había decidido fomentar la rama artística en su totalidad, incluyendo a las artes decorativas, cuya enseñanza contaba con un notable presupuesto. La propuesta del envío en artes decorativas se redujo a una serie de mayólicas (que lamentablemente no pueden identificarse en la imagen) realizadas por Bertold Löffler, quien en 1906 había fundado

enviar obras “no demasiado arriesgadas” (p. 15). Esto mostraba una jerarquía en el marco de las selecciones a realizar por las diferentes naciones (Balasarre 2008b).

⁶² Hacia 1910 también se realizó una exposición con motivo del Centenario de Chile. No parecería haber habido envíos de artes decorativas desde la nación argentina, aunque algunos envíos de otras naciones que participaron de la exposición en Buenos Aires fueron luego trasladados a Santiago de Chile para participar de la exhibición.

Wiener Keramik en conjunto con Michael Powolny.⁶³ Resulta por lo menos llamativo el pequeño envío de Austria-Hungría si tenemos en cuenta el interés que la Secesión Vienesa otorgó a las artes decorativas, hecho que quizás se debió a la contemporánea exposición en Bruselas.

La sección italiana fue de las favoritas de la crítica, no solo por su variedad de obras sino también por la decoración de su pabellón, que contó con ocho salas (**Figs. 12-13**). La sección estuvo a cargo de Giuseppe Cellini, quien realizó los frisos decorativos que pueden verse en la segunda imagen, con motivos de guirnaldas, ánforas y *putti*. Todo el envío había sido pensado para embellecer el espacio: las decoraciones en madera, alfombras y muebles que engalanaban las distintas salas habían estado a cargo de artistas italianos. Las artes decorativas incluían la cerámica, la orfebrería y los vidrios y mosaicos de Murano, dispuestas en su mayoría en vitrinas y a la manera de conjunto (cf. *Athinae* 1910a, 21-22; Daireaux 1910b, 9-11; *La Nación* 1910a, 5).⁶⁴

En el contexto local Francia había logrado posicionarse como uno de los referentes artísticos por excelencia, para el momento del Centenario ya había habido en Buenos Aires dos exposiciones oficiales de arte francés en 1908 y 1909 (Baldasarre 2006a, 187-197). Probablemente para sostener este lugar se propuso para la Exposición un gran desafío en el cual las artes decorativas tuvieron un rol muy importante.⁶⁵ Las artes

⁶³ Bertold Löffler (1874-1960) se formó en la *Wiener Kunstgewerbeschule*. Trabajó como pintor e ilustrador. Luego de la fundación de *Wiener Keramik* junto con Powolny amueblaron y colaboraron en los diseños del Cabaret Fledermaus en Viena y del Palacio Stoclet en Bruselas. Löffler también había trabajado como pintor e ilustrador, en su trabajo dentro de WK realizó también joyería y postales, entre otras producciones (Hussl-Hörmann 2019, 44).

⁶⁴ Además de Cellini y las obras de Murano, en el envío de artes decorativas participaron Juan Beltrami, Cantagalli e hijos, Giannino Castiglioni, Galileo Chini, Esteban Johnson, Knight e hijos, Alessandro Mazzucotelli, Vicente Miranda, Mauro Mosini, Musy padre e hijos, Enrique Monti, Angel Peyron (*Catálogo EIAC... 1910, 228-229*). Lamentablemente no hay información suficiente para identificar ninguna de sus obras. María Isabel Baldasarre ha remarcado, no obstante, cómo en términos de las pinturas enviadas el proyecto fue más ostentoso que su verdadero resultado, en donde algunos de los artistas prometidos finalmente no mandaron obra ni asistieron al evento (Baldasarre 2006a, 224).

⁶⁵ Si bien en lo que concierne a la Argentina el arte francés gozó de mucha relevancia, no fue la única nación que se destacó hacia este momento en lo que corresponde a las artes. La producción artística europea de entre siglos fue rica en lo que atañe a las artes decorativas. Surgieron diferentes movimientos que recuperaron la importancia de estas artes y en especial el lugar de lo artesanal frente a la manufactura industrial, como sucedió con el movimiento *Arts and Crafts* en Inglaterra, con William Morris como uno de sus principales representantes. Uno de los estilos predominantes hacia fines del siglo XIX fue el *Art nouveau* en Francia, de especial relevancia en las producciones de arte decorativo, que a su vez tuvo similitudes con otras propuestas surgidas en diferentes países casi al mismo tiempo como el *Jugendstil* en Alemania, *Liberty* en Italia y la *Wiener Secession* (Secesión vienesa) en Austria, renovaciones en Bélgica con las figuras de Víctor Horta, Henry Van de Velde, etc. En contraposición, otras expresiones a principios del siglo XX comenzaron a ver positivamente el avance industrial como una posibilidad de expansión de las artes plásticas hacia nuevos ámbitos, como fue el caso de la *Deutscher Werkbund* en Alemania. Todas estas manifestaciones seguían vigentes en mayor o menor medida hacia 1910 (cf. Mantovani 2016; Baumerich, Boldil Damm y Hesse 2012; Brunhammer, 1976; Campbell, 1978; Radovanovic 2010, 130; Gutiérrez Viñuales 2010, Thompson, [1955] 2011). Dicho todo esto entonces cabe señalar que Francia tuvo

francesas en la EIAC fueron un asunto particularmente atrayente, dado que su exposición fue, de alguna manera, doble.⁶⁶ En primer lugar, las ocho salas en donde se instalaron contaron con gran cantidad de obras, destacándose en el centro de las salas las vitrinas de la Manufactura Nacional de Sèvres y joyería de René Lalique (**Figs. 14-15**).⁶⁷ En ambos casos, los motivos de vegetales y animales, así como algunos efectos iridiscentes estaban a la orden del día. Las obras de Lalique ocupaban un lugar central para la vista del público, sin nada alrededor que distrajera la atención. Ellas recibieron cuantiosas descripciones, a falta de imágenes que acompañaran, en donde se percibía la sutil delicadeza de sus trabajos en los que por entonces predominaba el estilo *art nouveau*:

Horquillas con golondrinas que abren de par en par las larguísimas alas sutiles, orquídeas de esmalte y brillantes, anémonas de cristal de roca con el tallo de piedras límpidas, una hebilla de esmeraldas con pequeños camaleones verdosos, un gran collar de cristal de roca deslumbrante, una diadema donde parejas de palomitas se acompañan gentilmente en medio de una fantástica vegetación de brillantes; una flor que parece a la vez una libélula herida, una araña iridiscente con las largas patas encorvadas que despiden chispas de luz, y por fin, un precioso vaso de plata con figuritas de marfil, grupos de bacantes y de atletas, de simpática inspiración clásica (*La Prensa* 1910).

Muchas obras de René Lalique han perdurado en el tiempo. Un broche compuesto por un par de golondrinas y datado por esos años coincide con una de las descripciones y permite ilustrar con mayor claridad cómo eran las piezas expuestas (**Fig. 16-16bis**). Las alas entrecruzadas de las golondrinas se encuentran estiradas, en sus picos llevan pequeñas ramas curvas con brillantes. Lalique fue un reconocido joyero; la particularidad de sus trabajos radicó en la importancia que logró otorgarle al marco que sostenía las piedras de sus joyas, compuesto por formas orgánicas, vegetales y pequeñas figuras femeninas, propias del *art nouveau*. En este sentido, se distanció de los trabajos con

una importante presencia en el ámbito local pero las restantes naciones que se habían presentado también contaban con diversas propuestas de arte decorativo con las que competir.

⁶⁶ Desde el germen del proyecto para la Exposición Internacional, Francia ya estaba pensando en realizar un pabellón de arte aplicado a la industria y una exposición de artes de la mujer. Probablemente Francia estuviera pensando en una propuesta más vinculada a la dimensión industrial dado que el referente en Argentina que se consigna en la carta con el proyecto era Gaston Fourvel Rigolleau (junto con su tío León Rigolleau fue el fundador de las cristalerías Rigolleau que se abordarán en el último capítulo) quien fue vocal de la comisión y jurado de la Exposición Industrial del Centenario (Thiébaud 1909). Agradezco a Milena Gallipoli por brindarme esta documentación.

⁶⁷ Las obras variaron entre servicios de té y vajilla de plata, trabajos en bronce, porcelanas, pocillos, encuadernaciones, un reloj, entre otros objetos. Los artistas y artesanos que presentaron fueron los siguientes (se transcriben como figuran en el catálogo): Becker, Luciano Bonvallet, Francisco Ruperto Carabin, Mme Berta Cazin, Alberto Dammouse, Augusto Delaherche, Carlos Hairon, Lucien Hirtz, Enrique Husson, René Lalique, Emilio Lenoble, Manufactura Nacional De Sèvres, Andrés Méthey, Sra. Blanca Ory-Robin, Pejac, Saint Andrés De Lignereux, Fernando Thesmar (*Catálogo EIAC... 1910*, 171-174). El catálogo no establece ningún tipo de distinción entre las obras de la EIAC y las que se expusieron posteriormente en el Palacio de Artes Aplicadas ubicado a unas cuerdas (aunque es probable que el catálogo las unificara sin especificar en dónde se exhibió cada una).

grandes piedras preciosas que predominaban en los motivos del siglo XIX y que enaltecían la calidad de la piedra; la joyería de Lalique incorporó piedras semipreciosas y centró la atención en el minucioso trabajo que las enmarcaba. Desde los últimos años de la centuria ya era una figura relevante en su ámbito de experticia y en 1909 había abierto su fábrica de vidrio, área en la que también se destacó (Osborne 1975, 450). Ante lo dicho, puede afirmarse que ese envío de Francia era una muestra relevante del estado contemporáneo de las artes decorativas francesas, que a su vez tuvo numerosas ventas al finalizar la exposición.⁶⁸

En segundo lugar, Francia mandó a construir una estructura especial para albergar aún más artes, llamándolas en este caso “artes aplicadas”. No hay ningún indicador claro para pensar que el uso del término “aplicado” haya marcado alguna diferencia sustancial en relación con las obras “decorativas” de Lalique o de Sèvres, ya que allí también se expusieron labores similares y de calidad. Este Palacio de Artes Aplicadas (**Fig. 17**) de estilo neoclásico brindaba acceso por una escalinata con columnas pareadas a los laterales y una fachada totalmente simétrica. Se trataba de una réplica del Château de Bagatelle, más específicamente de su Trianon, que estaba ubicado en el parque Bois de Boulogne en los alrededores de París (**Fig. 18**).⁶⁹ Por cuestiones de espacio no se había podido instalar la copia arquitectónica en la Plaza San Martín con el resto de la EIAC, por este motivo, el Palacio fue situado en los parques de Palermo, en el “Pabellón de los Lagos” cerca de donde estaría la Exposición Industrial.⁷⁰ Rodeado de vegetación, con arboledas y lagos, la visita a este Château emulaba la sensación de estar paseando por Francia.

La ubicación de esta réplica en Palermo fue resaltada como un aspecto positivo por la prensa: “la Exposición Internacional de Arte tendrá la ventaja de estar durante el

⁶⁸ Entre las obras de artes decorativas más vendidas de la sección francesa se destacaron las producciones de Lalique (cajas de cristal, alfileres, pendientes, broches), las obras de Alberto Dammouse (porcelanas en su mayoría) y la Manufactura de Sèvres (406, 393-397, Sèvres sin n. de catálogo). De todas ellas solo una obra de Sèvres fue adquirida por la Comisión Nacional de Bellas Artes; pero no se la halló consignada en las bases de datos de ninguna colección pública. Italia también tuvo varias ventas de artes decorativas en donde se destacaron las obras de la compañía de Venecia-Murano y las cerámicas de Galileo Chini (205 y 194) (*Athinae* 1911, 25-29).

⁶⁹ El Château de Bagatelle fue adquirido hacia el final del siglo XVIII por el conde de Artois, hermano del rey Luis XVI. Su arquitecto fue François-Joseph Bélanger.

⁷⁰ El Pabellón de los Lagos fue demolido en 1929, su ubicación corresponde actualmente a la del Patio Andaluz (cf. Chiesa y Brodaric 2019). En el blog “viejos estadios” se encuentra un mapa muy ilustrativo de la ciudad de Buenos Aires y la Exposición Internacional del Centenario con sus diferentes sedes: <https://pbs.twimg.com/media/DvNB6lnW0AIdfKT.jpg>. Este mapa tiene algunos espacios resaltados, el original es de Pablo Luwig, “Nuevo plano del Municipio de Buenos Aires y parte del partido de Avellaneda”, 1910, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Uruguay y también contiene señalado el espacio del pabellón argentino <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/6144> (Viejos estadios s/f; Luwig 1910). Agradezco al autor del blog por brindarme esta información.

invierno en el corazón de la ciudad, y de tener durante el verano un pabellón, que tal vez será el más importante entre todos los pabellones, en el punto más concurrido de la clase selecta de la capital” (*Athinae* 1910a, 21, subrayado propio). La EIAC abrió una suerte de segunda sede con su pabellón más significativo -que no era de arte argentino- que sin dudas tendría espectadores distinguidos. El acto de inauguración, cerrado al público general, contó con la participación de ministros de Argentina y Francia y el Intendente municipal, además de señoras de familias reconocidas de la clase alta (*La Nación* 1910c, 10).⁷¹

El comisario general de Francia, M. Baudin, pronunció su discurso en el luminoso Palacio decorado distinguidamente con una araña colgante, con el piso cubierto por una ornamentada alfombra y con un gran tapiz de fondo, en donde rescató “uno de los más fuertes pensamientos del genio francés: la unidad del arte” (**Fig. 19**). En las imágenes, tanto aquellas del día de la inauguración como las de jornadas posteriores, se visualiza la elegancia del público que, ya fueran hombres o mujeres, se mostraban a la moda de las elites de la época, con sombreros inmensos y pieles que generaban una marca de distinción (**Figs. 20**).⁷² Baudin puso énfasis en la intención original de que la réplica del Château se encontrara en conjunto con el resto de la EIAC en la Plaza San Martín. Del mismo modo, en el catálogo de la Exposición, la sección francesa consignó la necesidad de no separar a las artes “menores” de sus “hermanas mayores” (*Catálogo EIAC... 1910*, 142); aunque en la práctica esto no pudo llevarse a cabo. A su vez, el comisario general del envío francés remarcó la relevancia de las artes aplicadas: “el cuadro y la estatua no bastan para expresar los innumerables aspectos de la vida, ni para satisfacer a las exigencias de nuestra imaginación y de nuestra sensibilidad. El arte ha nacido juntamente con la industria”. Más aún, continuó diciendo que “Lejos de desdeñarlas para nosotros mismos y para el pueblo, son a las que debemos, con preferencia, dirigir nuestra atención y nuestro gusto”. En relación con la concurrencia, fue claro en este sentido que, como señalaba la prensa, se trataba de un público selecto, ya que ante una posible descripción del Palacio de Bagatelle aseguró “Lo conocéis todos, o casi todos, tan bien como nosotros; vosotros que pueden gozar de París mejor que nosotros mismos [los franceses] puesto que

⁷¹ El Palacio de Artes Aplicadas inauguró el 12 de julio, con posterioridad a la apertura de la EIAC. Estuvo abierto hasta el 15 de octubre, por lo que compartió la zona con la Exposición Industrial que inauguró en septiembre. Los costos de la entrada se consignan entre 0,5 y 1 o 5 pesos de acuerdo con el día (*La Nación* 1910b, 12). Aunque se fueron modificando, estos costos podían ser bastante excluyentes para las clases obreras, por lo menos en un primer momento (especialmente si se tiene en cuenta que la entrada era para este único pabellón) (cf. Reese y Reese 1999, 327).

⁷² Para una historia visual sobre la moda en Buenos Aires véase Baldasarre (2021).

escapáis a su febril labor” (*La Nación* 1910c, 10, subrayado propio). De este modo, Francia se posicionaba como la nación que proyectaba una unidad de las artes, en donde las artes decorativas y la industria poseían un lugar primordial; asimismo, mostraba estar al tanto de las inclinaciones de la alta sociedad porteña que, concedora de París, consumía y disfrutaba de sus obras y productos.

El Palacio contenía una rica diversidad de géneros dentro de las artes aplicadas (**Figs. 21-22**). Además del citado tapiz estilo Luis XV, perteneciente a la Garde Meuble Nacional, se enviaron muebles estilo imperio del Château de Fontainebleau. Descartando estas y otras contadas excepciones, las obras estaban a la venta: gran cantidad de los envíos eran de casas parisinas y se recalcó la atracción que presentaban para las mujeres. Con una variada presentación, podían encontrarse tapicerías antiguas, ebanistería, mobiliario de corte francés, orfebrería, cubertería Christofle (compañía que también ofrecía otras piezas en plata y oro), pieles de la casa Felix Jungmann y Ca. de París, bronce artísticos de la casa Leblanc-Barbediene, entre otras casas históricas y producciones que caracterizaban al arte decorativo francés del momento. Los objetos podían verse en pequeñas salas acomodadas a la manera de escaparates o de interiores en donde incluso había maniqués que otorgaban cierto realismo. Tanto en términos de calidad como de cantidad, por la relevancia que tuvo el Palacio y el gran interés por parte del público, se puede afirmar que Francia hizo la mayor demostración de estas artes hacia ese momento.⁷³ Ahora bien, cabe preguntarse con qué obras de arte argentino dialogaron dentro de la exposición; más específicamente, ¿cómo era, si lo había, el arte decorativo argentino hacia este momento?

“Fuente pródiga de bienestar y riqueza”: la industria en la Exposición

Los pintores Pio Collivadino y Carlos Ripamonte proyectaron la decoración de la EIAC con motivos inspirados en la flora y la fauna de los países que formarían parte de la exposición y que serían acompañados con su escudo nacional. Para el caso argentino, representaron el ceibo, el cardo, el jacarandá, la tipa y plantas que adornarían los pabellones a la manera de un tapiz o friso (*Athinae* 1910b, 18-19).⁷⁴ Hacia 1910, ellos

⁷³ Sobre el interés del público y la gran cantidad de ventas, en especial de España, Francia e Italia puede verse la investigación de María Isabel Baldasarre (2006, 187-234).

⁷⁴ El archivo personal de Pio Collivadino (perteneciente a la Universidad Nacional de Lomas de Zamora) contiene dibujos de este tipo como el ceibo, jacarandá (árbol y flores) y ombúes, pero también de varias otras plantas no regionales como cardos, alcauciles, rosales y crisantemos. No es posible atribuir ninguno

eran el director y vicedirector de la Academia Nacional de Bellas Artes, respectivamente y se estaban replanteando el lugar del establecimiento en torno a la formación en distintas especialidades artísticas y sus egresados (si acaso había que formar solo artistas o si alcanzaba con enseñar pintura y escultura, entre otras cuestiones).⁷⁵ En lo que corresponde a las artes decorativas, los estudios del mundo animal y vegetal eran primordiales, en oposición a la primacía de la figura humana propia de las bellas artes.⁷⁶ Teniendo en cuenta lo dicho, es posible que las decoraciones de Collivadino y Ripamonte hayan sido concebidas no solo para enaltecer el arte argentino sino también interpelados por el problema de cómo fomentar un arte decorativo nacional.

La sección argentina contó con una selección bastante reducida de obras decorativas: once trabajos de Jorge Bastanier y ocho de Livio y Ricardo Ratti. El primero mostró una variedad de placas, retratos y miniaturas, casi todos en esmalte y alguno en marfil; entre las figuras representadas se encontraba un retrato de José de San Martín. La joyería de Livio y Ricardo Ratti expuso obras en oro y brillantes, además de plata y marfil (**Fig. 23**). Como se observa a partir de unas fotografías del envío publicadas en la revista *Athinae*, garzas y loros -junto con algunas pequeñas figuras femeninas- acompañan las formas curvas y vegetales de los pendientes y peinetas, en sintonía con el estilo *art nouveau* aunque un poco menos estilizadas. A pesar de que merecieron una fotografía, no hubo ningún comentario por parte de la prensa. Las obras de Bastanier y de Ratti, de quienes no se tiene mayores noticias, recibieron todas medalla de plata y en la actualidad su paradero es desconocido.⁷⁷ Al año siguiente, en el primer Salón Nacional (1911), los hermanos Ratti presentaron distintos trabajos en joyería adentro de una vitrina que

de ellos a los proyectos realizados para los pabellones del Centenario por no poder contrastarlo con ninguna imagen de la Exposición en donde se visualicen estos motivos, dado que o no hay registro o las imágenes no tienen calidad suficiente como para identificarlos.

⁷⁵ Estas problemáticas serán profundizadas en el siguiente capítulo.

⁷⁶ En líneas generales se puede afirmar que desde las artes decorativas siempre se valoraron más los motivos de la flora y la fauna antes que a los de la figura humana. Por ejemplo, los manuales dedicados a la ornamentación, de mayor profusión hacia el siglo XIX, tienen mayormente elementos de este tipo. En el siglo XIX en Estados Unidos se debatió respecto de la educación artesanal y sobre la necesidad de enseñanza del desnudo o formación en patrones geométricos y estáticos más similares a los del trabajo en taller (Adamson 2013, 14-22). Asimismo, puede llegar a rastrearse cierta especificidad en el oficio frente al conocimiento sobre uno u otro; este fue el caso de los tapiceros de Bruselas en el siglo XVI, quienes tuvieron disputas con el gremio de los pintores, arribando al acuerdo de que podrían incorporar elementos vegetales o animales en sus obras; no obstante, de agregar figura humana, debían contactarse con el gremio de los pintores para que elaborasen el cartón: esto evidencia que el trabajo sobre la figura requería de cierta especificidad (Plourin 1955, 80).

⁷⁷ Livio Ratti aparece en el listado de egresados de la Academia Nacional de Bellas Artes, aunque no hay información sobre en qué momento cursó sus estudios allí. En caso de que los hubiera realizado hacia el Centenario, es posible que *Athinae* haya decidido publicar sus obras por tratarse de la revista del Centro de Estudiantes de Bellas Artes de la Academia (véase *Academia Nacional de Bellas Artes...* 1927, 236).

incluían cortapapeles, pendientes, medallas y peinetas en su mayoría con motivos florales (CNBA 1911, 13; Malosetti Costa 2010, 57). Aparecen consignados como “Ricardo y Silvio Ratti”, aunque seguramente se trate de un error; de su paso por las artes decorativas solo ha quedado un cortapapel de ágata que forma parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (**Fig. 24**).

El mundo artístico no era el único con novedades de las artes decorativas. Además de contar con el Palacio de Artes Aplicadas, la Exposición Industrial tuvo gran cantidad de expositores, entre los que la articulación de una industria con aspectos estéticos estaba presente, o al menos proyectada, ya que por ejemplo artes gráficas y moda se encontraban en esta área (**Figs. 25**).⁷⁸ En los discursos de apertura del Ministro de Hacienda, Manuel María de Iriondo, y del Dr. Luis Baibiene, presidente de la Unión Industrial Argentina y del comité ejecutivo de la exposición, era visible la búsqueda por fomentar un Estado industrial, que se mostrara como una confluencia de tradición -de país ganadero- y modernidad -como fuente de bienestar y riqueza- (Rocchi 1999, 269-270; *La Nación* 1910d, 8). A diferencia del Palacio de Artes Aplicadas, la Exposición Industrial mostró una mayor concurrencia y un carácter más popular: las fotografías del momento muestran una gran cantidad de personas moviéndose libremente (**Fig. 26**), muy diferente de las organizadas señoras sentadas con abrigos de piel y sombreros o de los hombres que, escuchando a Baudin, habían participado de la selecta inauguración de la sección francesa.

Hacia el Centenario podían identificarse dos tipos de espacios mayoritarios para la industria y el comercio: grandes fábricas o pequeños talleres; en las grandes fábricas la producción era fuertemente industrial, mientras que los pequeños talleres funcionaban “de manera artesanal”.⁷⁹ Los datos arrojados por el censo de 1910 mostraban que la industria y artes manuales alojaban unos 273.000 trabajadores, la mayoría hombres (más de 200.000, entre los que había “albañiles, electricistas, pintores, sastres, zapateros, herreros, carpinteros, mecánicos, panaderos”). Una minoría eran mujeres; entre ellas

⁷⁸ La Exposición Industrial del Centenario tuvo como presidente a Luis Baibiene y como vicepresidentes a los Ingenieros Luis Demarchi y Luis A. Huergo. Entre sus vocales se encontraban los industriales Alberto Grimoldi (calzado) y Gaston Fourvel Rigolleau (vidrio). Dentro del jurado se encontraron “F. Latzina, Ángel Gallardo, Carlos Thays, Otto Krause, Pedro Arata, E. Le Monnier, H. Stein, Arturo Prins, P. B. Chambers, Jorge Newbery, entre otros” (Radovanovic 2010, 132).

⁷⁹ Fernando Rocchi (1999, 271) define como grandes establecimientos a aquellos que tenían más de 100 obreros y más de \$500.000 m/n de capital. En el caso de esta tesis, la mayor parte de los trabajos que se verán corresponden a los segundos, excepto para el caso de Cristalerías Rigolleau que hacia 1910 tenía entre 300 y 600 trabajadores (Rocchi 1999, 272).

había “costureras, lavanderas, modistas y planchadoras” (Rocchi 1999b, 74,78).⁸⁰ La participación de las mujeres en la industria les valió muchas tareas alejadas de las fábricas y generalmente realizadas de manera hogareña; la mayor parte de sus actividades remuneradas estaban asociadas al conocimiento de la costura (Lobato 2007, 60-62).

La Exposición Industrial dedicó una sección específica a las escuelas técnicas que por ese entonces mostraban un futuro prometedor. La Sociedad de Educación Industrial envió avances de su Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros en donde se destacan los estudios de ornamentos y molduras arquitectónicas distribuidos sobre un muro, acompañados de máquinas y trabajos provenientes seguramente de su escuela de mecánicos y electricistas (**Fig. 27**).⁸¹ La memoria de esa institución consignó que la participación tenía “capital importancia” y aseguró que funcionaría “de estímulo para los padres que desean encaminar a sus hijos en la senda de la labor fecunda que realizan las industrias” (SEI 1910, 9).

Asimismo, hubo una sección específica llamada “Trabajo de la mujer” organizada por el Consejo Nacional de Mujeres (*La Nación* 1910e, 13).⁸² Esto marcó una división que las alejaba de las restantes producciones (al encontrarse segregadas) pero que, de algún modo, pretendía enaltecerlas y mostrar su aporte al desarrollo del país.⁸³ Resulta sugestivo en este aspecto que si en el Palacio de Artes Aplicadas la figura de la mujer aparecía como consumidora y espectadora de estos objetos, en este caso era la productora. En esta área primó la categoría de “artes femeninas”, término que aunaba por entonces la producción de bellas artes y arte decorativo bajo una misma idea y que identificaba a un arte producido por mujeres (Gluzman 2016a, 274). Como han señalado los estudios de Georgina Gluzman y Julia Ariza, las artes femeninas podían ser entendidas en tanto producción manual “integradas a un modelo de feminidad basado en lo doméstico pero susceptibles de ser incorporadas a un modelo productivo” (Gluzman 2013, 6). Es en este

⁸⁰ Sobre el trabajo femenino en la Argentina puede verse (Lobato 2007); respecto de la historia económica de este contexto consultar (Belini 2017, 59-115).

⁸¹ Se profundizará sobre esta institución en el capítulo 2.

⁸² De este evento formó parte Dolores Lavalle de Lavalle; ella integraba la Sociedad de Beneficencia y fue presidenta del Consejo Nacional de Mujeres, participó de la dirección de la escuela Santa Marta hasta que esta pasó a la superintendencia general. La escuela surgida de la sociedad Santa Marta fue la primera de mujeres, fundada en 1894 por el esfuerzo privado hasta que pasó a estar a cargo del Estado. Esta escuela tenía por objetivo formar en términos morales y técnicos a las mujeres obreras humildes y trabajadoras. Resulta llamativo que entre sus ideas se remarcaba la importancia de que el trabajo manual estuviera acompañado de una dirección mental, recuperando así una idea que estuvo en vigencia hacia ese momento sobre la formación de obreros inteligentes (Meyer Arana 1909; Sosa de Newton [1972] 1986, 349).

⁸³ Georgina Gluzman ha atribuido esta distinción a la separación entre bellas artes y artes femeninas (Gluzman 2016a, 224-225).

punto en donde puede percibirse cierta similitud entre las distintas terminologías utilizadas para definir a las artes decorativas y el concepto de artes femeninas en su aspecto de “actividad económica útil” (Ariza 2017, 346). Formaron parte de la exhibición las escuelas profesionales 1, 2 y 3 ubicadas en la ciudad de Buenos Aires, dirigidas respectivamente por Laura Rosende Mitre de Mendonça, Eduarda Rodríguez Larreta y Luisa Lanús de Galup.⁸⁴ Estas escuelas, que por reglamento eran dirigidas por mujeres y para mujeres, estaban pensadas como una formación para una salida laboral que a su vez contribuyera a la mejora del producto industrial. En ellas se combinaba la actividad del taller con la enseñanza teórica y algunas veces artística (en dibujo y pintura): “el objeto primordial de estas Escuelas es el de contribuir al perfeccionamiento industrial de las artes domésticas, mejorar la capacidad y competencia de la artesana, mejorando á la vez su condición moral, este es el propósito perseguido por la enseñanza profesional” (Lanús de Galup 1912, 407).⁸⁵

Eduarda Rodríguez Larreta y Luisa Lanús de Galup asistieron varias veces con sus estudiantes y docentes de las escuelas a recorrer la Exposición, en donde podían verse “encajes, corsés, sombreros, vestidos, trabajo de encuadernado [...] bordados a máquina, guantes” (*La Nación* 1910e, 13). Lanús de Galup lamentó las escasas ventas que tuvieron en el marco de la exhibición, que adjudicó a su apertura tardía -motivo por el cual las compras ya se habrían realizado en las secciones extranjeras- y al interés insuficiente en la producción nacional “pues se prefiere siempre el sello de París, aun cuando el artículo confeccionado aquí tenga igual mérito y valor”. No obstante, consideró que las obras no

⁸⁴ Del evento también formaron parte la Sociedad de Beneficencia, María Auxiliadora, la Academia Berruti del Rosario y el Orfelinato Francés (*La Nación* 1910e, 13). Sobre las directoras de las escuelas profesionales no he hallado gran información (cf. Sosa de Newton [1972] 1986). Ninguna de ellas parecería haberse formado en la Academia (ya fuera nacional o la perteneciente a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes), o por lo menos no aparecen en los registros. En líneas generales, nada indica que provinieran de algún ámbito que les haya provisto de formación estrictamente artística o que las conectara con esta. Por reglamento las directoras de las escuelas profesionales debían ser “profesoras en artes e industrias femeninas”, por lo que quizás serían egresadas de alguna escuela para mujeres de carácter similar a las que dirigían. Lo más probable es que fuesen mujeres de clase alta. Laura Rosende Mitre podría haber tenido raíces en la histórica familia Mitre, aunque en varias ocasiones se la nombra directamente como Rosende de Mendonça; existe en la actualidad una escuela técnica en la ciudad de La Plata llamada Escuela de Educación Secundaria Técnica n°7 “Laura Rosende Mitre de Mendonça” por lo que podría tratarse de la misma persona. Tanto Eduarda Rodríguez Larreta como Luisa Lanús de Galup aparecen de algún modo asociadas a Dolores Lavallo de Lavallo por su participación en diferentes eventos en busca de enaltecer su labor (Meyer Arana 1909, 55, 133).

⁸⁵ Esto no quita que asistieran mujeres con objetivos diferentes; así aparece por ejemplo en la Memoria elaborada por Mitre de Mendonça sobre la Escuela profesional de artes y oficios para mujeres n°1 en donde sugería la posibilidad de establecer una segunda categoría de preparación técnica que podría llamarse “Escuela de obreras y mujeres” (como si una categoría anulara a la otra) en donde se pudiera distinguir las exigencias en relación con los conocimientos varios que necesitaba la “mujer” de la perfección técnica que se esperaba de una “obrero” (Rosende de Mendonça 1912, 387).

vendidas podrían servir para enriquecer su proyecto de museo de la institución, que tendría por objetivo servir como “modelo y fuentes de estudio para el personal docente y las alumnas” (Lanús de Galup 1912, 393-394).

Estas escuelas contaban con muestras de fin de año para mostrar los avances de las estudiantes. Hacia fines de 1909, respecto del establecimiento a cargo de Lanús de Galup, se escribió una nota titulada “Artes femeninas”. Más de 400 estudiantes se formaban en esta escuela: los trabajos ilustrados por esta publicación nos permiten conocer algo de lo que se realizaba hacia este momento, desde lencería y encajes hasta pintura y decoración que incluía trabajos en esmalte, miniaturas, azulejos, dibujos para abanicos, servilletas bordadas, entre otras cosas acumuladas en vitrinas o muebles (**Figs. 28-31**). El hecho de que algunos de los trabajos se presentaran como “Dibujos de encaje para el Centenario” nos permite pensar que eran parte de la preparación para la Exposición del año siguiente. En esa categoría, pueden apreciarse encajes en donde se distinguen retratos, figuras a caballo (quizás San Martín) y el escudo argentino junto con otros bordados ornamentales que muestran algún interés por los motivos nacionales (**Fig. 32**). Las creaciones de esta escuela fueron bien recibidas, en las páginas de *Athinae* se acentuó su relevancia: “Creada la institución bajo el ministerio del doctor Federico Pinedo, quien la apoyó decididamente, reconociendo los innumerables servicios que prestaría para el cultivo de las industrias artísticas esencialmente femeninas, que, como dijo una distinguida dama respecto de estas artes, son una fuente de recursos y de gloria” (*Athinae* 1909, 24-28).

Esto nos demuestra que había determinadas artes (ya fuera que se las llamara decorativas, aplicadas o femeninas) que tenían en común cierto carácter práctico, pero especialmente su vínculo con la industria -una industria específica: “artística”-; todas ellas se encontraban en gestación, con una producción en crecimiento. El potencial de estas artes era claro: ayudarían a fortalecer la industria y eventualmente animar un mercado local con obreros y artesanos calificados. Pero, ¿quiénes podrían estar interesados en estas producciones todavía en germen? Y más aún, ¿qué se estaba haciendo desde las instituciones artísticas para fomentar una producción de calidad? En el siguiente y último apartado abordaré las discusiones y críticas sobre estas cuestiones sostenidas desde la revista *Athinae* por Godofredo Daireaux.

“Una completa demostración de su universal falta de gusto”: ¿cómo instaurar un arte decorativo argentino?

Godofredo Daireaux (**Fig. 33**) llegó a Buenos Aires en 1868, probablemente con los mismos objetivos con que su padre se había instalado en Río de Janeiro algunas décadas atrás: enriquecerse trabajando para poder retornar a su patria, en Francia, con algo de dinero y terminar su vida allí. Arribado un año después que su hermano Emilio, el joven Godofredo empezó su actividad con una casa importadora de productos parisinos, que le dio poco rédito,⁸⁶ hasta que finalmente invirtió en terrenos en la provincia de Buenos Aires y comenzó a dedicarse a la ganadería.⁸⁷ Con un bachillerato en letras del Liceo Carlomagno de París, su veta de escritor nunca lo abandonó.

Muchos de sus libros estuvieron dedicados al trabajo del campo, como fue el caso de *El Manual del Agricultor* (Daireaux 1901) que le valió el nombramiento de Inspector General de Enseñanza Secundaria durante el gobierno de Julio Argentino Roca y bajo la gestión del Ministro de Educación Osvaldo Magnasco, quien había incorporado la enseñanza agrícola en Colegios Normales y Nacionales. Magnasco le encomendó a Daireaux la elaboración de *Trabajo agrícola* (Daireaux 1902), unos volúmenes pensados para la enseñanza en la escuela, que posteriormente recibió Joaquín V. González como ministro, ante la renuncia del primero (Tobaldo 2012, 142-143). Los textos de Daireaux fueron variados, desde trabajos en la prensa, obras de teatro y hasta una novela; como ha analizado Roberto Amigo: “Una idea central atraviesa la mayoría de ellos: la Argentina como nación abierta al progreso económico y cultural, [en donde] para lograrlo la función educadora de la elite era fundamental” (Amigo 2006, 15).

Casado en dos ocasiones, Lucía Gasc se volvió hija adoptiva de uno de sus matrimonios. Lucía se casó con Mario Canale, estudiante del Colegio Nacional (en donde

⁸⁶ Al igual que su padre, fundador de la primera casa que contaba con artículos importados de París en Río de Janeiro. Patricia Tobaldo argumentó que estos productos eran inapropiados para el gusto porteño (Tobaldo 2012, 41,81-82). No me resulta posible. afirmar o negar esto, pero quizás su propuesta fue demasiado temprana para el gusto de la época. De cualquier modo, este emprendedurismo fue poco fructífero incluso hacia el Centenario, como se ha estudiado respecto de los casos de la familia Senillosa (Hora y Losada 2015, 151-152). Roberto Amigo ha señalado cómo esta actividad de importación y exportación habría presentado un punto de contacto con las familias de Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino (Amigo 2006, 14).

⁸⁷ No sin antes participar en el directorio de una caja de crédito en donde parecería que “sus socios utilizaron fondos del banco para especulaciones bursátiles propias”; este hecho lo inhibió de por vida a tener propiedades a su nombre (Tobaldo 2012, 184). Muchas de sus publicaciones abordan la importancia del campo e incluso en su obra en tres actos “Crisis de progreso” durante la crisis de 1890 el único que termina con un futuro económico asegurado es aquél que con estancias había invertido en el campo (Daireaux 1909, 89).

Daireaux daba clases) y posteriormente ejerció como pintor, grabador y docente, formado en la Academia Nacional de Bellas Artes. Canale integró la redacción de una de las revistas de arte más relevantes para la época, de la que luego fue su director: *Athinae*, órgano de difusión del Centro de Estudiantes de dicha Academia. Al responder al Centro de Estudiantes, la publicación se permitía varias críticas al modo de funcionamiento de la institución. Godofredo, suegro de Canale, aportó al sostén material de la revista, así como a imprimirle una marca más ligada al campo intelectual. Sin continuar representando necesariamente los intereses estudiantiles, *Athinae* colaboró con las discusiones sobre las artes de la época (Amigo 2006, 21; Baldasarre 2008a, 31-39).

Aunque la revista contaba con varios colaboradores evidentemente estos no eran suficientes dado que fue muy habitual el uso de seudónimos por parte de Daireaux (ya fueran Deró, Yofruá -en referencia a su nombre en francés, Geoffroy- o Sigma) para poder evitar la repetición de firmas (Amigo 2006, 21-22). En las distintas notas (firmadas y sin firmar) pueden identificarse algunas líneas de pensamiento claves para comprender el desarrollo de un arte decorativo enmarcado en el potencial de la industria, a la vez que representativo de algunas discusiones surgidas en esta época.

Daireaux tenía experiencia en el crecimiento que la agricultura podía aportar al país y a sus residentes porque él mismo se había enriquecido gracias a eso, pero también conocía con cierto detalle el trabajo de importación y exportación que se llevaba a cabo con los productos provenientes de París y el potencial que brindaría elaborar en Argentina aquello que se consumía del extranjero. Él visualizaba con claridad un ámbito aún no explotado. El problema que percibía en el marco de la industria se originaba no tanto por la falta de condiciones para su desarrollo sino en su nulo sentido estético. Esto, sostenía, se había manifestado con claridad en la Exposición Industrial del Centenario:

No se puede negar que la exposición industrial del centenario haya representado un hermoso esfuerzo de la producción nacional; pero sus escaparates, en general, nos han confirmado en la mediocre opinión en que ya teníamos las aptitudes estéticas de nuestros industriales. Se han esforzado en asombrar al público con muestras chillonas, con vulgares pirámides de botellas, tarros y jarrones, con relumbrosas “afiches” y mil otros medios por el estilo; casi en ninguna parte hemos encontrado la nota discretamente seductora que conquista el homenaje sin esfuerzo aparente [...]. El industrial de modestos recursos, con artefactos de lata, el poderoso con pesados pabellones de material, todos llegaban al mismo resultado: una completa demostración de su universal falta de gusto (Deró [Daireaux] 1911, 107, subrayado propio).

Ya fueran grandes industriales o pequeños, todos mostraban una falta de prolijidad o desinterés en la presentación de sus productos en la que el arte tenía algo que aportar. Sus comentarios atacaban también algunas prácticas sobre la introducción de trabas

aduaneras, que no necesariamente mejoraban la calidad del resultado: “‘Camelote’ recibimos de allá; nos quejamos; creamos la industria local, nacional; la protejemos [sic] con derechos matadores de toda competencia y, como resultado, conseguimos otra ‘camelote’ mucho peor y más cara” (Deró [Daireaux] 1911, 108).⁸⁸

Daireaux no buscaba priorizar que los precios fueran bajos, siempre y cuando se pudiera garantizar la calidad. Esto es porque probablemente ya tenía en mente quién sería el consumidor de estos productos. El objetivo al que había que apuntar, según él, era reemplazar la producción importada por una que fuera local y beneficiosa para el país, que podría costar lo mismo o un poco menos. Estos objetos serían comprados por las elites, que ya disfrutaban de ellos en su versión importada. Así, aseveraba: “Al cabo de algunos años, nuestra gente pudiente, -pues para lo que toca al fomento del arte, los pobres poco sirven- quizás haría entrar de moda el comprar en su propia tierra los muebles tallados y los mil enseres de uso doméstico en moradas lujosas” (Daireaux 1910a, 6). En este sentido, los roles asignados estaban claros; no estaba entre los propósitos otorgar accesibilidad a todas las clases sociales a obras de mejor calidad (por lo menos, no por el momento), sino que con el trabajo de obreros/as y artesanos/as se pudieran realizar productos que se vendieran bien entre la gente más adinerada.⁸⁹

En línea con estas ideas, *Athinae* comenzó una serie de textos que se asemejaban a publicidades. Estas, si bien invitaban al consumo de algunos objetos importados, no eran estrictamente un espacio de venta ya que se presentaban como una nota editorial - aunque sin firma-. Allí se mostraban distintos trabajos de gran calidad y alto costo, que revelaban un cambio en el público pensado para la revista: estos objetos no eran para que un estudiante de la Academia los consumiese, cuanto mucho para orientarlos a que los produjeran (cf. Baldasarre 2008a, 39). Estas notas tenían por objeto “servir de guía al gusto de nuestro público y de enseñanza para los que quieran inspirarse en ellos y tratar de crear poco a poco el arte decorativo argentino” (*Athinae* 1910c, 28). Es decir que tenían una doble función: vender, claro, pero también inspirar a los artistas lectores de la revista. El foco estuvo puesto en los aportes de la “Compañía Nacional de Muebles” que mostraba

⁸⁸ El camelote al que se refiere es un tipo de tejido, generalmente de lana de cabra y de carácter impermeable.

⁸⁹ Del mismo modo, al ver los trabajos de la escuela profesional n.3 se sugería la creación de un salón “patrocinado y protegido por damas, quienes invitarían a nuestra aristocracia a comprar o encargar todas las clases de trabajos realizables en la escuela, y en plena seguridad de que no desmerecerían de los lujosos atavíos y elementos decorativos que nos vienen del extranjero, pagando aquí un precio ínfimo comparados con los sendos pesos que se pagan en el extranjero” (*Athinae* 1909, 27-28).

no cualquier mueble sino trabajos de ebanistería “fina y de estilo” llegados de Europa (Figs. 34-36).⁹⁰

La “Compañía”, a cargo de Luis Descotte, había preparado una selección de su oferta de mobiliario abierta al público, en paralelo a la Exposición del Centenario. Al menos dentro de lo mostrado en *Athinae* podía distinguirse una fuerte impronta francesa en donde predominaba el estilo de mueble Luis XV. Ya se tratase de un “Bahut de sala”, de una cama o bien de un escritorio “para damas”, se mostraban las características básicas que definían al rococó que había vuelto a aparecer hacia fines del siglo XIX, con sus estilizadas patas cabriolé y apliques en bronce de motivos graciosos y ornamentales en donde primaban los niños regordetes y figuras alegóricas. Estas notas brindaban detalles técnicos sobre la dificultad de su construcción. Por ejemplo, la necesidad de que no hubiera luz entre el aplique y el mueble: el encastre perfecto daba cuenta de su calidad.

Parecería en principio mucho más necesaria una precisión técnica antes que una originalidad creativa para lograr estos resultados. Aunque Daireaux no descartaba la relevancia de crear motivos auténticos, quizás no veía con claridad cuáles podrían ser. Si bien no había instrucciones específicas sobre cómo proceder, se orientaba a que la clave estuviera en buscar motivos propiamente argentinos, que con el tiempo podrían reemplazar a aquellos estilos históricos aún vigentes que abundaron en la EIAC:

La estilización de la flora y de la fauna argentinas produciría maravillas, aplicada a la ornamentación artística de muebles, servicios de mesa y otros [sic] joyas, encuadernación, artefactos de gas y electricidad, alfarería fina, etc. ¿Quién sabe si en este país nuevo no llegaría á crearse un “estilo” nuevo, inédito, original, genuino, independiente de todos los “Renacimientos”, de todos los “Luisés” y de todos los “art Nouveau” que nos dispensan mezclados y mixturados, en olla podrida, todos los albañiles e industriales del orbe entero? (Daireaux 1910a, 6, subrayado propio).⁹¹

El debate que había tenido lugar a fines del siglo XIX entre el poeta Rafael Obligado y Schiaffino -en donde se discutía si la pintura nacional sería aquella producida por nacidos en suelo argentino o una que atendiera a motivos locales- se reactivaba ahora en clave de artes decorativas (Telesca y Malosetti Costa 1996). Estas ideas encuentran eco en la frase citada al inicio de este capítulo. Si en cien años Argentina debería festejar su bicentenario sin ningún tipo de importación, todavía hacían falta obreros argentinos, bien calificados y con ideas propias (que no implementasen estilos extranjeros), que pudieran realizar una obra o un producto genuinamente nacional, hecho en el país. Pero

⁹⁰ En menor medida, algo similar sucedió con las cerámicas y bibelots de la Casa Renacimiento.

⁹¹ Esta búsqueda continuará en el tiempo y encontrará su mejor manifestación en la propuesta de un nativismo para las artes decorativas, cuyo análisis se abordará en el capítulo 3.

a su vez, sería ideal que este fuera un estilo “nuevo, inédito, original, genuino, independiente”: en ambos sentidos, económicamente provechoso y a la vez necesario en términos simbólicos, con una identidad característica propia. Los proyectos ya nombrados de Collivadino y Ripamonte para los pabellones del Centenario iban sin dudas en esta línea, inspirándose en la flora y fauna locales para la creación de un arte argentino (cf. *Athinae* 1910d, 22). Las artes decorativas eran entonces un elemento aún faltante para la creación de ese arte nacional que contribuiría no solo al terreno de las artes y su ideal civilizatorio, sino también al de la industria, el trabajo y la economía. Estas ideas de Daireaux fueron retomadas y profundizadas posteriormente por otros intelectuales que pusieron a las artes decorativas en un lugar aún más central de lo que él estaba planteando y con directivas específicas sobre cómo deberían ser, como se verá en los próximos capítulos.

Pero todavía faltaba un elemento primordial: poco podría hacerse entre industria y arte sin una educación que sustentase su vínculo, pero puede afirmarse que la educación proporcionada por una academia de bellas artes no era ni apropiada ni suficiente para impulsar un arte ligado a la industria. Frente a este problema, Daireaux señalaba: “El remedio sería la creación inmediata de una escuela anexa de ‘Artes Industriales’” (Daireaux 1910a, 6). Esta escuela, sugería, podría funcionar complementariamente a las ya mencionadas escuelas profesionales referidas en el apartado anterior: si en estas últimas se enseñaba la manipulación industrial, desde la línea de la Academia el aporte sería artístico. Esto posibilitaría la formación de obreros que, en lugar de copiar modelos de modo literal, podrían crear gracias a una formación sólida: “Así desarrollaría en nuestras fábricas el amor á lo bello y se iría creando paulatinamente el verdadero arte nacional” (Daireaux 1910a, 6).

Para concluir, el momento abordado en este capítulo se caracterizó por tener muchas imprecisiones terminológicas. Además de que la “industria” era muy sencilla en relación con aquella de décadas más tarde, es difícil distinguir el lugar de las artes decorativas con claridad. Muchas actividades que podían realizarse en el ámbito hogareño podían ser entendidas tanto como ocio, labor doméstica o trabajo, en donde la idea de industria podía estar presente, pero de manera ambigua. Una vez consolidado el sistema artístico, no resulta tan llamativo que comenzara a aparecer una mayor preocupación por

las artes decorativas: el carácter “internacional” de la Exposición del Centenario reforzó el uso de esta categoría.

Cabe subrayar que la importación y consumo de productos de lujo europeos en Argentina, especialmente en Buenos Aires, fue un problema a lo largo de todo el período abordado en este capítulo y continuaría siéndolo en el tiempo. En efecto, la incipiente industria argentina apenas podía competir con los objetos de lujo de algunos países cuya manufactura era tan próspera. No obstante, hacia el Centenario, los actores de la época parecían al tanto de esta situación y algunos de sus discursos permiten pensar que querían modificarla. Si en la Exposición de Córdoba de 1871 el dibujo era lo que le faltaba al bordado para estar a la altura del europeo, en 1910 ya había instituciones artísticas que brindaban cierta esperanza de mejorarlo.

Como muchas investigaciones ya han demostrado con anterioridad, la Exposición Internacional de Arte del Centenario ayudó a cimentar el sistema artístico que al año siguiente daría lugar al surgimiento del Salón Nacional. Este evento visibilizó las novedades y los logros en materia de arte argentino que venían desarrollándose hacia tiempo, pero también dejó en evidencia las ausencias. En este caso, dio cuenta de la necesidad de profundizar en una producción local de artes decorativas que pudiera ampliar el desarrollo de las artes acompañando el crecimiento del país. En este sentido, la Exposición Industrial, aunque desde otro lugar, mostró algunos resultados preliminares sobre los que desde el ámbito artístico había mucho para decir. Las escuelas técnicas que venían desarrollándose desde hacía unos años se unieron en la exhibición para mostrar el estado actual de la producción artesanal, dedicada a un público más popular y menos selecto que aquellos consumidores de arte francés que visitaban la réplica del Château Bagatelle, aunque no tuvieron el mismo éxito.

La imagen de progreso de la nación estaba ligada a muchos aspectos, entre ellas a una industria en donde las artes decorativas, aplicadas, industriales o incluso femeninas ocuparan un lugar especial, pero todavía en germen. Las artes decorativas eran clave en ese crecimiento social y económico: los artistas aportarían el componente estético con el que los estudiantes se formarían y los obreros calificados producirían objetos de calidad técnica, que finalmente las clases altas consumirían. De este modo se reemplazaría en gran medida las importaciones europeas, contribuyendo también a gestar una nueva dimensión del arte nacional. Las mujeres también estaban incluidas en esta dimensión, como consumidoras y eventualmente como productoras. Estos distintos actores tenían un lugar en el imaginario de país que se iba construyendo a futuro, aunque no pudieran con

exactitud elegir el rol en el que se desempeñarían. A pesar de que su concreción no resultaba tan simple, la educación se mostraba como un eje primordial, aunque cabe preguntarse sobre qué bases se podría construir este proyecto y qué ideas se estaban gestando desde las instituciones educativas. En las próximas páginas indagaré el lugar de la enseñanza en relación con la formación artística y técnica.

Capítulo 2: Superabundancia de artistas incapaces de ganarse el pan: relaciones y diferencias entre la educación técnica y artística a principios del siglo XX

La verdadera misión de la Academia Nacional de Bellas Artes no puede ser eternamente la de enseñar a varios centenares de alumnos más o menos dotados de talento, a dibujar, a pintar y a modelar; pues con este sistema, pronto llegaremos a poseer una superabundancia de llamados artistas que no sabrán qué hacer de su cuerpo, inútiles para cualquier trabajo provechoso, vendrán a aumentar el número ya tan crecido de los *declassés*, profesores sin cátedra, abogados sin pleitos, médicos sin clientes, etc. Evitemos en lo posible la creación oficial de estos parásitos (Daireaux 1910a, 5-6).

Como se analizó en el capítulo anterior, las artes en las exposiciones internacionales permitían mostrar al mundo el lugar que ocupaba cada país en términos de su desarrollo técnico y cultural. En Argentina, con un sistema artístico en consolidación, la posibilidad de realizar un aporte al potencial estético de la industria se presentaba como una opción inexplorada. Ambas, artes decorativas e industria, tenían todavía un gran recorrido por hacer. Se abrió entonces un nuevo proyecto: educar artistas y artesanos que pudieran colaborar en el desarrollo de manufacturas. Este objetivo surgió a la par de otros desafíos: como señala la cita que abre este capítulo, cada vez eran más los interesados en el mundo de las artes, con el riesgo de generarse una “superabundancia” de productores. Diversos factores llevaron a la Academia Nacional de Bellas Artes (en adelante ANBA) a repensar su rol como institución educativa. Además de la calidad de la formación provista, el futuro de sus graduados y graduadas se volvió un tema de reflexión adentro y afuera del establecimiento. Una salida laboral clara y una instrucción que garantizara el trabajo artesanal, en caso de que la fama artística nunca llegase, evitaría la conversión de las personas egresadas de las carreras de arte en “parásitos”.

Este tipo de tensiones también estaban presentes en otros ámbitos educativos, pero las soluciones aplicadas fueron distintas. Al igual que el modelo de la Academia, la educación técnica tenía muy pocos años de desarrollo, ya se tratase de escuelas de artes y oficios, como aquellas de la Sociedad de Educación Industrial, o de Escuelas Profesionales de formación exclusiva para mujeres. Todas estas aseguraban en cierta medida una salida laboral para sus egresados y egresadas, pero uno de los desafíos en sus tareas era volverlas menos mecánicas y más creativas, potenciando un aporte estético.

Si bien la cuestión de la educación ha recibido un interés al menos parcial en el marco de la historiografía del arte, hasta el momento la ANBA prácticamente no ha sido

puesta en relación con otros espacios educativos.⁹² Su nacionalización en el siglo XX la ubicó en un lugar particular en relación con otros países latinoamericanos, en donde muchas academias ya llevaban décadas de crecimiento, a la vez que algunas escuelas de artes y oficios contaban con años de desarrollo. Con Pio Collivadino a la cabeza en 1908, la ANBA inició una transformación de su plan de estudios.⁹³ Este nuevo plan contemplaba de alguna manera una triple capacitación. Además de la tradicional formación artística, propuso también una mejora a su histórico profesorado e inició un nuevo camino desde una perspectiva que decidió llamar “decorativa e industrial”.

La hipótesis que atraviesa este capítulo consiste en que la reforma del plan de estudios de 1910 realizada en la ANBA, a cargo del director Pio Collivadino, proyectó una modificación orientada hacia las artes decorativas que no puede ser pensada de

⁹² El estudio de los establecimientos artísticos y sus estrategias educativas ha recibido un interés algo tangencial en la historiografía artística nacional. Desde hace varias décadas, gracias a J. A. García Martínez (1985), se sistematizaron momentos clave de la educación artística en Argentina desde fines del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX. Asimismo, exploraciones iniciales sobre la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) (Manzi s/f; Telesca y Pacheco 1988) y la ANBA se han presentado como una primera aproximación para recuperar fuentes de relevancia que marcaron los procesos de los primeros establecimientos de educación artística del país. En los últimos años estos temas se profundizaron gracias a las investigaciones de Laura Malosetti Costa, quien en su libro *Los primeros modernos* (2001) problematizó la creación de la SEBA junto con los inicios de la profesionalización de las artes, analizando la necesidad que hubo de instaurar una modernidad artística en Buenos Aires como proyecto civilizatorio. Años más tarde, su estudio sobre Pio Collivadino (2006) dedicó un capítulo al rol que tuvo este artista como director de la ANBA, cuyos aportes serán recuperados a lo largo de este trabajo. Resulta necesario destacar que si bien en esa investigación se encuentran previamente analizados algunos conflictos estudiantiles surgidos durante toda la dirección de Collivadino, en este capítulo se analizará únicamente uno -el de 1908- como parte del contexto de la reforma del plan de estudios y como parte del cambio generacional que representaba Collivadino dentro de la institución. La tesis de maestría de Matías Zarlenga (2011) profundizó en los motivos que llevaron a la nacionalización de dicha Academia. Finalmente, un estudio reciente de María Isabel Baldasarre ha analizado el rol de la ANBA como institución educativa y ha profundizado en el lugar que tuvo el Estado en el sistema de becas para la formación artística en la Argentina de entre siglos (Baldasarre 2020). Recientemente, el estudio dedicado a Ernesto de la Cárcova permitió conocer parte de lo que fue la Escuela Superior de Bellas Artes a su cargo (Baldasarre 2016; Gluzman 2016b). Las escuelas de artes y oficios previas al surgimiento del peronismo (cf. Dussel y Pineau 1995) no han sido abordadas con demasiada profundidad, pero pueden mencionarse los trabajos de José Antonio Sánchez Román (2007), Graciela Scocco (2008), Julia Ariza (2013) y Georgina Gluzman (2015a) que desde diferentes perspectivas indagaron estos temas. En particular la investigación de Ariza presenta un gran antecedente para muchas de las preguntas que surgen en este capítulo sobre el lugar de las escuelas profesionales y sus diferencias o similitudes con la ANBA; la autora ya ha ampliado este aspecto en relación con las discusiones sobre la educación femenina y la presencia de mujeres en las artes plásticas, por lo que en este caso exploraré los vínculos entre las instituciones de educación artística y técnica, con especial atención a los planes de estudio, teniendo en cuenta tanto la dimensión masculina como femenina. En el marco de esta investigación algunos avances propios colaboraron con las ideas del presente capítulo (Mantovani y Murace 2016; Mantovani 2017; 2018a; 2018b).

⁹³ Pio Collivadino (Buenos Aires 1869-1945) fue con algunas intermitencias, director de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1908 hasta 1944. En 1888 estudió en la Academia Estímulo de Bellas Artes en Buenos Aires y posteriormente se formó en Roma en el Reale Istituto di Belle Arti, a la vez que tejió vínculos con los artistas en formación del Museo Artístico Industriale; ambos espacios buscaban “ampliar la sensibilidad artística entre las clases obreras” (Mantovani y Murace 2016, 381). Hacia 1907 formó parte de la consolidación del grupo artístico Nexus. Para profundizar sobre Collivadino como artista y gestor, véase Malosetti Costa (2006).

manera aislada, dado que formó parte de una coyuntura en donde estas resultaban de gran relevancia para la formación de futuros artistas y especialmente de artesanos/as y obreros/as. Esto permite pensar en la coexistencia de modelos de enseñanza diferentes: uno con preparación pedagógica, otro en el que se potenciarían las cualidades del artista “genio” y un tercero en donde se garantizaría un aprendizaje artesanal/industrial. A partir de este último, pueden detectarse relaciones que trazan puntos de contacto entre el ámbito de las artes y el de las escuelas técnicas, tanto a partir de los programas de estudio como de los gestores y docentes que participaron. Estudiar estos espacios en relación permitirá repensar la educación artística en un marco más amplio, en el que será posible identificar vínculos con la enseñanza técnica del período. La educación técnica será indagada a partir de los casos de las Escuelas Profesionales destinadas a mujeres y la rama de “industrias del arte” dentro de las Escuelas de la Sociedad de Educación Industrial, pero también en discusiones y debates de principios del siglo XX cuyas ideas estuvieron vigentes por varios años. En este sentido, se constatará que los ejes que regían a los establecimientos y que contemplaban la salida laboral de quienes estudiaban en ellos, así como algunos aspectos considerados para la realización de reformas educativas dentro de la Academia, tuvieron similitudes. Asimismo, se remarcará que mientras que la educación técnica contó con el apoyo de figuras del ámbito artístico, la incorporación de propuestas vinculadas a las problemáticas industriales en la ANBA fue en mayor medida un aporte de la gestión de Collivadino en sus primeros años de dirección.⁹⁴

Este análisis tiene como objetivo reconfigurar el lugar de la ANBA como institución artística dentro del proyecto de país del momento, en un escenario en donde un ideal de industria, aunque pequeña y a modo de taller artesanal, estaba en desarrollo.⁹⁵ Las preguntas que guiarán este recorrido son: ¿Cuáles fueron las particularidades de la Academia y escuelas de artes y oficios en Argentina y en qué punto se situaba la primera en relación con las segundas? ¿Qué espacio ocupaban estos establecimientos dentro del imaginario de país de la época? ¿Cómo era la educación técnica y en oficios a principios del siglo XX? ¿Qué motivó la reforma del plan de estudios de la ANBA? ¿Qué se esperaba de los/as graduados/as de estas instituciones?

⁹⁴ La reforma de Collivadino correspondiente al momento de 1910 será analizada en este capítulo. Sin embargo, su resultado y los aportes que fue realizando con posterioridad hacia una educación orientada hacia las artes decorativas (con potencial industrial) serán estudiados en el capítulo 4.

⁹⁵ Si bien la idea de una industria con componente “artesanal” puede resultar contradictoria, esta caracterización de la industria organizada en talleres ha sido formulada por Fernando Rocchi para explicar la situación de pequeños talleres que tenían actividad industrial por esa época y que no se correspondían con las grandes industrias. Así se ha consignado también en el capítulo 1 (Rocchi 1999a, 271).

“Es preciso que vuestros hijos sean simples artesanos”: discusiones en torno a la enseñanza media

El problema que abordaré en este apartado refiere a un aspecto particular del rol de la educación en el proyecto de nación de entre siglos. Si bien la educación común, laica, gratuita y obligatoria instaurada en 1884 en Argentina garantizó una de las tasas de alfabetización más altas de América Latina, la discusión que analizaré hunde sus raíces en ideas previas: aquellas desarrolladas por Juan Bautista Alberdi, quien sostuvo que la alfabetización no era lo único relevante, sino que hacía falta enseñar a trabajar (Puiggrós 2016, 66). Examinaré entonces algunos debates respecto de la instrucción vinculada al trabajo en los albores del siglo XX; la atención estará puesta en las búsquedas por implementar una formación que tuviera correlación con el crecimiento de la industria. A su vez, me enfocaré en el surgimiento de polémicas sobre el potencial “proletariado” que se gestaba desde la escuela normal.

Otto Krause,⁹⁶ fundador de la primera escuela de enseñanza industrial en 1899, recalcó la necesidad de ayudar a la industria existente en el país y fomentarla con obreros calificados. Krause aseguraba que esto permitiría desviar “la tendencia a congestiónamiento de las profesiones universitarias”; proponía entonces crear “nuevas fuentes de trabajo, donde encontrarían ocupación lucrativa muchos jóvenes, que ahora se dedican a los empleos en las oficinas públicas” (Krause, 1910: 339).⁹⁷ Esta formación debía ser un complemento de teoría y práctica. La idea de orientar la enseñanza hacia la educación técnica, en detrimento de aquella provista en escuelas normales (que aparentemente no estimularía el desarrollo de un mercado privado de trabajo) generó simpatizantes y adversarios.

⁹⁶ Otto Krause (Chivilcoy 1856- Buenos Aires 1920) se formó en el Colegio Nacional Central y luego en la Escuela de Ingeniería de la Facultad de ciencias Físico Matemáticas de Buenos Aires, en donde se recibió de Ingeniero. En 1898 era el Director Técnico del Departamento Industrial de la Escuela Nacional de Comercio (actualmente Carlos Pellegrini), que a partir del año siguiente pasó a ser la “Escuela Industrial de la Nación” (hoy Escuela Técnica n°1 “Otto Krause”), ya con carácter independiente. Para más información sobre Krause y la Escuela Industrial de la Nación, véase Lieff y Colluci (2008) y la página web del Museo Tecnológico Eduardo Latzina: http://www.nalejandria.com.ar/01/otto-krause/museo_tecnologico/index.htm, acceso agosto de 2020.

⁹⁷ La Escuela Industrial de la Nación contaba en 1910 con el 42% de la matrícula nacional en el marco de las escuelas técnicas dependientes del Estado. Otras dos funcionaban con el mismo plan de estudios: una en Santa Fe (capital) y otra en Rosario. Finalmente, también estaban vigentes otras dos escuelas industriales de Artes y Oficios en Chivilcoy y en 25 de Mayo (Krause 1910, 341).

Hacia 1900, el entonces presidente Julio A. Roca junto con su Ministro de Instrucción Pública, Osvaldo Magnasco,⁹⁸ presentaron en conjunto un proyecto educativo que consistía en la reducción de los colegios nacionales a cinco (habría al menos uno por cada zona del país: litoral, centro, norte y oeste).⁹⁹ La intención de este plan era que los restantes colegios nacionales fueran transformados en institutos de carácter práctico “de artes y oficios, agricultura, industria, minas, comercio, etc., según las peculiaridades de cada localidad y previo informe del correspondiente gobierno de provincia”.¹⁰⁰ El proyecto podría proveer de un conocimiento técnico moderno a jóvenes que, por su posición social o económica, quedarían destinados a la labor rural (Barba 1970, 39). La propuesta, nunca aprobada, fue finalmente retirada de la cámara de diputados.¹⁰¹ Las principales figuras en contra fueron los diputados Alejandro Carbó,¹⁰² Juan Balestra¹⁰³ y Emilio Gouchon,¹⁰⁴ quienes dieron un rico debate en torno a las características que debía tener la educación en el país, que aún estaba proyectándose. Un universo de ideas circuló respecto del rol que tenía que desempeñar el Estado en la formación de profesionales y, por extensión, en el desarrollo y en la actividad económica.

Magnasco proponía una escuela que pusiera en primer plano la aplicación del conocimiento y, tomando una posición quizás extrema, descartaba todo saber abstracto

⁹⁸ Osvaldo Magnasco (Gualeduaychú 1864-Temperley 1920) ha sido objeto de un profundo interés, principalmente por parte de abogados que se han dedicado a investigar su recorrido profesional (cf. Soiza Reilly 1935; Domingorena 1993; Batista, 2001). Magnasco fue quien le solicitó a Godofredo Daireaux un manual para escuelas sobre el trabajo en el campo, como se resaltó en el capítulo 1. No resulta menor este vínculo ya que Daireaux se encontraba interesado en la producción del campo, pero también en el desarrollo industrial, como se vio anteriormente.

⁹⁹ Quedarían entonces “los del Uruguay, Rosario, Córdoba, Tucumán y Mendoza (sin perjuicio de los cuatro existentes en la Capital federal (Roca y Magnasco 1900a, 63).

¹⁰⁰ En el marco del proyecto se planteaba a su vez un traspaso del presupuesto educativo a cargo de las provincias, que no tuvo buena recepción en la cámara de diputados ya que la carencia de fondos para llevarlo a cabo era inminente. Asimismo, se argumentó que la falta de escuelas públicas generaría vía libre para que la educación privada religiosa ocupara esos espacios (Roca y Magnasco 1900a, 63).

¹⁰¹ La historiografía sobre la educación ha tildado este proyecto de “autoritario y conservador” en tanto, de acuerdo con Inés Dussel, buscaba evitar expectativas de ascenso social en los sectores sociales a partir de una formación unificada (Dussel 1997, 83).

¹⁰² Alejandro Carbó (Paraná 1862-Córdoba 1930) se formó en la Escuela Normal de Paraná (hoy José María Torres) de donde egresó con el título de Profesor. Ejerció como diputado y senador de su provincia y de la nación hasta la llegada de Hipólito Yrigoyen en las elecciones de 1916 (Honorable Cámara de Diputados de la Nación s/f). De los tres diputados mencionados, él formaba parte de la Comisión de Instrucción Pública que proponía el rechazo del proyecto.

¹⁰³ Juan Balestra (Goya 1861-1938) fue abogado y Ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación en 1892, durante la presidencia de Carlos Pellegrini. En las Memorias del Ministerio pueden encontrarse citas de Juan Bautista Alberdi recuperadas por Balestra en pos de destacar la importancia de una educación industrial (Consejo Nacional de Educación 1892, 405-406; cf. Lieff y Colucci 2008, 8).

¹⁰⁴ Emilio Gouchon (Colón 1860-Buenos Aires 1912). Se formó en su provincia natal, en 1887 llegó a Buenos Aires en donde se desempeñó como docente y en diferentes periódicos entre los cuales se destacó *La Nación* (Honorable Cámara de Diputados de la Nación s/fb).

que no tuviera un propósito específico.¹⁰⁵ Simultáneamente, buscaba diversificar las ramas de actividades para no generar acumulación en ningún área y llenar los espacios vacantes. Así defendía su plan en el Congreso Nacional: “hacer también lo que necesitamos: no solamente sabios, que esos son y tienen que ser siempre pocos, sino mucha cantidad de agricultores, de ganaderos [...] de mineros, es decir, esa suma de elementos de trabajo industrial y general que el país viene reclamando en vano desde hace medio siglo” (Magnasco 1900, 1220).

En el debate se destacaron las diferencias respecto de lo que implicaba fomentar una educación técnica o bien una de tipo humanista. De acuerdo con los diputados, el proyecto de Roca y Magnasco surgía con motivo de un particular temor a la sobreabundancia de profesiones liberales, tales como medicina y derecho, pero también de las actividades administrativas que ocupaban el ámbito público: “Una de las cosas que influían en el ánimo del poder ejecutivo para suprimir los colegios nacionales y reemplazarlos por escuelas prácticas de agricultura, era el temor de crear el proletariado intelectual” (Carbó 1900b, 1250). No obstante, un gran inconveniente de esta propuesta radicaba en el impedimento de ofrecer a los ciudadanos la posibilidad de elegir qué estudios tomar: la eliminación de la mayoría de los colegios nacionales en todo el país “condenaría” a cada estudiante a la tarea industrial o agrícola, dependiendo de su lugar de origen.¹⁰⁶ En este sentido, los diputados identificaban en el proyecto una mirada negativa respecto de estas últimas ocupaciones, dado que comprendían que cualquiera con la oportunidad de elegir preferiría educarse en un colegio nacional y trabajar de médico, abogado o administrativo. La tarea del artesano o técnico nunca se presentaba en el mismo nivel de importancia que estas otras actividades ya mencionadas, sino que siempre aparecían en una categoría inferior en relación con las profesiones liberales. Así se destacaba en el discurso del diputado Juan Balestra:

¿Por qué les hemos de decir a esas pobres provincias: vuestros hijos ya no serán ilustrados, ya no serán abogados, ni médicos; vuestros hijos ya no serán marinos ni militares de la nación, que para todo eso se requiere estudios secundarios: renunciad a la tradición argentina que formaba con vuestros hombres, nacidos y criados en el sano hogar provinciano, las grandes asambleas de la patria? (*aplausos*) es preciso que vuestros hijos sean simples artesanos. Y cuando sus

¹⁰⁵ Así señalaba: “Pretender que la instrucción pública debe seguir siendo como hasta el presente un mero ejercicio psíquico, o según la conocida expresión, una mera gimnasia de la inteligencia, sin fijarse que las nociones abstractas o meramente especulativas, si sirven para los deleites intelectuales del sabio, cuando no encuentran brazo aplicador, no sirven para la escuela, no valen para la sociedad, y deben ser francamente desterradas del sistema, del plan y de los programas” (Magnasco 1900, 1220).

¹⁰⁶ En el marco de la discusión sobre la educación técnica fueron pocas las voces que señalaron las diferencias educativas entre varones y mujeres, véase Olivera (1900, 1198-1209).

jóvenes, en los primeros anhelos de la vida intelectual sientan rebullir dentro de sí mismos ese afán de saber, que todo lo domina; cuando el Cielo les dé el corazón alto y la cabeza abierta a los afantes del pensamiento, ¿por qué, señor ministro, les hemos de responder con la frase que Virgilio ponía en boca de Augusto dirigiéndose á los pastores mantuanos [...] “Apacentad como antes vuestros bueyes y amansad toros”? (Balestra 1900, 1332, subrayado propio).¹⁰⁷

Esta cita puede ser leída a la luz de las investigaciones de Andrew Abbot (1988), quien sostuvo que en el proceso de delimitación de “jurisdicciones” (es decir, espacios sobre los cuales una profesión puede ejercer el control del conocimiento y su aplicación), aquellas actividades orientadas al manejo de una técnica se encuentran en una posición subordinada en relación con las que controlan un conocimiento abstracto. Esta diferencia puede ser aplicada al médico y “labriego” o abogado y “pastor”, así como a los conceptos de artista y artesano. De acuerdo con los diputados, si ser médico o abogado era una posibilidad, ser labriego o pastor era interpretado como el resultado de una contingencia o incluso una condena, pero casi nunca como una elección.

Si bien la creación de escuelas prácticas tenía una aprobación generalizada en el Congreso, la eliminación de los Colegios Nacionales fue vista con malos ojos, ya que el riesgo de generar profesionales en demasía era algo improbable en aquel momento del país. El mismo diputado Alejandro Carbó señaló la imposibilidad de un exceso de especialistas, tanto por el bajo promedio de jóvenes que iban a la escuela secundaria, como por el reducido número de estudiantes universitarios (922 en un país de cuatro millones y medio de habitantes). Como mucho, este problema se aplicaba a la capital: “¡Que tenemos demasiados médicos! Sobrarán en la capital de la República; pero, ¿quién no sabe que en toda la extensión del país hay una cantidad de gente que está sometida a la acción de los curanderos?...” (Carbó 1900a, 1166). Las críticas al proyecto fueron muchas y variadas, pero estuvieron principalmente enfocadas en los problemas que conllevaría su aplicación. Incluso el diputado Balestra, interesado por fomentar la educación industrial y especialista en el tema, votó en contra. Las objeciones eran por el modo de llevar a cabo este objetivo, no contra el futuro proyectado, dado que en esa cuestión todos estaban en sintonía: construir un país con habitantes que tuvieran una instrucción técnica y aportar a través de esto al crecimiento de la industria y del país en

¹⁰⁷ Otros de los términos utilizados en relación con la misma cuestión: “El señor ministro ha expuesto á la cámara un hermoso cuento, pero el señor ministro se ha olvidado lo que se hace siempre con los cuentos, que es la moraleja. Aplicada al cuento del señor ministro, la moraleja es la siguiente, hijos de las diez provincias donde se suprimen los colegios nacionales son los que estarán eternamente condenados a ser pastores y labriegos” (Gouchon 1900, 1384, subrayado propio). También abundaron las oposiciones entre conceptos como “ilustrados” y “artesanos” (Bores 1900, 1374).

general. En este debate iniciado en el 1900 quedaron planteadas las problemáticas que traía aparejada la formación técnica (desde su ausencia hasta su impulso); se remarcó su necesidad (aunque los modos de aplicarla aún no estuvieran definidos) y su importancia en un proyecto de país. Conforme avanzó la década esta temática continuó presente; vale estudiar entonces cómo era la educación técnica a principios del siglo XX.

La enseñanza artística en las escuelas profesionales y de artes y oficios

Los “obreros inteligentes” en las Escuelas de la Sociedad de Educación Industrial

Es necesario difundir el gusto de las artes en las masas,
no para que cada obrero haga groseramente el oficio de un artista,
sino para que haga artísticamente su oficio de obrero.

John Ruskin
(cit. Piñero 1916, 15)

¿Cuál es el oficio que no pueda afinarse, perfeccionarse, por la influencia del dibujo? Por lo demás es conocida la opinión de Goethe: “no hay oficio, por modesto que sea, en que el obrero no pueda llegar á ser un artista”.
(*La Nación* 1910a)

En 1902 se fundó la Sociedad de Educación Industrial (SEI). El primer director general de las escuelas técnicas de la SEI fue Ernesto Scanavino, presentado como ex alumno de la escuela mecánica de Glasgow.¹⁰⁸ Pasados unos años, el establecimiento que se ubicaba en el barrio porteño de Flores se trasladó a una esquina en las calles Lavalle y Salguero (**Figs. 1-2**), un edificio que fue recibiendo anexiones con el correr de los años y que estaba destinado a preparar “obreros inteligentes” (Fuster Castresoy 1912, 58).¹⁰⁹

Norberto Piñero fue el presidente de la Sociedad y decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.¹¹⁰ Como se presenta al inicio del apartado, en sus textos sobre enseñanza técnica en las escuelas de la SEI mostraba de dónde provenían sus intereses y recuperaba citas de John Ruskin, asociado a las ideas del

¹⁰⁸ Se lo seleccionó por su formación, pero también por la necesidad de convocar especialistas que pudieran dominar el español, frente a lo que se descartó llamar a extranjeros a dar clases allí (SEI 1901, 2).

¹⁰⁹ Esta escuela continúa funcionando hoy como Escuela Técnica n°30 Norberto Piñero y se encuentra en la misma manzana que la Universidad Tecnológica Nacional. Agradezco al rector de esta escuela y a su bibliotecario Jorge Noya quienes me proveyeron de abundante material sobre los primeros años de la institución.

¹¹⁰ Norberto Piñero (1858-1938) se formó como abogado y se desempeñó como profesor de derecho a la vez que político (había sido interventor de la provincia de San Luis y Ministro de Hacienda en 1906). Esto inclinó a José Antonio Sánchez Román a pensar que su figura, más que la de un empresario, fue la de un político y académico del régimen conservador (Sánchez Román 2007, 271). Bajo la gestión de Piñero se fundó el Museo Etnográfico dependiente de la Universidad de Buenos Aires.

movimiento *Arts & Crafts*.¹¹¹ Esto permite conocer dónde se ubicaba Piñero para pensar su actividad: su tarea no era formar artistas, pero evidentemente la dimensión estética ocupaba un lugar importante en su concepción de la educación industrial. Esta relevancia parece confirmarse cuando notamos que en el cuerpo directivo de la SEI se encontraban personalidades del ámbito artístico: Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova y Carlos Zuberbühler participaron como vocales, mientras que Ángel della Valle fue director de una de las escuelas.¹¹² Todos se destacaron por haber sido figuras vinculadas al Museo y a la Academia Nacional de Bellas Artes.¹¹³

La SEI tuvo entre sus objetivos fundar escuelas para la formación de obreros “en centros urbanos y fabriles” y “escuelas prácticas de enseñanza agrícola y agropecuaria” en las áreas rurales. Asimismo, contempló la creación de museos de “arte industrial” que permitiesen fomentar tanto la enseñanza industrial como la aplicada a la industria (SEI 1917, 45). Estos proyectos de museos, que finalmente no se concretaron, estaban explícitamente pensados para ser un “medio educativo de todas las clases sociales” (SEI 1908, 5). El propósito fundamental de esas instituciones era que fueran accesibles para toda la población y que especialmente colaborasen con inspirar y ayudar en el trabajo cotidiano que realizaban los obreros.¹¹⁴

En definitiva, se esperaba que las escuelas de la SEI ayudaran a formar especialistas capacitados para trabajar en aquello que el medio industrial de la época

¹¹¹ El movimiento *Arts & Crafts* fue un intento por impulsar la actividad manual y artesanal iniciado a fines del siglo XIX. Surgido en Gran Bretaña y especialmente en el contexto de la Inglaterra victoriana en donde la producción industrial se encontraba en constante crecimiento, la propuesta de *Arts & Crafts* celebraba el valor de la artesanía y las artes decorativas (cf. Fleming y Honour [1977] 1979, 41). La figura más relevante de este movimiento fue William Morris, quien se nutrió fuertemente de las ideas de John Ruskin. Morris diseñó papeles pintados, muebles y textiles, entre otras cosas; sobre sus ideas y especialmente su vínculo con el socialismo véase la investigación de E. P. Thompson (Thompson [1955] 2011).

¹¹² El presidente de la Sociedad de Educación Industrial fue Norberto Piñero. El vicepresidente fue Indalecio Gómez, el secretario fue Alberto Peró y el tesorero y pro-tesorero fueron respectivamente Federico Leloir y Ramón Santamarina. Entre los vocales se encontraban Valentín Virasoro, Francisco García, Francisco Uriburu, Julio Dormal, Pedro Vaccari, Guillermo Udaondo, Carlos Echagüe, Alfredo Ferreira, Emilio Frers, Rafael Herrera Vegas, Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova y Carlos Zuberbühler.

¹¹³ El vínculo de Piñero con figuras del ámbito artístico no se circunscribió a esta generación. Carlos Ripamonte en su libro *Vida* incluyó un apéndice en donde señaló la relevancia de la Sociedad de Educación Industrial (Ripamonte 1930, 247). Asimismo, Piñero fue quien le recomendó al gobernador de Tucumán, Ernesto Padilla, que pusiera al docente y egresado de la ANBA (formado bajo la gestión de Collivadino), Atilio Terragni, a cargo de la dirección de la Escuela de Dibujo, Pintura y Plástica de la provincia en 1915. Esto permite dar cuenta de la expansión de los vínculos de Piñero en el plano artístico y técnico hacia límites insospechados, ya que la institución tucumana fue por otra parte señalada por Pablo Fasce como un modelo antagónico a la Escuela Superior de Bellas Artes (derivación de la Academia en la década de 1920), en tanto se proponía como un modelo técnico que apostaba a las artes aplicadas (Fasce 2017, 62).

¹¹⁴ Hasta donde se sabe, estos museos nunca fueron fundados por la SEI aunque es posible que estuvieran pensando en algo similar a lo que se creó en la Escuela Industrial de la Nación –hoy Escuela Técnica Otto Krause- hacia 1902 (cf. Lieff y Colucci 2008).

requería. Si bien la enseñanza no era gratuita, a partir del segundo año se bajó la cuota mensual a la mitad del costo inicial para facilitar el ingreso; las dificultades por sostener a la Sociedad fueron remarcadas a lo largo de todas sus memorias, pero esto nunca significó cambiar el rumbo ni los objetivos de la institución que se sostenía por aportes de socios y contribuyentes. Incluso se proyectó que los estudiantes recibieran una remuneración por muchos de sus trabajos en la escuela que estaban a la venta (como sucedía en las escuelas técnicas públicas -profesionales y de artes y oficios-).¹¹⁵ Algunas imágenes permiten visualizar las tareas en el “taller de ajustes” (**Fig. 3**): allí se identifican estudiantes de diferentes edades, los más grandes se encuentran adelante y los más pequeños se encuentran detrás, cerca de la ventana, todos ellos compenetrados con su labor dan cuenta de la diversidad de edades que componía al alumnado de las escuelas.

La Sociedad tuvo diferentes escuelas de acuerdo con las posibilidades de la institución y la cantidad de asistentes en cada momento (**Fig. 4**). Entre ellas se encontraron la Escuela para aprendices Mecánicos y Electricistas, la Escuela de *Chauffeurs* donde se arreglaban automóviles (**Fig. 5**), la Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros, la Escuela de Dibujo Aplicado para Niñas y la Escuela de Plástica Ornamental. Me centraré en estas últimas tres, las cuales estaban organizadas en el marco de una propuesta vinculada a las llamadas “industrias del arte”; se puede inferir que su existencia se reconocía como intermedia entre el plano artístico e industrial (SEI 1901, 2). La edad de ingreso dependía de la escuela, aunque en líneas generales debían tener más de catorce años.¹¹⁶ La estructura total comprendía varias áreas de la industria y en conjunto colaborarían en la educación de obreros que pudieran dar lugar a un mejor desarrollo de la nación a través de la industria mecánica, química y “de arte”. Como puede verse en la carta del presidente de la Unión Industrial Argentina, la SEI generaba muchas expectativas:

Opina este Consejo Directivo que la Sociedad de Educación Industrial realiza una obra de positiva utilidad y trascendencia, por todos conceptos acreedora a la amplia colaboración de los industriales, directamente interesados en su mayor eficacia, y al apoyo decidido de los poderes públicos, en quienes la difusión de la enseñanza

¹¹⁵ Garantizar una remuneración a los estudiantes tomó varios años debido a la falta de fondos; la normativa se aprobó hacia 1908 pero parecería haber sido efectivizada recién hacia 1913.

¹¹⁶ De acuerdo con el reglamento, la Escuela para aprendices mecánicos y electricistas solicitaba “no tener menos de catorce años de edad, ni más de diecisiete” y “tener aprobado el 5° grado elemental o comprobar conocimientos equivalentes”. A partir de 1906 recibió un “reconocimiento oficial de estudios” por parte del Ministerio de Marina. La Escuela nocturna de dibujo pedía “tener más de catorce años” y “Saber leer y escribir correctamente y conocer por lo menos las cuatro operaciones fundamentales de la aritmética”. Las Escuelas de *Chauffeurs* y de Telegrafía requerían tener más de dieciocho años “no padecer enfermedad contagiosa ni tener defectos físicos”, en el caso de la segunda se agregaba “tener buen oído”. La Escuela de arte aplicado para niñas no consignó edad de ingreso (SEI 1913b).

práctica, de beneficios inmediatos y permanentes para los jóvenes que la adquieren, debe despertar la más franca simpatía, toda vez que tiende a resolver uno de los más importantes problemas nacionales: la formación de un personal propio para el desarrollo de nuestras nacientes industrias fabriles y manufactureras (Noceti y García 1916, 9, subrayado propio).

La fundación de la Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros se realizó en 1902 y su primer director fue un reconocido pintor: Ángel della Valle. Al principio estaba pensada a partir de dos cursos, uno de “Dibujo geométrico y sus aplicaciones” y otro de “Dibujo decorativo y de imitación” (SEI 1902, 18).¹¹⁷ La práctica iba complejizándose a partir de la copia, en principio de láminas y luego de modelos en yeso a distancia, de los cuales se sabe que se priorizó el dibujo de ornato gracias a las adquisiciones consignadas en las memorias.¹¹⁸ Finalmente, la tinta china, color y acuarela correspondían al último año (SEI 1901, 19-20). En este sentido, no era muy distinto de algunas de las actividades que se realizaban desde la educación artística, aunque enfocada en este caso un poco más hacia los motivos ornamentales. Este proyecto estaba destinado a “grabadores en metal, en piedra, en vidrio y en madera, a los pintores decoradores, a los ebanistas, a los escultores en madera, en piedra y en metal, a los cerrajeros, a los tapiceros y a los obreros y oficiales de otras industrias del arte” (SEI 1901, 2).

La Escuela de Dibujo recibía solo veintiséis estudiantes, aunque contaba con capacidad para más de cien. La expectativa no cumplida de tener más estudiantes llevó a que al año siguiente se descartara continuar con esta propuesta, aludiendo la falta de fondos, aunque probablemente la muerte de Della Valle también haya incidido. La institución alegó que la escasez de estudiantes se debía a que se trataba de una escuela reciente y a la irregularidad en la asistencia a las clases por parte de los estudiantes, ya que “la mayor parte de ellos, son obreros que dejan su labor diaria tarde y viven distante de la Escuela” (SEI 1902, 19). A pesar de este comienzo accidentado, la Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros fue sin dudas la más atractiva de entre las propuestas de la SEI. En 1907 ya estaba abierta de nuevo y le tomó poco tiempo llegar a la cantidad de 500 alumnos, representando por varios años casi el 50% de la matrícula de las distintas escuelas de la SEI. Su organización por esta época ya se dividía en tres grandes áreas:

¹¹⁷ También se los llamó Dibujo Lineal y de Ornato, con la posibilidad de ampliar a Figura en donde se reproducían imágenes de estampas.

¹¹⁸ Se adquirieron 135 modelos para dibujo de ornato y 10 para dibujo de figura (SEI 1902, 19). Los modelos para dibujo de figura no parecerían haber sido utilizados en gran medida, no se encontraron detalles sobre sus características, ni trabajos ni fotografías de época con sus representaciones. De cualquier modo, se consigna también en las Memorias que los propios estudiantes hacían los modelos en yeso que necesitaban para estudiar.

dibujo de máquinas (**Fig. 6**), dibujo ornamental (**Figs. 7-8**) y dibujo de arquitectura (**Figs. 9-11**) según su plan de estudios (**Fig. 12**).¹¹⁹ Estas fotografías, la mayoría tomadas hacia 1908, permiten nuevamente ver a muchos estudiantes varones de distintas edades trabajando con prolijidad, en este caso con posturas mucho más estáticas que las de la actividad en taller: el dibujo generaba una clase más ordenada, a la vez que permitía un atuendo más acicalado. No obstante, resultan llamativos algunos cuerpos inclinados sobre los muebles, así como ciertos brazos y rostros muy cerca del papel; probablemente por acercarse más al dibujo técnico se visualiza esta diferencia respecto de la postura erguida con que frecuentemente se pintaba o dibujaba en el ámbito de las bellas artes.

Se encontraron estudios de materiales, ornamentales y de planos arquitectónicos que muestran el manejo de conocimientos específicos por parte de los estudiantes en las escuelas. Si bien no se los registra entre los alumnos destacados, persisten algunos proyectos y dibujos arquitectónicos de Nicolás D’Alvia y Pascual D’Alvia en la Biblioteca de la Escuela Técnica n°30 “Norberto Piñero”, así como otros trabajos sin firma. No hay detalles sobre la escuela o el curso para el que fueron elaborados, pero se puede suponer cierto aprendizaje progresivo que se iniciaba con el dibujo lineal (**Figs. 13-14**) y que quizás continuaba con estudios del material y del color (**Fig. 15**) (SEI 1915, 18). En lo que correspondía al segundo año de la Escuela de Dibujo de Arquitectura se copiaban láminas, especialmente del libro de Carlo Formenti *La pratica del fabricare* (**Figs. 16-19**).¹²⁰ Y, finalmente, en los últimos años se elaboraban proyectos de construcciones completas, cortes y frentes con detalles en hierro, madera, etc. (**Figs. 20-21**). En términos generales, la calidad de estos dibujos, su prolijidad y el correcto uso de la tinta y acuarela dan cuenta de que la formación que impartía la Sociedad alcanzaba un nivel de especialización bastante alto en donde se desarrollaban conocimientos específicos en cada uno de los niveles. Como se mencionó en el capítulo 1, las aptitudes del estudiantado habían sido premiadas con el Gran Diploma de Honor en la Exposición Industrial del Centenario.¹²¹ De hecho, los exámenes de fin de año eran evaluados por un

¹¹⁹ Esta última era la más concurrida dado que formaba proyectistas y permitía trabajar con arquitectos e ingenieros; la segunda (dibujo ornamental) tuvo por profesores a José Guarro y luego a Cayetano Donniss, artista decorador de la época.

¹²⁰ El libro de Carlo Formenti (Formenti [1893-1895] 1909) se utilizó también en los cursos de construcción para el área de arquitectura de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires. Para saber más sobre este libro y en particular sobre el impacto de la inmigración italiana en la construcción y su enseñanza en universidades en Argentina véase el trabajo de Silvana Basile (2017).

¹²¹ Véase la **Fig. 27** en el anexo del capítulo 1.

grupo de tres docentes externos provenientes de la Academia de Bellas Artes, que era la institución que certificaba a nivel nacional el alcance de los estudios cursados.¹²²

Las Memorias de la SEI proveen bastante información sobre sus estudiantes, ya que daban a conocer los trabajos que conseguían los graduados en las diferentes áreas de especialización en donde se detallaban sus sueldos y cargos, junto con sus variaciones a lo largo de los años. Se informaban las visitas didácticas que, en el caso de la Escuela de Dibujo, incluían los talleres de Pedro Vasena e Hijos, la fábrica de vidrio de Gastón Fourvel Rigolleau y la fábrica nacional de tejidos. Asimismo, quedaba registro de los estudiantes destacados a partir del otorgamiento de premios de importancia simbólica y económica, como “relojes de oro y plata, alhajas y objetos de arte, colecciones de libros técnicos, cajas de compases y otros objetos de valor” (SEI 1917, 25). Entre aquellos que merecieron un premio se encontró alrededor de 1913 el estudiante de la Escuela de Ornamentación Lino Spilimbergo, a quien con sus diecisiete años le otorgaron un reloj y un cronógrafo (Spilimbergo 2018, 5).¹²³ Un estudio de ornamento de la época se corresponde con el ejercicio presentado, se trata de un trabajo en claroscuro, propio del segundo año (SEI 1915, 18-25) (**Figs. 22-23**). La biblioteca de la institución también guarda otros dibujos que combinan la atención al ornamento con el estudio del color, por lo que seguramente correspondían a niveles más avanzados (**Figs. 24-25**); no han quedado registro de trabajos de la última instancia de enseñanza, en donde ya no había copia sino dibujos originales y de aplicación.

Según pudo informarme su nieto, Spilimbergo ingresó a esta escuela “como una posible salida laboral para mejorar su posición económica” (Spilimbergo 2021). Su interés en las artes lo llevó a cambiar de casa de estudios y pasarse a la Academia de Bellas Artes dirigida por Pio Collivadino. La presencia en una escuela de la SEI de quien con los años sería un reconocido artista, habilita a preguntarnos quiénes asistían a estas instituciones.¹²⁴ En la escuela nocturna se destacaba la variedad de clases sociales de los participantes: de diferentes edades y formación, presencia de analfabetos y de quienes

¹²² Carlos Zuberbühler, el ing. Ricardo Marti y Corintio Trezzini respectivamente docentes de Historia del arte, Dibujo lineal y Profesor ayudante de Dibujo elemental se hicieron cargo de las evaluaciones del año 1908 (SEI 1909, 10).

¹²³ En el certificado aparece nombrado de este modo, aunque su nombre completo era Lino Enea Spilimbergo. Lamentablemente no se han hallado trabajos que profundicen en la formación de Spilimbergo en la Sociedad de Educación Industrial, pero para más información sobre su vida y obra (cf. AAVV 1999; Spilimbergo 2018).

¹²⁴ En la década de 1930 Spilimbergo fue docente de pintura en el Instituto Argentino de Artes Gráficas (IAAG), espacio que también puede considerarse como intermediario entre las bellas artes y las artes y oficios. A su vez, Andrea Gergich ha destacado la existencia de un vínculo entre las autoridades del IAAG con Collivadino (véase Gergich 2018).

poseían conocimientos de ciencias y matemática (SEI 1914, 14). Mientras que en las clases de Dibujo Mecánico había gran cantidad de electricistas, torneros y fundidores, en las de Dibujo Arquitectónico se encontraban albañiles, carpinteros, herreros y ebanistas; por último, en las de Ornamentación se destacaban los pintores, escultores, yeseros, tallistas, grabadores, marmoleros y decoradores (SEI 1907, 7).

El derrotero de Spilimbergo no fue una excepción: algunas estudiantes de la Escuela de Dibujo Aplicado para Niñas pasaron a estudiar en la Academia, entre otras que ocuparon cátedras en escuelas profesionales, normales o fundaron sus propias academias.¹²⁵ Si bien se destacaba que las estudiantes podían provenir de casas modestas, para sorpresa de los directivos esta escuela no estaba conformada por el público para el que había sido diseñada. Inicialmente se había pensado una escuela diferente de las academias, cuya enseñanza se tildaba de “fútil y ligero barniz, destinado á los fáciles triunfos en cartones y pintura colgantes de las paredes domésticas y destinadas á la admiración bondadosa de parientes y amigos” (*La Nación* 1910f). Se presentaba a la escuela de la SEI como “algo más serio” que incluyera a las niñas de clase obrera y les brindase “un poderoso auxiliar en sus oficios, y de un instrumento eficaz de trabajo” (*La Nación* 1910f). Sin embargo, su director, Scanavino, destacaba: “Debo hacer notar que aun cuando la clase obrera no ha respondido ampliamente a nuestro llamado, en cambio la clase media, a la cual será también sumamente útil y provechosa esta enseñanza, ha concurrido en número crecido” (SEI 1913a, 14).¹²⁶ Es probable que las mujeres obreras que debían sostener las tareas hogareñas, además de sus trabajos remunerados, tuviesen poco tiempo para asistir a una escuela a continuar con su educación. Algo similar se remarcó en cuanto a las asistentes de las Escuelas Profesionales, como se verá más adelante.

La Escuela de Dibujo Aplicado para Niñas resultó entonces ser un caso particular dentro de la SEI. No solo por sus estudiantes mujeres cuya enseñanza estaba segregada, sino también por la propuesta brindada, vinculada al trabajo decorativo con el que históricamente se había relacionado a la mujer y especialmente sobre objetos pequeños y domésticos: pintura sobre abanicos, seda, pirograbado, guantes, etc. (**Fig. 12**), de las

¹²⁵ “Ocupan cátedras de la materia, en escuelas profesionales, Filomena Gregorio, María Cristina Thompson y Clorinda Rojas; Sara Wainstein ha establecido una Academia de artes femeninas y trabaja, en objetos de creación original, para la Casa Asplanato; Leonilda Cuomo y Regina Denicoló tienen a su cargo clases de dibujo aplicado, en Escuelas Normales. Varias completaron sus estudios para dedicarse al profesorado en la Academia Nacional de Bellas Artes” (SEI 1918, 23).

¹²⁶ Asistían 68 estudiantes en dos turnos, todas mayores de catorce años (Fuster Castresoy 1912, 60).

mismas características que la sección femenina de la Exposición del Industrial Centenario ya analizada en el capítulo previo.¹²⁷ Una nota publicada en *Caras y caretas* hacia 1912 remarcaba cómo al mirar en los distintos rincones de la SEI “todavía hay un saloncito muy blanco y muy limpio, lleno de niñas que, inclinadas ante sus pupitres, pintan, bordan, dibujan, colorean... y sueñan contemplando un modelo de yeso” (Fuster Castresoy 1912, 60) (**Fig. 26**). Si al dibujo, en oposición a la tarea del taller, lo caracterizaba cierta quietud, aquí se sumaban nuevas cualidades: blancura y limpieza eran por demás propias de la actividad femenina.

La institución había sido provista de una cantidad de calcos importados de París gracias a Ernesto de la Cárcova, reconocido artista y directivo de la ANBA y también vocal de la SEI. No obstante, al decir del director de la escuela, las donaciones de Cárcova resultaban “poco productivas”.¹²⁸ Dado que los modelos de yeso se utilizaban con frecuencia en la enseñanza del dibujo (cf. Gallipoli 2019) es difícil saber si se trataba de una mala selección, de piezas muy complejas o bien de una práctica poco fructífera para la formación específica del Dibujo Aplicado para Niñas. Sin embargo, hay otras actividades que se adaptaron con mayor fluidez en esta formación. Un año después de estas observaciones sobre los calcos presentes en las memorias de la SEI, se recibió una donación de Ángel Gallardo: cajas con mariposas e insectos provenientes del Museo Histórico Natural (SEI 1915, 34).¹²⁹ Es probable que estas últimas fuentes de inspiración fuesen más eficaces que aquellos calcos, gracias a que orientaban la mirada con más detalle hacia el mundo animal, a la vez que aspiraban a hacerlo de un modo más creativo.

¹²⁷ Sobre la producción vinculada a las “artes femeninas” hay trabajos que analizan distintos aspectos (Pascucci 2007; Scocco 2008; Ariza 2013; Gluzman 2013; Nusenovich 2015).

¹²⁸ Así se señaló en la memoria institucional: “La dotación con que actualmente cuenta la escuela, remitida desde París por el Señor Don Ernesto de la Cárcova, es insuficiente en parte, e inapropiada en el resto, por cuyo motivo ese material sólo ha sido utilizado en muy limitada cantidad” (SEI 1914, 18). Las discusiones sobre la copia del yeso o del natural y de la figura o del ornamento pueden rastrearse en diversos países, por ejemplo en España, en donde la Academia de San Fernando educaba a artistas y artesanos del gremio, se debatía sobre la copia de figuras de la antigüedad o de elementos vegetales de acuerdo con el oficio: mientras que los artistas de la academia propagaban la importancia del estudio de figura, algunos disientían y sugerían una formación más específica para los artesanos de acuerdo con sus labores. Sin embargo, en México sí se le pudo sacar provecho a la educación del artesano en esta línea, a pesar de que se llegó a considerar una actividad de bajo rango para aquellos artistas que les enseñasen (Fuentes Rojas 2016). En cambio, en la Escuela de Artes y Oficios de Montevideo, bajo la dirección de Figari, se resolvió eliminar la copia de láminas y yesos y mantener únicamente el uso de modelos del natural. Si bien se rechazaba el dispositivo del calco, permanecieron la importancia de la vegetación y la fauna como motivos (Peluffo Linari 1999, 40; Rocca 2015, 36-37). Desde Argentina, el Ministro de Instrucción Pública Osvaldo Magnasco se mostró interesado en esta escuela uruguaya que esperaba formar trabajadores calificados con interés en su propia labor, aprovechando que los estudiantes ya no vivían en un internado, ni asistían de manera obligada (cf. Sanguinetti, 2002:140). Sin embargo, Magnasco no logró desarrollar un proyecto similar en Argentina; como se ha visto, su propuesta inicial no tuvo aprobación.

¹²⁹ Actualmente llamado Museo Argentino de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia.

Esto se complementaba con algunos paseos especiales que la Escuela se preciaba de realizar: desde visitas anuales al Jardín Botánico de la ciudad de Buenos Aires y al zoológico para realizar croquis de estudios de animales, flores y plantas, hasta viajes al Museo de Ciencias Naturales de la Plata y Museo Etnográfico, con la intención de conocer nuevos motivos que pudieran ser aplicados a las artes decorativas. A diferencia de las visitas didácticas a talleres y fábricas que realizaban los varones, estos paseos estuvieron destinados especialmente a las mujeres, dando cuenta de una segregación por géneros que iba acompañada de diferentes prácticas e “interacciones sociales concretas” (en términos de Joan Scott) que completaban su formación.¹³⁰ Relieves, modelos de insectos y mariposas pueden apreciarse en una imagen de trabajos de estudiantes llevados a la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales ya en la década de 1920 (**Fig. 27**).

El gran éxito de la Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros probablemente motivó la fundación de una Escuela de Plástica Ornamental en 1909. No obstante, su orientación hacia el “modelado de las formas en relieve” y la formación estética en arquitectura y decoración no prosperaron, principalmente por escasez de alumnos, aunque también por no haber podido cumplir con las necesidades de los estudiantes, que en general esperaban de la escuela un aporte para su trabajo en taller más que un título:

Algunos de los alumnos se vieron impedidos de seguir el curso por haber entrado en la conscripción, tres se han establecido con taller propio y sus ocupaciones no le permitieron momentáneamente continuar en la escuela, otros han dejado de asistir porque al ingresar deseaban que se les enseñara inmediatamente á proyectar trabajos que ellos ejecutarían después en sus talleres [...] pero ninguno de ellos quisieron adaptarse a un plan ni método de enseñanza (SEI 1912, 12).

La dificultad de los estudiantes de adecuarse a un método iba acompañada de cierta discontinuidad en la asistencia. Muchos con unas pocas clases podían adquirir conocimientos para su propia labor, sin necesidad de seguir sus estudios. Es por eso que la interrupción de los cursos de estas escuelas fue bastante común. En particular la Plástica Ornamental se enseñó también en la Academia de Bellas Artes, aunque enfocada desde un plano más bien artístico, lo que muestra cierta correspondencia entre la propuesta de educación artística y técnica de la época; esta segunda fue lo suficientemente convocante para prosperar y sostenerse en el tiempo.

¹³⁰ Joan Scott refirió a los dichos de la antropóloga Michelle Rosaldo quien sostuvo que “el lugar de la mujer en la vida social humana [...] no es un producto de las cosas que hace sino del significado que adquieren sus actividades a través de la interacción social concreta” (Scott 1990, 288).

Las “obreras artistas” en las escuelas profesionales para mujeres

La educación para mujeres estaba segregada, pero también estaba equiparada al trabajo para el caso de las mujeres que debían aprender a colaborar en el sustento económico para su familia.¹³¹ Desde fines del siglo XIX *El Monitor de la educación común* señalaba que “Un buen sistema de educación exige [sic] que la enseñanza se dé en conformidad con las necesidades sociales de cada pueblo, y aún de cada individuo: -la niña pobre *debe* aprender a zurcir; la rica *puede* bordar con hilos de oro” (Larrain 1882 cit. Bottarini 2012, 118). Esta referencia recuperaba un pequeño conflicto al interior de las diferentes prácticas en el plano educativo: en lugar de enseñar primero zurcido, remiendo y dobladillo, se priorizaban los bordados florales y diferentes adornos que no eran considerados ni necesarios ni muy útiles.¹³² En las escuelas de educación técnica para mujeres a principios del siglo XX persistió la pregunta respecto de cómo educar y para quién. Hacia 1910, las escuelas profesionales de mujeres de carácter público eran cinco en la capital del país; este número fue aumentando con el tiempo hasta llegar por lo menos a siete en 1940 (**Fig. 28**).¹³³ La primera de ellas fue fundada por Osvaldo Magnasco y conserva su nombre hasta el día de hoy.¹³⁴ Si bien en Argentina la cantidad de

¹³¹ Georgina Gluzman ha señalado el caso de la Escuela Superior de Bellas Artes en 1927 como una de las primeras instituciones que en donde varones y mujeres compartieron el espacio (Gluzman 2016b, 77).

¹³² Esto mismo señalaba Pablo Pizzurno bajo el seudónimo de Lía B. Gay-Pollot hacia 1886 sobre las problemáticas que conllevaba la enseñanza de labores en las escuelas de niñas en un artículo titulado “¿Enseñamos para el examen o para la vida?” (Gay Pollot 1886). Esta discusión ha sido también recuperada por Julia Ariza (2013, 6).

¹³³ En un principio, en Buenos Aires, la educación femenina estuvo a cargo de la Sociedad de Beneficencia creada en 1823. Allí la enseñanza estaba generalmente vinculada al aprendizaje de labores manuales. La mirada de Domingo F. Sarmiento respecto de la educación de la mujer generó cierto enfrentamiento con la Sociedad por contrariar el espíritu de una formación separada de los varones (Barrancos 2010, 107-114). De acuerdo con Sarmiento, la formación “no podía limitarse a zurcir, remendar, bordar o planchar” sino que debía ser común e igualitaria para mujeres y varones (Felitti 2004, 5). La promulgación de la ley 1420 (1884) materializó estos ideales en una práctica más concreta, aunque este tipo de escuelas continuaron existiendo: en 1894 la Sociedad Santa Marta fundó la que consideró la primera Escuela Profesional para Mujeres (probablemente se trate de aquella que luego pasó al Estado como Escuela Profesional Dolores Lavalle de Lavalle); Georgina Gluzman ha señalado cómo algunas personalidades buscaban una renovación de estas prácticas, especialmente Cecilia Grierson criticó la educación que no desarrollaba ramas demasiado útiles (Gluzman 2015a, 261-269). Las escuelas profesionales estatales que se abordarán en este capítulo pueden pensarse en un lugar intermedio, tenían un curso específico de instrucción primaria pero las clases eran únicamente para mujeres y los talleres estaban en muchos casos ligados al trabajo doméstico (cf. Ariza 2013, 2).

¹³⁴ La Escuela Profesional n°1 es actualmente conocida como Escuela Técnica n°2 “Osvaldo Magnasco” y se encuentra ubicada en el barrio de Palermo, avenida Santa Fe 3727; previo a este local se encontraba en Arenales 1040, así lo consigna Baldasarre (2021, 28). La Escuela Profesional n°2 se encontraba en el barrio de Belgrano, Amenábar 2249 (Baldasarre 2021, 29). Una medalla que se vendió desde la plataforma Mercadolibre hace unos años consignaba a la Escuela profesional n°4 en la zona de San Cristóbal sur. Julia Ariza ha consignado información a las páginas de algunas de las escuelas, pero lamentablemente los *links* ya no son accesibles (Ariza 2013,18). La Escuela Profesional n°5 es la que hoy se conoce como Escuela Técnica n°6 “Fernando Fader”, ubicada en el pasaje La Porteña 54 en el barrio de Flores. Desde esta

establecimientos en total ascendía al triple, las escuelas de la capital contaron con el mayor caudal de alumnas, por lo menos hasta 1930. El reglamento elaborado en 1908 unificó los criterios para que todos los establecimientos tuvieran las mismas características. Había diferentes asignaturas entre las que se encontraban en su mayoría talleres orientados hacia la costura y la vida doméstica, como corte y confección, lencería, vainillas, guantería, bordado en blanco y en oro, incluyendo también planchado y cocina.¹³⁵ Otros talleres como pintura y dibujo decorativo priorizaban el potencial ornamental de las figuras geométricas, la flora y la fauna. Finalmente, el “dibujo” genérico instruía sobre el cuerpo humano, pero de manera diferente a una academia artística, ya que se priorizaba la creación de figurines para pruebas de moda y costura (Fig. 29).

Al recorrer las Memorias de 1910 hasta 1920 puede establecerse que en líneas generales la mayoría de las estudiantes solían tener 16 años aunque desde los 13 estaban admitidas. Si bien asistían unas pocas extranjeras, en su gran mayoría eran argentinas. Para el ingreso se requería haber cursado el tercer grado de las escuelas comunes de la nación. Aquellas estudiantes que tuvieran aprobado “el sexto grado de las escuelas comunes, o el quinto de la Escuela de Aplicación, anexa a una Normal; o también que rindieren un examen general que comprendiese el programa formulado” quedaban exentas del curso de complementario de instrucción primaria, incorporado a partir de 1908 (Figuroa Alcorta y Zeballos 1910, 46).

En todos los casos estas escuelas tuvieron cargos directivos ocupados por mujeres, que eran nombradas por el Poder Ejecutivo y tenían por requisito ser profesora en artes e industrias femeninas con tres años de servicios (Figuroa Alcorta y Zeballos 1910, 8).¹³⁶ Las directoras fueron respectivamente: Laura Rosende Mitre de Mendonça, Eduarda Rodríguez Larreta, Luisa Lanús de Galup, Lucía R. de Paz y Dolores Alazet y Rocamora (MJIP 1910, 386-419). Además de la escasa información recuperada en el capítulo 1 sobre

institución se publicó la revista *Arte y Decoración*. Se abordarán algunas de sus problemáticas ya avanzada la década de 1920 en el capítulo 4.

¹³⁵ Generalmente las mismas tareas de las que también se ocupaban en la casa al regresar: “a las escuelas asisten niñas que tienen casi todas tareas pesadas en sus casas, como ser: atender a sus padres, cocinar para sus hermanos, coser, planchar, etc.” (R. de Paz 1912, 410).

¹³⁶ Como se señaló en la introducción de esta tesis, estudiar un proceso de institucionalización suele conllevar el riesgo de escribir una historia centrada en los hombres dado que han sido históricamente quienes ocuparon puestos de relevancia en este tipo de proceso. Si bien las Escuelas Profesionales fueron por estos años dirigidas por mujeres y para mujeres, sus producciones decorativo-artísticas (entre el ámbito doméstico y el arte decorativo) estuvieron bastante relegadas. Cabe destacar que sus roles directivos no dependían del Consejo Nacional de Educación sino directamente del Ministerio, hecho que les brindaba ciertas facilidades administrativas (*Caras y caretas* 1911, 64).

las primeras tres, cabe remarcar que solo de Alazet y Rocamora se sabe que tuvo formación artística y fue egresada de la Academia de Bellas Artes (Ariza 2013, 11).¹³⁷

Estas escuelas profesionales de mujeres trabajaban de manera diaria con las personas que vivían en los alrededores, atendiendo clientelas que pagaban para recibir trabajos en corte y confección, bordado en blanco, ropa planchada, etc. En la Escuela Profesional n°3 se alegraban de que fueran las familias quienes llevaban los materiales, lo que permitía que la institución solo tuviera que hacerse cargo del trabajo de las alumnas en los numerosos cursos de corte y confección (**Fig. 30**) (Lanús de Galup 1912, 403). Los aprendizajes se veían año a año en la muestra de fin de curso, en donde se presentaban al público los trabajos realizados bajo la supervisión de los/as docentes. Estos eventos eran difundidos en el diario, así como a través de invitaciones de las propias escuelas (en este caso aguafuertes), en donde las producciones se ofrecían en venta para quienes quisieran comprarlas (**Figs. 31-33**). Los resultados de estas labores se repartían equitativamente entre la escuela y un fondo de reserva que era entregado a cada alumna al momento de finalizar sus estudios; esto facilitaba la compra de materiales para el inicio de su nueva etapa profesional (Figueroa Alcorta y Zeballos 1910, 8).¹³⁸

En la Escuela Profesional n°5 los cursos más masivos fueron en un principio el de confección (con 29 alumnas) y el de dibujo y pintura decorativa (con 26). Su directora, Alazet y Rocamora, se ocupó durante 1910 de los talleres de Dibujo y Pintura decorativa, dada la falta de competencia de la docente a cargo:

...la dicha profesora [M. Benita Vives] tanto por su pedagogía cuanto por su metodología, no reúne las condiciones exigidas para el puesto: preparación que probablemente podría ser suficiente y admitirse en una clase de escuela primaria – pero que no reúne las exigencias más elementales- cuando se trata de una escuela profesional, en la que los principios y los fines de la materia requieren una preparación conforme con las diferentes profesiones á que se dedica la alumna; condiciones que deben diversificarse y responder á lo inmediato y lo mediato en todo y cada uno de los casos, entonces la Señorita Vives fracasa por completo, habiendo llegado a producirse el caso de que las alumnas protesten contra la falta de preparación de dicha maestra, razón por la cual volví a dictar nuevamente dicha clase de dibujo (Alazet y Rocamora 1910, 418, subrayado propio).

¹³⁷ Nacida en 1878 estudió en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de donde egresó como Profesora Nacional de Dibujo. Estuvo a cargo de la cátedra de Anatomía artística y también de los cursos normales del profesorado de dibujo durante 1905-1906. Participó del Salón Nacional y de diversos salones y exposiciones en el país y a nivel internacional en donde obtuvo varias medallas (Sosa de Newton [1972] 1986, 17-18); agradezco a Lucía Laumann por la ayuda con esta búsqueda.

¹³⁸ El reglamento no detalla cómo funcionaba esta práctica, no queda claro si este fondo se repartía todos los años a las graduadas o a todas las estudiantes una vez finalizado el año. Esto fue modificado en la Ley de Presupuesto de 1937 que determinó que los ingresos de toda la producción fueran al área de rentas generales del Estado; este hecho no solo anulaba la obtención de dinero por parte de los estudiantes, sino que el fondo que obtenía la escuela gracias a la venta de obras con materiales del presupuesto institucional era también desviado (Memoria del Departamento de Instrucción Pública 1937, 276).

Algo similar sucedió con las clases de economía doméstica, donde la inspectora también percibió las falencias de la profesora responsable. El énfasis de la directora al señalar que varias docentes no estaban capacitadas para las labores que llevaban a cabo en la institución permite pensar que los contenidos a enseñar estaban estrictamente controlados para garantizar una excelencia educativa y una especificidad que marcara una diferencia respecto de la educación primaria. Asimismo, también dan cuenta de la formación profesional de Alazet y Rocamora, quien destacó gran cantidad de veces la falta de personal calificado en las escuelas, en donde la mayor parte de los/as docentes carecían de título.¹³⁹ Pensando hacia el futuro, su mirada estaba atenta en aquello que su escuela aún no proveía, las falencias que le imposibilitaban estar a la altura de la industria: “faltan maestros y profesores con preparación industrial y artística, competentes y conscientes de su enseñanza y de su misión” (Alazet y Rocamora 1913, 562).

Esta directora le imprimió a la Escuela Profesional n°5 cierto componente artístico. Además de los talleres propuestos en el reglamento, incorporó por ese entonces otros de carácter probablemente complementario: joyería y cincelado, a cargo de Enrique Villaschi y fotografía con Alberto Bixio;¹⁴⁰ esto diferenció al establecimiento de los restantes, en donde primaban los talleres vinculados al mundo doméstico (**Fig. 34**).¹⁴¹ Una imagen de la época muestra el modo en que trabajaban las estudiantes de joyería, al igual que hoy, con sus pinzas y herramientas sobre una mesa de madera (**Fig. 35**). Llamaron la atención sus buenos resultados en la exposición de fin de curso de 1911, que recibió varias visitas: en ella había broches de oro, alfileres, hebillas, peines y hasta un armazón de cartera con trabajos de labrado y cincelado, y también se destacan un prendedor de lagartija y un pendiente con motivos florales (**Fig. 36**).

Las posturas de las directoras de las escuelas profesionales no se encontraban totalmente unificadas, como demuestran las memorias entre 1910 y 1920 del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Ellas sugerían modificaciones a los programas y tareas que se realizaban en las escuelas, que iban en línea con el problema ya señalado para la Escuela de Dibujo Aplicado para Niñas de la SEI: no solo atender a la mujer obrera. Por

¹³⁹ Por ejemplo, en 1911 en la Escuela Profesional n°2 de un total de catorce docentes, nueve no tenían título (Memoria 1911, 470); en 1916 en la escuela n°5 de diecinueve docentes, doce no contaban con ningún título (Memoria 1916, 375).

¹⁴⁰ No he hallado información sobre ninguno de ellos, aunque desde fines del siglo XIX se encontraba en Buenos Aires el estudio fotográfico Bixio & Cía con el que podría haber tenido relación. Agradezco a Clara Tomasini por esta sugerencia.

¹⁴¹ Vale aclarar que en **Fig. 30** se consignan las escuelas con sus programas acorde al reglamento de 1910, pero puedo afirmar que por lo menos hasta 1920 no se incorporó en las restantes escuelas ningún tipo de taller con las características de los de la Escuela n°5.

un lado, Mitre Rosende de Mendonça (directora de la Escuela Profesional n°1) proponía una posible educación diferencial entre obreras y amas de casa, por el simple hecho de que estas últimas no requerían de tantos conocimientos técnicos (Rosende de Mendonça 1912, 387), a la vez que Rodríguez Larreta (Esc. Prof. n°2) insinuaba “formar mujeres aptas para desempeñar los trabajos de su hogar” (Rodríguez Larreta 1915, 545). Con algunos matices, Lanús de Galup (Esc. Prof. n°3) sugería no orientar toda la formación hacia las obreras: “hay otra clase en la sociedad quizás más interesante y a la que le es más difícil procurarse medios honestos de vida y es aquella a la que su nacimiento y educación le hacen imposible la entrada a fábricas y talleres” (Lanús de Galup 1915, 547). Sin definir las completamente, es probable que la directora estuviera pensando en mujeres cuyo origen no era tan humilde como para trabajar como obreras, aunque igualmente merecían tener su propio sustento y aporte a la sociedad. En sus textos puede verse una búsqueda por alejar a la mujer “de la influencia funesta del taller”, al que le imprimía una carga negativa, al mismo tiempo que reivindicaba el lugar de la obrera no como una simple trabajadora mecánica sino como “obrero artista”: “debe de convencerse de que perfeccionando sus conocimientos, la mujer puede ganar en dos horas lo que otra no ganaría quizás en dos días; debe de hacerse obrera creadora, no servil y rutinaria, obrera instruida e independiente y no una máquina más o menos productiva” (Galup 1911, 477).¹⁴² Lanús de Galup argumentaba con claridad que con una mejor formación las ganancias serían mayores: “El valor del trabajo remunerativo aumenta a medida que se eleva el nivel mental y moral de la obrera” (Galup 1911, 477). En este sentido, mostraba la relevancia de tener obreras calificadas con sensibilidad creativa, la misma aspiración a la que apuntaban las escuelas de la SEI.¹⁴³ Estas “obreras artistas” aparecerían como punto de encuentro entre el arte y las necesidades económicas (Gluzman 2015a, 268). Entre las tareas de las directivas estaba también la necesidad de acompañar a las estudiantes egresadas con asesoramientos desde el Departamento Nacional del Trabajo y

¹⁴² La cuestión del trabajo en taller fabril u hogareño en relación con la actividad industrial y su dimensión potencialmente negativa continuará siendo abordada en el capítulo 4. Pero vale aclarar que hacia ese momento había cierta sospecha de baja moralidad en la práctica de que la mujer saliera a trabajar, como ha analizado Mirta Lobato: “La experiencia de la fábrica contradecía en la práctica la noción de que el lugar de la mujer era el plácido espacio del hogar, que debía estar protegido de las tempestades del mundo moderno” (Lobato 2000, 97). Lobato también añadió que muchos trabajos no eran “considerados apropiados para las mujeres” por lo que en muchas ocasiones “aspiraban a convertirse en empleadas” (Lobato 2000, 97).

¹⁴³ En la Escuela Dolores Lavalle de Lavalle también estaba vigente la idea de una “educación intelectual” y de una “dirección mental” que organizara el trabajo manual. Luisa Lanús de Galup se vinculó con esta escuela, quizás a través de la Sociedad Santa Marta (por ejemplo, participó de la instalación de una placa a la sra. Lavalle) (Meyer Arana 1909, 122).

con la Sección Escolar del Departamento Nacional de Higiene (Figuroa Alcorta y Zeballos 1910, 9). Garantizar la continuidad de las labores de las estudiantes una vez recibidas fue de suma importancia en el momento mismo de creación de muchas de estas escuelas. Mientras que instituciones como la ANBA solicitaban un pequeño aporte económico para la continuación de los estudios, las escuelas profesionales proveían a sus egresadas de dinero y les ofrecían una educación gratuita; esto podría ser un indicador para pensar en los diferentes sectores sociales de los que estas estudiantes provenían y en el interés por colaborar en su carrera profesional por parte de los distintos establecimientos. De este modo, puede pensarse que mientras que las escuelas profesionales y técnicas podían brindar a sus estudiantes una ayuda económica para comenzar su carrera laboral, la ANBA requería por lo menos de un mínimo de solvencia por parte de quienes la eligiesen.

Los objetivos de la triple formación de la Academia Nacional de Bellas Artes

Los primeros años de la Academia en Argentina

La Escuela de Bellas Artes fundada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1878 estuvo pensada desde el primer momento como una futura institución nacional (Balasarre 2020, 18) (**Fig. 37**). Este establecimiento logró constituirse a partir del impulso de diversos artistas de la Generación del 80 y tuvo por objetivo fomentar el desarrollo las artes plásticas en el país, a la vez que garantizar un “avance civilizatorio” que, en términos culturales, pusiera a la Argentina a la par de las naciones europeas (Malosetti Costa 2001, 39-57). Desde el último decenio del siglo XIX hubo fuertes presiones por parte de la comunidad artística para que la institución se nacionalizara, hecho que finalmente se llevó a cabo en 1905 (momento en que pasó a llamarse Academia Nacional de Bellas Artes) y que permitió ponderar el lugar de las bellas artes (Zarlenga 2014, 384).

Previo a su nacionalización, ya se habían dictado una serie de decretos que jerarquizaron su rol institucional. En 1902 se estableció que solo los graduados de la SEBA podrían ocupar cátedras de dibujo en los establecimientos oficiales de enseñanza (Manzi s/f, 34). Asimismo, el 17 de enero de 1903 el gobierno le otorgó la autorización para conceder diplomas de profesores de dibujo y de modelado, que habilitaban a dar clases en primero y segundo ciclo de los colegios nacionales (Collivadino y Ghigliani 1910, 170; Manzi s/f, 34). Sin embargo, la Academia, por falta de espacio, no podría

albergar a todos los estudiantes, ni de la capital ni del resto del país, que quisieran estudiar dibujo: es por esto que los diferentes establecimientos y talleres que se ocupaban de una enseñanza similar continuarían vigentes, pero deberían unificar su formación de algún modo, con el fin de garantizar una serie de contenidos mínimos que pasarían a estar coordinados por esta institución principal.¹⁴⁴ Indirectamente, la Academia se transformaba en reguladora de todas las escuelas de dibujo restantes (públicas y privadas), al ser la encargada de expedir los títulos a través de diferentes instancias de exámenes que certificaban la calidad de la formación.¹⁴⁵

En su mayoría, quienes optaban por este tipo de titulación eran mujeres que buscaban insertarse en el área de la docencia.¹⁴⁶ A pesar de las bajas remuneraciones en el marco de las tareas docentes, resulta innegable que este tipo de labor representaba cierto ascenso social en relación con la actividad del taller, a la que muchas otras mujeres se dedicaban.¹⁴⁷ A diferencia de otros casos en Latinoamérica, en Argentina el título expedido no certificaba la labor en taller sino que habilitaba como profesor.¹⁴⁸

¹⁴⁴ La enseñanza del dibujo se realizaba entonces en diferentes instituciones de carácter privado, cuyos modos de aprendizaje resultan desconocidos y con costos muy variables. La regulación garantizaría la calidad de esta educación: “Lógico es, entonces que esas escuelas se vean en el caso de salvar su existencia, mejorando la enseñanza que en ellas se da, ya sea con modificaciones de sus sistemas, ya sea con una mayor disciplina en los estudios, ya sea con una selección apropiada de sus profesores” (Collivadino y Ghigliani 1910, 168).

¹⁴⁵ Esto explica la presencia del cuerpo de profesores de la Academia que tomaron exámenes en la Sociedad de Educación Industrial, mencionados en el apartado anterior.

¹⁴⁶ Así lo destacó Ofelia Manzi (s/f, 34). Sobre este tema véase Gluzman (2016), especialmente el capítulo 2 “Mujeres, modernidad y arte”.

¹⁴⁷ En estas épocas, y varias décadas después, la disyuntiva para las mujeres que tenían alguna posibilidad de elegir estaba mayormente entre la opción por la docencia y la fábrica o el trabajo en talleres. Fernando Rocchi señaló el destino necesario de las mujeres como trabajadoras en las fábricas si buscaban un ingreso extra (Rocchi 2000, 223-229). Mientras tanto, la reconstrucción de la historia de Rosa del Río a cargo de Beatriz Sarlo repuso la vida de una mujer que a pesar de sus orígenes inmigrantes accedió a ser directora de una escuela. Esto fue gracias a su educación, aunque también a partir del rechazo a trabajar en el taller de su padre, que le permitió optar por un trabajo mejor remunerado y con mejores condiciones: “Quien cuenta esta historia, Rosa del Río, fue, como los chicos de la escuelita de la calle Olaya, una chica pobre, hija de inmigrantes, extraída por esa operación cultural que fue el normalismo de las filas de las operarias futuras, de las potenciales costureras, para formarse como maestra en la última década del siglo pasado” (Sarlo 2008, 47). La docencia estaba presente como una opción laboral a través de la cual las mujeres podrían obtener un sustento. Para Rosa del Río abandonar el taller de su padre implicó mejorar su remuneración, a su vez, generalmente en las fábricas y talleres las mujeres obtenían salarios mucho más bajos que los hombres (cf. Lobato 2007). De todos modos, hacia fines del siglo XIX el trabajo docente contenía ya aspectos visiblemente negativos como la baja remuneración, es por esto que los hombres en su mayoría se alejaron de esta área quedando el terreno libre para las mujeres (Morgade 1997, 69). En este sentido, cualquier labor femenina recibía una menor remuneración ante una masculina pero eso no debería opacar la variedad de condiciones a las que debían enfrentarse en cada una de estas actividades.

¹⁴⁸ Alberto Mayor Mora ha señalado el punto intermedio en que se encontraron muchas escuelas de artes y oficios, a caballo entre el rasgo colonial de la formación en talleres hacia una especialización de carácter industrial; tanto en Colombia como en México en un primer momento se ofrecían los títulos de “Maestro” y “Oficial”, continuando con una lógica que provenía de la colonia (Mayor Mora, 2013:43). Esto también puede verse de algún modo en la organización de la enseñanza en la Escuela de Artes y Oficios en Santiago de Chile que contaba con tres grados: artesanos, maestros en talleres y finalmente ingenieros mecánicos

Como se analizó en el capítulo 1, las figuras relevantes del ámbito artístico de fines del siglo XIX ponderaron la pintura y escultura: estas disciplinas recibieron particular atención en la enseñanza que se impartía en la Academia, a la vez que fueron priorizadas en otras instancias, como en las becas artísticas. No obstante, las otras artes no fueron completamente descartadas: la existencia de cursos nocturnos para artesanos, yeseros y carpinteros revela un interés en expandir los alcances de la formación que obtenían los alumnos. La “Escuela” de la SEBA comprendía “Dibujo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Aplicadas” (Malosetti Costa 2001, 102). Durante la década de 1890 una nota de *La Nación* revelaba una información similar. Esta cita resulta un claro indicador de las preferencias de los estudiantes, así como de su lugar de proveniencia y sus posibilidades económicas:

La parte más concurrida del curso de dibujo es la que corresponde al ornamental, lo que se comprende por su aplicación a diferentes objetos industriales [...] Y hay quienes entre ellos ganan tres y cuatro pesos diarios en talleres industriales, pagando sólo dos pesos mensuales por la educación artística que reciben (cit. en Manzi s/f, 28).

La propuesta de formación en “artes aplicadas” fue uno de los modos de otorgar visibilidad a las actividades que se realizaban en la Academia, ya que permitía una asistencia diversa. La institución se presentó como un espacio de formación de artistas, pero también de trabajadores del ámbito industrial y artesanal o manufacturero: se sostenía que el arte, y sobre todo el dibujo, servía en particular a los obreros y artesanos en su labor. Es por esto que luego de la aprobación de los cursos inferiores se podían elegir distintas orientaciones como “ebanistería artística, carpintería artística y de construcción, tornería, herrería, mecánica, marmolería” (cit. Malosetti Costa 2001, 102).¹⁴⁹ A su vez, el aprendizaje obtenido posibilitaba ampliar la salida laboral y

(Castillo Espinoza; 2014:16). Para el caso argentino hasta el momento no tengo noticias de otro tipo de titulaciones. Entre las condiciones de aprobación para obtener el título de profesor se encontraba que los aspirantes tuvieran 18 años de edad y cumplieren con: “Una prueba de dibujo de ornato (copiado del relieve) ejecutado en claroscuro en doce horas (cuatro sesiones de tres horas), una prueba de dibujo a claroscuro del modelo vivo (copia de la figura humana desnuda) ejecutado en diez y ocho horas (6 sesiones de tres horas), una prueba gráfica y examen oral de perspectiva ejecutada en cuatro horas (una sesión), un examen de pedagogía que versará sobre método de enseñanza y crítica de un carácter escolar, un examen oral de anatomía artística con explicaciones gráficas en el pizarrón y un examen de historia del arte” (Collivadino y Ghigliani 1910, 168).

¹⁴⁹ Lamentablemente no he tenido acceso al *Reglamento interno de la Escuela de Dibujo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Aplicadas* realizado en 1899 por la SEBA (cf. Malosetti Costa, 2001, 102). Matías Zarlenga ha analizado el Plan con mayor profundidad y lo ha organizado de la siguiente manera: empezando por un curso inferior de tres años para todos los estudiantes por igual con Dibujo lineal y geométrico, de ornato y de figura (todos con estampas); un segundo año con Dibujos de relieve y figura (con fragmentos y calcos) y un tercer año con Plástica ornamental, Figura (a partir de copia de estatua) y Anatomía. Una vez aprobado este curso inferior se podían elegir diferentes vertientes: un curso superior de dibujo (que duraba un año), cursos superiores de pintura, escultura o arquitectura (respectivamente dos, tres

conseguir mejores ingresos, pero por el mismo motivo no garantizaba la finalización de los estudios: a veces algo de perfeccionamiento era suficiente para continuar en el terreno laboral con tareas más calificadas. Esto sucedió en mayor o menor medida en todas las escuelas que formaban en aspectos técnicos, como puede verse en el Censo General de Educación: “Es de advertir que muchos de los que inician sus cursos, y que pertenecen á familias pobres, se retiran generalmente después de terminar el primer año, ó el segundo, porque pueden en seguida dedicarse con éxito al trabajo y contribuir al sostenimiento de sus familias” (Sáenz 1910, 700).¹⁵⁰ En este sentido, la buena calidad de la educación podía ir en desmedro de tener suficientes estudiantes y graduados, ya que para ellos el objetivo no era la titulación sino la adquisición de nuevos conocimientos.

Resulta muy difícil de rastrear la dimensión industrial de la enseñanza en la documentación: los docentes de las áreas de ebanistería o herrería, entre otras, no aparecen consignados en el decreto de nacionalización de la Academia (**Fig. 38**). La asignatura Artes decorativas estaba a cargo de Arturo Dresco y la Plástica ornamental tenía al frente a Juan Arduino;¹⁵¹ siendo que ambos eran escultores, puede suponerse que la escultura ornamental ocupaba un lugar preponderante en el marco de la dimensión decorativa. De cualquier modo, este supuesto enfoque hacia los obreros y la industria podría ser relativo: la Academia contaba con una Escuela de Artes Decorativas e Industriales -respecto de la que casi nada se conoce en la actualidad-, pero en el Boletín

y dos años). Finalmente, la orientación de artes aplicadas contaba con diferentes cursos de dibujo dependiendo de la orientación elegida, mencionada previamente en el cuerpo del texto (Zarlenga 2011, 80). Aunque no tengo suficientes elementos para afirmarlo, parecería ser que esta orientación en “artes aplicadas” estaba especialmente orientada hacia el trabajo desde el dibujo.

¹⁵⁰ También se mencionó para el caso de la ANBA: “Podríanse citar innumerables ejemplos individuales de las ventajas que algunos años de estudio en la Escuela de Artes Decorativas e Industriales de la Academia ha proporcionado a más de uno de sus alumnos. En poco tiempo se han sentido dignificados en su labor, mejorados en su situación de obrero á sueldo, y con un porvenir que, de otra manera, quizá, jamás hubieran entrevisto, sino a través de impotentes ensueños, de esfuerzos nunca realizados, y cuya desaparición conduce generalmente á extremos que todos conocemos” (Collivadino y Ghigliani 1910, 170).

¹⁵¹ El reconocido escultor Arturo Dresco (1875-1961) estudió entre 1893 y 1896 en la Escuela de Artes Decorativas e Industriales en Florencia con Augusto Passaglia, quien insistía en la importancia de sostener las artes aplicadas a la industria. Agradezco a Giulia Murace por esta información. Por otra parte, Juan Arduino (1856-1912) también fue escultor; su obra en mármol *La cenicienta* le valió una medalla de oro en la Exposición Internacional del Centenario (Catálogo EIAC... 1910, 64; *La Nación* 1910g, 12). Si bien en el Boletín Oficial previamente citado en el cuerpo del texto figura el nombre Juan, otras fuentes de época hacen pensar que podría tratarse de José Arduino. Una nota en *Caras y caretas* de 1901 lista a José Arduino como profesor de Plástica ornamental y José León Pagano en su *Historia del arte argentino* lo destaca como docente de la entonces Sociedad Estímulo de Bellas Artes, señalando sus trabajos también en escultura: el monumento a Mitre en San Isidro y algunas esculturas que adornan la fachada de la Escuela Presidente Roca; esta última información también aparece consignada y ampliada en (Petriella y Miatello 1976, 52). Pagano consigna a José Arduino como una figura diferente de Juan Arduino, quien habría sido guía del escultor Manuel Aguirre (Pagano 1944, 152, 428). Si bien esta distinción entre ambos artistas es poco clara, ya que probablemente se tratase de la misma persona, me interesa destacar que de cualquier modo ambos se desempeñaron en el ámbito de la escultura.

Oficial, se aclaraba que tenía “fines esencialmente artísticos” (Figuroa Alcorta y Naón 1910, 1074).

Si bien el pase de la Sociedad Estímulo a la jerarquía de Academia Nacional fue un gran cambio en el marco del sistema de las artes, la institución en sí misma no presentó muchas variaciones: no se alteró el plan de estudios e incluso los mismos docentes permanecieron a cargo.¹⁵² En este sentido, se puede afirmar que la gran transformación en el establecimiento vino de la mano de un recambio generacional a partir de la llegada de Collivadino como director en 1908. Gracias a él y su cuerpo docente, la Academia recibió una modificación de su plan de estudios. Además de asignaturas relativas al profesorado de dibujo, se prometían materias relacionadas con las artes decorativas que fueron incrementándose hasta la década de 1920, aunque el deseo fue más grande que su efectiva realización.

Cambios institucionales: la pérdida de autonomía de la ANBA

Hacia 1908 el entonces director de la ANBA, Ernesto de la Cárcova, presentó su renuncia, la cual estuvo estrechamente vinculada a modificaciones de jerarquías realizadas desde el Ministerio de Instrucción Pública. En ese momento, la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA), que había sido creada en 1897, comenzó a ejercer control sobre el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y la ANBA. El Ministro Dr. Juan Bibiloni definía a la nueva Comisión como de “carácter administrativo”; de allí en adelante se conformaría por miembros directamente seleccionados desde el Poder Ejecutivo (Muñoz 1998, 51).¹⁵³ Quienes pertenecían al ámbito artístico recibieron a la CNBA con desconfianza ya que la mayoría de sus miembros no eran expertos en arte. No obstante, algunos sí estaban vinculados o integraban el grupo Nexus del que participaba

¹⁵² El Boletín Oficial de la República Argentina el 22 de mayo de 1906 reafirmaba el traslado del personal docente de la Academia de Bellas Artes perteneciente a la Sociedad Estímulo a la institución de carácter nacional (Figuroa Alcorta y Pinedo 1906a, 600). Este traslado se había realizado “provisoriamente” unas semanas antes, el 30 de abril: “Se resuelve: 1° Que el antiguo personal docente, administrativo y subalterno que funcionaba en la Academia Nacional de Bellas Artes antes de su nacionalización, continúe prestando sus servicios en calidad de provisorio y hasta tanto el Poder Ejecutivo organice el cuerpo de profesores que con carácter definitivo debe nombrarse, de acuerdo con la ley de presupuesto” (Figuroa Alcorta y Pinedo 1906b, 840, subrayado propio) (**Fig. 38**).

¹⁵³ Durante el gobierno del presidente José Figuroa Alcorta (marzo de 1906- octubre de 1910) hubo cuatro Ministros de Instrucción Pública: Federico De Pinedo (marzo de 1906- julio de 1907), Juan Antonio Bibiloni (julio de 1907- enero de 1908), Estanislao S. Zeballos (enero a junio de 1908), Rómulo S. Naón (junio de 1908 – octubre de 1910); los últimos tres estuvieron a cargo durante el conflicto estudiantil durante el cambio de plan de estudios de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Pio Collivadino, artista que sucedió a Cárcova en la dirección de la Academia.¹⁵⁴ Este grupo se presentaba como una nueva generación, diferente que ponía en cuestión a quienes hasta entonces habían ocupado los puestos en las principales instituciones artísticas del país como Sívori, Giudici, Schiaffino y el propio Cárcova, artistas de la Generación del 80 que habían adherido a las ideas de las elites cosmopolitas y liberales (Malosetti Costa 2006, 73; cf. Zarlenga 2014).

La anulación de la autonomía de la ANBA tuvo muchos detractores entre esa generación, que también fue acompañada por la prensa. Los medios afirmaron que la dimisión a los puestos de director y profesor de Cárcova se debieron especialmente a la pérdida de considerables facultades en su puesto jerárquico (*El País* 1908a). El mejor remedio para esta situación, sostenían algunos, parecía ser la disolución de la CNBA, que traería consigo el retorno de Cárcova (*La Nación* 1908b). Otras voces sugerían ocuparse del MNBA antes que de la ANBA, ya que esta había mostrado tener buenos resultados en el marco de la enseñanza artística, mientras que el museo necesitaba de un mayor control: aún no contaba siquiera con catálogo (*La Razón* 1908a).

La incorporación de Collivadino -y de Carlos Ripamonte como vicedirector- a la Academia puede ser pensada como el inicio de una renovación estructural de los establecimientos artísticos del período. A partir de este momento la ANBA y el MNBA deberían rendir cuentas a la CNBA y no únicamente a la contaduría nacional, como se había hecho hasta entonces. En lo que respecta a la Academia, la CNBA podría interceder en cuestiones tales como el nombramiento de profesores y reformas del plan de estudios: se anulaba así la autonomía con la que hasta entonces había contado esa institución.¹⁵⁵ Ante esta situación el nuevo Ministro de Instrucción Pública, Estanislao Zeballos, propuso crear una facultad de bellas artes que dependiera de la Universidad de Buenos Aires. Frente a las recientes modificaciones de su estatuto, esta facultad podría contar con algunos privilegios, pero seguiría dependiendo de un órgano consultivo, similar a la situación en que ya se encontraba la ANBA con la CNBA. Por este motivo la iniciativa

¹⁵⁴ Nexus fue una agrupación artística cuya primera exposición fue en 1907. Estaba conformado por los artistas Cesáreo Bernaldo de Quirós, Arturo Dresco, Alberto María Rossi, Justo Lynch, Fernando Fader, Rogelio Yrurtia, Pio Collivadino y Carlos Ripamonte; estos dos últimos pasaron a ser respectivamente director y vicedirector de la Academia a partir de 1908 (Muñoz 1998, 51).

¹⁵⁵ La nueva Comisión estaba integrada por José R. Semprún, Manuel Aguirre, Alberto López, Carlos de la Torre, Eduardo Sívori, Pio Collivadino, Lucio Correa Morales, Carlos Agote y Carlos Zuberbühler. (*La Nación* 1907, 7. cit. Muñoz 1998, 51, 78-79). Como han destacado Laura Malosetti Costa y Miguel Ángel Muñoz, el proceso de disputa que incluyó la expulsión de Eduardo Schiaffino de la dirección del museo fue parte no sólo de un proceso de recambio generacional sino también un indicio de la creación de un campo artístico (Malosetti Costa 2006, 74).

no prosperó. De hecho recibió críticas negativas, entre las que estaba el inconveniente de dejar vacante la formación artística en el nivel escolar por incorporar la institución al sistema universitario, pero también la idea de que ninguna universidad, por buena que fuese, podría otorgar ni “un ápice de talento” al artista que no lo tuviera ya (*La Nación* 1908a). El problema era entonces más profundo: llevar adelante una academia sostenida por el Estado iba necesariamente asociado a una discusión en torno a qué rol debía cumplir esta institución educativa y a cuál sería el perfil de sus egresados.

“La Academia en plena ebullición”: el conflicto institucional y estudiantil luego de la asunción de Pio Collivadino

Seis meses después de la renuncia de Cárcova, la ANBA permanecía acéfala; en esta situación conflictiva, Pio Collivadino ocupó el cargo de director el 3 de agosto de 1908 (Malosetti Costa 2006, 346). Un punto fundamental al asumir el puesto fue lo avanzado que se encontraba el período lectivo, muy cercano a los exámenes finales, hecho que podía resultar en una complicación al momento de querer implementar cambios en la formación artística como él mismo tenía previsto. Su primera propuesta consistió en solicitar a la CNBA la anulación de los exámenes finales de noviembre, alegando que la ANBA no había tenido autoridad máxima por medio año para controlar el desenvolvimiento de la enseñanza. Sin embargo, este pedido fue rechazado por la CNBA y dado que el establecimiento regido por Collivadino ya no era autónomo, la decisión no podía hacerse efectiva.

Collivadino asumió la dirección de una institución que estaba en el foco de atención de la prensa, tanto por los meses de idas y vueltas entre la posible anulación de la CNBA, como por la renuncia de Cárcova (que aún estaba a la espera de la firma del ministro). No es nada menor señalar que, como todo indicaría, la Academia se seguía organizando tal como se estipulaba en su último reglamento de 1899.¹⁵⁶ Seguramente la interferencia de la CNBA afectó en particular el modo en que Cárcova (y también Sívori, su vicedirector) venían tomando decisiones desde hacía años y las restricciones de

¹⁵⁶ Al momento de esta investigación no se han hallado documentos que indiquen ningún reglamento realizado al momento de la nacionalización de la institución. Una búsqueda en el Boletín Oficial de la República Argentina evidencia estas ausencias, a la vez que la Memoria del Ministerio de Instrucción Pública solo da cuenta de los discursos de nacionalización y pase de la Academia a su carácter de “nacional”, pero no especifica su modo de funcionamiento. Asimismo, el reglamento efectivizado hacia 1910 solo refiere en sus estatutos al decreto de nacionalización y no menciona ningún reglamento previo.

autonomía no fueron toleradas para nada considerando el anterior marco de libertades que habían tenido. Collivadino tuvo entonces el rol de plantear una configuración más clara para un establecimiento estatal que había crecido con el tiempo y además debió hacerlo negociando con una estructura superior. Quienes habían estado con anterioridad en su lugar no le tuvieron ningún tipo de tolerancia, como tampoco la mayoría estudiantil y mucho menos la prensa: su único respaldo para todos los cambios realizados fueron el Ministerio de Instrucción Pública y la CNBA.

El director propuso un nuevo sistema de evaluaciones que sería el punto de partida inicial de la reforma que llevó a cabo en años subsiguientes (*La Nación* 1908d). El nuevo sistema iría en consonancia con otros cambios que se venían realizando y que auguraban una enseñanza más estricta, que incluía novedades como los castigos con suspensiones ante las inasistencias a las clases de los sábados, o la imposibilidad de asistir a las clases si no se presentaban de manera puntual en el horario de ingreso (Collivadino y Ghigliani 1908, 22). En una caricatura en la revista *Athinae* vemos cómicamente los esfuerzos de un estudiante por llegar a tiempo a las clases de 1908; irse a vivir a la Academia se presentaba como la solución a sus problemas, aunque allí lo esperaba Collivadino “el inquilino principal” (**Fig. 39**).¹⁵⁷ También hubo ciertas innovaciones técnicas que los estudiantes debieron aprender en las semanas previas a los exámenes, como la introducción del dibujo en carbonilla. Para un estudiante en proceso de aprendizaje, especialmente de los primeros años, la carbonilla puede traer ciertos desafíos: su uso puede dejar trazos más gruesos e imprecisos, misma razón por la que conviene utilizar una escala más grande y hojas de mayor tamaño. Resulta significativo en este sentido, contraponer este material a las prácticas del dibujo técnico que se encontraba vigente en las escuelas de la SEI, en donde la precisión de la línea y el detalle eran fundamentales. La educación técnica y artística ponían en juego competencias diferentes. A su vez, el negro pleno de la carbonilla visibiliza los errores difíciles de borrar y requiere de algún tipo de fijado para mantenerse. Además de ser económica, bien utilizada permite efectos y tonos variados. La introducción de la carbonilla implicaba entonces una reforma sustancial en relación con la práctica que habían llevado a cabo los alumnos en los meses previos: su aprobación dependería entre otras cosas de la incorporación de este nuevo conocimiento (*Última Hora* 1908b). Según Collivadino la carbonilla no solo cumpliría con “los deberes de vigilancia sobre los estudios, que le otorga el reglamento general de

¹⁵⁷ Posteriormente, ante las quejas de los estudiantes que llegaban tarde por trabajar se aceptó el ingreso a partir de las 20:00 hs desde agosto de 1909 (*Athinae* 1909b:20).

enseñanza, sino también deberes de conciencia artística” (*La Nación* 1908f). De este modo apuntaba a renovar la enseñanza a través de una técnica que con el tiempo devino en una marca de la tradición.¹⁵⁸

El sistema de evaluación fue otra de las instancias afectadas. Se modificó la conformación de las mesas examinadoras: el director, vicedirector, un profesor de los años superiores más el docente a cargo de la clase serían los evaluadores. La calificación se dividiría entre aprobados (con orden de mérito numérico), aplazados y reprobados. Los aplazados podrían repetir el examen en marzo pero los reprobados no podrían hacerlo hasta noviembre del año siguiente (*Athinae* 1908, 4). La severidad de este sistema estaría en el eje de las tensiones al momento del desarrollo del conflicto estudiantil.

Finalmente, los exámenes se llevaron a cabo conforme lo propuesto en este nuevo procedimiento. Las materias que se dictaban únicamente en los cursos nocturnos correspondientes a los últimos años, es decir a los “cursos superiores” (en donde se encontraban pintura, perspectiva, lineal) y a los “cursos complementarios” (ornato, plástica ornamental, anatomía artística e historia del arte) tuvieron buen rendimiento: aplazados y reprobados fueron minoría, predominando los aprobados representados en azul (**Fig. 40**). En cambio, las asignaturas concernientes a los primeros años de estudio (los “cursos elementales”, “preparatorios” y los dos primeros “cursos superiores”) tuvieron un porcentaje de aprobación mucho más bajo, entre el 14% y 19% (**Fig. 41-44**). Se vuelve comprensible que hayan sido los ingresantes quienes más dificultades tuvieron para ajustarse a los nuevos métodos (*Athinae* 1908, 1).

La gran cantidad de desaprobados derivó en un conflicto, que trascendió hasta la prensa e incluyó pedidos de renuncia de la máxima autoridad.¹⁵⁹ Las reacciones fueron variadas incluso entre los propios profesores: por ejemplo, la profesora Pedralles, que era docente desde hacía varios años, se había ido sin firmar el acta de la mesa examinadora

¹⁵⁸ Lamentablemente no tuve acceso a la biblioteca ni archivo de la ex Academia Nacional de Bellas Artes, actual Facultad de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes. Por este motivo, no me fue posible revisar actas, ni técnicas o materiales de enseñanza como tampoco conocer trabajos de estudiantes del período, si los hubiera.

¹⁵⁹ Mientras que algunos formulaban la idea de que el ministerio debía hacerse cargo de los problemas y controlar a la institución como se hacía con los restantes establecimientos nacionales, otros señalaban que el conflicto había tenido origen en la creación de la CNBA por el ex ministro Juan Bibiloni, la cual muchos consideraban un error. Dentro de la prensa había voces divergentes: desde *La Razón* se publicó una nota que culpaba de toda la situación a Eduardo Schiaffino, quien había colaborado en el armado de la CNBA. Se destacaba que Bibiloni siempre le había brindado “obediencia sumisa” y señalaban a Schiaffino como un agente que había fomentado el desarrollo de las protestas, en donde estudiantes en busca de contención no habían encontrado más que un estímulo al conflicto (cf. *La Razón* 1908c, 5). Esta situación fue recuperada por varios periódicos de la época desde el 19 de noviembre de 1908 y se mantuvo en menor medida hasta los primeros días de diciembre.

por discrepancia con los resultados. Carlos Zuberbühler, profesor de la casa que se encontraba de licencia, aseguraba que los argumentos de los estudiantes eran justos, a la vez que señalaba que se trataba de “una crisis gravísima que atraviesa nuestra academia, á la cual tan vinculado estoy desde 1885” (*La Nación* 1908e). Este tipo de reacciones dificultaba la construcción de un discurso institucional unificado. Mientras tanto, algunos estudiantes mostraron su disconformidad usando las carbonillas del nuevo sistema de enseñanza para escribir letreros, inscripciones y caricaturas en las paredes de la Academia. Al mismo tiempo, unas circulares se difundían como oficiales ofreciendo los servicios de la Academia de verano para los estudiantes desaprobados; estos volantes, nunca autorizados por la dirección, fomentaron el conflicto ya que los alumnos interpretaron que había intenciones ocultas en las reprobaciones, que tendrían por objetivo obtener ingresos económicos mediante la enseñanza particular. En este contexto, Eduardo Sívori presentó su renuncia, cuyo borrador lo presenta con una mezcla de enojo e indignación: “Si mi criterio educacional es más benévolo con los alumnos que el del señor Collivadino, eso no lo autorizaba a asegurar que existía desorganización completa, esa aseveración que reputo en sumo grado antojadiza, me impide continuar en los puestos que tengo en esa academia” (Sívori c.1908). Algunos reclamaron que Collivadino hiciera lo mismo, pero no faltaron quienes se presentaron en los diarios para defender al director (*La Razón* 1908b, 1).¹⁶⁰

Diversos periódicos levantaron estas noticias y tildaron la situación de “exclusivismo artístico” a la vez que de un “desastre educacional” de la nueva autoridad, “egresado de esa misma institución que hoy destruye” (*Última hora* 1908a; 1908c). En consonancia con las voces de Zuberbühler y Sívori, algunas afirmaciones podrían indicar que esta gran transformación conllevaba cierta idea de desprestigio a la historia previa del establecimiento y de sus directivos, lo que marcaría con más fuerza cómo este cambio generacional vendría acompañado de una renovación: “se ha pretendido sin duda anular la institución en descrédito del director anterior y desautorizar a los profesores antiguos para substituirlos sin consideración alguna a sus aptitudes y servicios” (*La Nación* 1908c).¹⁶¹

¹⁶⁰ Principalmente se trató de estudiantes de los cursos superiores, entre quienes se encontraban Manuel Viale, Horacio Curatella, Santiago Ciamberlani, Julio Anselmino, Joaquín Maimierca, Pedro Marteaux y Renato Droghetti. (*La Razón* 1908b, 1). Muy distintos de aquellos que se encontraban en conflicto con Collivadino y que Laura Malosetti Costa ha recuperado de una de sus notas: Canale, Cugini, Arata (Malosetti Costa 2006, 153).

¹⁶¹ El caso más llamativo dentro de los reclamos de las y los estudiantes consistió en una comisión de señoritas que se presentó en distintos medios gráficos. Ellas sostenían que los profesores habían destruido

Finalmente el cuerpo estudiantil presentó una carta solicitando la anulación de los exámenes. Esta denuncia fue descartada por el Ministerio, dado que todos los argumentos fueron refutados por el director de la Academia y por la CNBA a cargo de José Semprún. Se comprobó que los exámenes estaban prolijamente guardados en la oficina de Collivadino y, contrario a las afirmaciones, no habían sido destruidos, ni se habían borrado a causa de la carbonilla; también se argumentó que las mesas examinadoras habían estado bien conformadas y que sólo en un caso había desempató el director. Este nuevo sistema buscaba anular la connivencia entre los profesores que contaban con academias privadas y sus alumnos, de modo que el profesor y el examinador no fueran la misma persona (*La Prensa* 1908).

En definitiva, el año académico de 1908 se había iniciado con 650 alumnos, de los cuales 533 habían finalizado sus cursadas. Los exámenes de marzo de 1909 dan cuenta de que el año había cerrado con 329 aprobados. Si bien la cantidad de estudiantes que lograban terminar el año se reducía, los estudiantes aprobados achicaron la matrícula inicial a la mitad. Collivadino sostuvo el carácter de “necesidad” que habían tenido estos exámenes, como un “control efectivo del nivel real de preparación que alumnas y alumnos de la academia hubieran alcanzado durante el curso” (Collivadino y Ghigliani 1909, 250). Él mismo había aclarado a la CNBA que podía haber “posibilidades de resistencia” al momento de los exámenes (*El Tiempo* 1908, 1).

La mayor parte de los desaprobados eran estudiantes de los primeros años. Asimismo, el número de reprobados fue significativamente mayor que el de aplazados; es decir, la mayoría debería repetir sus exámenes en noviembre del año siguiente. Quizás esto también estuviera asociado a una búsqueda por reducir la matrícula, o es posible que simplemente se tratara de estudiantes desorientados ante tantos cambios. De cualquier modo, se puede pensar que las reprobaciones estuvieron vinculadas a un interés institucional por corregir y reformar la enseñanza en todos sus niveles, incluyendo los iniciales que empezarían con la propuesta que el nuevo director pretendía brindar y no con la que se había dictado hasta el momento. En este contexto, someter a estudiantes de primer año a recurrir las materias posibilitaría instruirlos nuevamente al año siguiente

sus dibujos, diciéndoles que eran inservibles y que les habían sugerido que se formasen en academias particulares. A su vez, apelaron a la falta de consideración de sus aprobaciones parciales al momento de los exámenes finales. Por esas razones este grupo se presentó en varias ocasiones en la prensa, desde donde se brindó un espacio para relatar la situación. Parte del descrédito que construyeron sobre la validez de sus calificaciones estaba vinculada a la poca atención que aparentemente sus profesores les habían dado durante su examinación, en donde fumaban y tomaban el té con galletitas mientras reían a carcajadas (*La Argentina* 1908a).

desde el principio, siempre que decidieran continuar sus estudios. Finalmente el Dr. Rómulo Naón, Ministro de Instrucción Pública desde junio de 1908, defendió a la dirección de la Academia por su accionar en los exámenes (*El País* 1908b) y lo mismo hizo la CNBA. Al parecer, el conflicto se resolvía institucionalmente en favor de las aspiraciones del nuevo director y su modelo educativo.

La propuesta educativa de la Academia ante la escasez de “artistas genios”

Pio Collivadino pertenecía a una generación con ideas diferentes a las de Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova. Es posible pensar que las diferencias respecto de sus ideas artísticas fueran motivos de debate entre ellos: dirigir un establecimiento dedicado a la formación artística en ese momento conllevaba una discusión respecto del lugar que se esperaba que tuviera en el ideal de nación.¹⁶² El debate respecto de la enseñanza no era sólo por cómo y qué enseñar sino también respecto de qué rol social ocuparían los artistas graduados de esta casa de estudios. Las posibilidades que abría la Academia para sus egresados apuntaban a una triple formación: artística, industrial o docente. Las búsquedas por encauzar la enseñanza hacia terrenos de aplicación más práctica fueron cada vez más precisas en la medida en que se efectivizó la reforma del plan de estudios. Esta fue propuesta inicialmente en 1909, año que no inició sus clases hasta el mes de julio por falta de edificio, por lo que la modificación empezó a funcionar a partir de 1910. Ahora bien, cabe preguntarse qué objetivos tenía la reforma (sobre la que ya se señalaron los disgustos y debates), además de la ya mencionada necesidad de ordenar las estructuras de un establecimiento en crecimiento, organizado de la misma manera hacía mínimo una década.

Pio Collivadino tomó las riendas de una modificación institucional orientada hacia una formación que contemplara diferentes oficios del artista. En el nuevo plan se aspiraba a presentar esta orientación como un tercer soporte que abriera las posibilidades de quienes estudiaban allí para ser artistas o maestros. Se esperaba que esto los habilitara a una mejor salida laboral ante el llamado “proletariado artístico” y docente que se estaba generando y sobre el que se venía discutiendo en distintos espacios desde principios de siglo. Esto de algún modo permitía contrarrestar ciertos discursos como el de Godofredo Daireaux, recuperado al inicio de este capítulo, para quien el gasto presupuestario estatal

¹⁶² Sobre las implicancias de la CNBA entre el Museo y la Academia en el debate por un arte nacional véase Muñoz (1998).

no podría estar dedicado a formar “parásitos”. Las deficiencias producto de la excesiva cantidad de profesionales docentes o incluso artistas ya podían preverse y la falta de personal calificado para la industria era palpable, por lo que se activó una propuesta de Academia que contemplaba diferentes dimensiones para la actividad profesional de sus egresados.

En este marco, el cambio de plan incorporó materias como “Práctica de enseñanza” en el Profesorado de dibujo y modelado habilitante para Colegios Nacionales y Escuelas Normales, hecho que a criterio del director daba “forma estable y permanente a una enseñanza librada al azar de exámenes libres” (Collivadino 1912, 516). Se sumaron también materias como “Ornamentación” y “Decoración” relacionadas con las artes decorativas y la arquitectura con el fin de cumplir con los objetivos con que el gobierno había creado el organismo (**Figs. 45-46**).¹⁶³ Como señalaba Collivadino junto con un docente de su institución, Alejandro Ghigliani:

necesitamos también – y quizá con más urgencia- formar aquellos otros artistas, más modestos si se quiere, pero no por eso menos fecundos en su colaboración de progreso nacional, que en grandes talleres realizan su labor de inteligencia fina y cultivada, labor que sólo se aprecia en todo su valor artístico, cuando luce en la brillante decoración mobiliaria de un salón, en las delicadas molduras de una ferrería o en las hermosas composiciones de cualquier objeto de moda que parece y es, en verdad, obra de arte (Collivadino y Ghigliani 1910, 170).

Los estudios se organizaban en tres tramos a través de cursos elementales, preparatorios y superiores. Una vez finalizados los cursos elementales y preparatorios, el estudiante debía elegir si continuaría en los cursos superiores de la sección de Bellas artes o de Artes decorativas (**Fig. 47**) (Figueroa Alcorta y Naón 1909, 371-374).¹⁶⁴ Las orientaciones que se encontraban en el programa oficial de 1910 fueron Ornamentación Decorativa y Plástica Ornamental, que ya existía (**Fig. 38**); ambas incluían tres niveles y

¹⁶³ “Con prescindencia de estos puntos, en el Instituto con cuya dirección me honro desde 1908, se ha tratado desde el primer momento de encauzar la enseñanza artística dentro de tendencias prácticas que llenen, en lo posible, los objetivos tenidos en vista por el Superior Gobierno al crear este organismo educacional, objetivos establecidos por el decreto de su nacionalización y afianzados el año pasado por la aprobación del plan general de estudios al establecer que con él se daría ‘una distribución más racional á las materias y mayor intensidad á la enseñanza elemental, con el propósito de que los alumnos se encuentren en condiciones de cursar con más provecho la enseñanza superior’, proporcionando á la vez ‘mayor extensión á los programas de estudios decorativos é industriales, con el fin de formar profesionales capaces de desempeñarse con éxito en las artes de su especial competencia’” (Collivadino 1912, 517).

¹⁶⁴ La reconstrucción de los planes de estudio, así como de los modos de aprendizaje artístico conllevan el análisis de fuentes a las que es prácticamente imposible acceder o simplemente no han perdurado. Es por eso que a partir del estudio de diferentes documentos se ha logrado recuperar parte de esta información combinando notas de prensa, bibliografía e información del Ministerio de Educación (en especial sus Memorias). A su vez, en investigaciones previas, en particular con Giulia Murace, hemos consignado los distintos cursos diurnos y nocturnos de la Academia (Mantovani y Murace 2016).

un curso superior.¹⁶⁵ En las nuevas clases de ornamentación decorativa había un componente más pictórico y gráfico, se destacaba el aprendizaje de técnicas tales como acuarela, temple y óleo, con un curso superior orientado a las artes gráficas y “demás artes aplicadas”, que no estaban precisadas (**Fig. 45**). Ambas ponían la atención en el “estudio de la flora y de la fauna del natural”, la figura humana no aparecía dentro de sus programas ya que para eso estaban las clases de escultura. Algunas imágenes de 1912 muestran estudiantes dibujando o pintando y copiando algunas vasijas (**Figs. 47-48**). Materias como Plástica Ornamental estaban más orientadas al relieve que incluía la formación para decoraciones en yeso, misma asignatura que la ideada para la SEI. En este cambio en la propuesta de la Academia puede leerse un interés por parte de Pio Collivadino (y su vicedirector Carlos Ripamonte) en ampliar la enseñanza hacia otras artes e incentivar cierta formación aplicada. Frente a un estudiantado que para el caso de la ANBA empezaba a aumentar su matrícula, resultaba clave facilitar una salida laboral a aquellos estudiantes que, a falta de poder convertirse en artistas, necesitasen conocer un oficio para su supervivencia.

La institución brindaba tanto un turno diurno como nocturno. Este último contaba con mayor cantidad de cursos, algunos de ellos no disponibles a lo largo del día como Escultura, Ornamentación, Plástica Ornamental, los cuatro niveles de Arquitectura (dentro de las materias prácticas) e Historia de la Arquitectura y Ornato de la Arquitectura (dentro de las complementarias). Las materias dentro de la grilla se dividían en “prácticas” y “complementarias”, estas últimas tenían contenidos teóricos entre las que se encontraban Historia del Arte, Anatomía Artística y Perspectiva. La asignatura de Historia del arte, dictada por Carlos Zuberbühler y luego por Alejandro Ghigliani, era una materia afín a todas las orientaciones y que en los casos dedicados a la especialización ornamental se complementaba con historia de las artes decorativas. En los intercambios epistolares entre Ghigliani y Ripamonte, este último celebraba la incorporación de las artes industriales en la nueva asignatura de la historia del arte en una escuela en donde la finalidad práctica era preponderante:

Desde luego encuentro que el plan general responde á la forma establecida anteriormente para el estudio, el que comparado con el de Zuberbühler difiere, al parecer, en ciertos puntos, que no titubeo en afirmar la importancia, hallando excelente tus propósitos de acentuarlos, comentarlos y explicarlos con toda la amplitud que merecen. Me refiero a las artes decorativas e industriales que ocupan un lugar tan vasto en la historia del arte, y que, sin embargo, tan poco

¹⁶⁵ Con el tiempo se agregarían talleres de aguafuerte (1911) y más tarde cursos de escenografía (1919) y litografía (1920).

ha sido ventilado para los jóvenes estudiosos, que en una Escuela mueven sus pasos con fines prácticos e instructivos [...] Y aprovecho para decirte lo útil, lo ventajoso, que resulta el examen de las producciones industriales como en los museos etruscos ó romanos, los egipcios ó pompeyanos que á las claras manifiestan en mil baratijas de uso corriente la característica de la totalidad decorativa [...] (Tristezza 2009, 91-93, subrayado propio).

Las materias teóricas tenían un método de evaluación con el sistema de “bolillas”, en donde el alumno recibía azarosamente dos de ellas, cada una con un tema, de las cuales debía elegir una para desarrollar lo estudiado. Asimismo, mientras en el resto de las materias se regularizaba el examen con el sistema de aprobación, aplazo o reprobación, las asignaturas teóricas y Dibujo Lineal recibían una nota numérica que permitiría establecer un orden de prioridad en las vacantes para el acceso a los cursos superiores. En cambio, las prácticas contaban con la posibilidad de que el estudiante de las materias de Dibujo, Modelado y Pintura contara con los “modelos” aproximadamente un mes antes de los exámenes y cuando ya se encontraban finalizados los cursos, hecho que les permitía tener un mes de práctica para la copia del claroscuro antes de la evaluación formal. En este período los profesores no podían asistir a la Academia, dado que debían abstenerse de hacer correcciones verbales y/o gráficas a los estudiantes (cf. Figueroa Alcorta y Naón 1909, 371-374.).

En relación con la formación artística propiamente dicha resulta clave tener en cuenta la creación del patronato de becados en 1909 (cf. Baldasarre 2020). Su creación otorgó mayor importancia a las becas estatales que estimulaban los estudios en Europa y que para el caso de las artes plásticas priorizaron la escultura y la pintura. Este tipo de incentivos no garantizaba una salida laboral ni la posibilidad de una dedicación exclusiva al arte una vez finalizadas las becas: se han hallado casos de becarios que pasaron a ser jardineros, estibadores del puerto o que comenzaron a trabajar en una fábrica de obuses es decir que no trascendieron como artistas (Vizconde de Lazcano Tegui s/f). Esto no era un problema menor. La Academia podía enseñar asignaturas como dibujo, pintura o escultura, pero no podía formar “artistas”: quedaba por fuera de sus posibilidades otorgar “talento” o garantizar el egreso de “genios artísticos” capaces de solventarse con la venta de sus obras en el magro mercado local. Para un establecimiento cuya matrícula se presentaba en aumento esto comenzaba a transformarse en un factor importante.

Collivadino había identificado diferentes tipos de estudiantes, muchos de ellos participantes en conflictos a los que tildaba de “literatoides” o de “superhombres” por ser particularmente engreídos y vanidosos. A su vez, había notado que ellos mismos procuraban distinguirse de aquellos otros que estudiaban con “temeridad” y daban prueba

de “saber dibujar”: “Si en comparación de estudio dá prueba de saber dibujar, de estudiar con temeridad, de conversar lo menos posible y discutir nunca; para ellos es un vulgarete, un obrero, un mecánico” (Collivadino s/f.a). El aprendizaje del dibujo en la Academia era clave no solo en la formación artística sino también para la aplicación industrial, aspecto que permite comprender el vínculo entre la práctica del dibujo y el obrero o mecánico y junto con él la idea de “vulgaridad”. El artista “genio”, en cambio era aquel que elaboraba obras maestras o de carácter bello, se caracterizaba por tener una cualidad dentro de sí que lo hacía único. Este hecho derivaba en que fueran escasos: no todos poseían estas cualidades, y Collivadino tenía en cuenta para los artistas lo mismo que Magnasco había señalado a principios de siglo: los “sabios”, si los había, serían unos pocos. Comenzar a pensar un país en crecimiento y una institución que lo acompañara implicaba reconocer que no todos gozarían de los más altos cargos. En contraposición, las artes asociadas a una función utilitaria no eran producidas por una clase especial de artista o trabajador, uno u otro concretarían su objetivo en la medida en que pudieran responder al fin para el cual eran pensadas. En esta línea de pensamiento, durante el conflicto estudiantil Collivadino respondía de la siguiente manera respecto de la situación de la Academia:

La Academia Nacional de Bellas Artes, cuyo sostenimiento cuesta a la nación una buena suma de pesos, no puede, no debe servir para fábrica de artistas montana: su principal fin debe ser el de la selección, al objeto de que de su seno egresen artistas de verdad, si no genios, por lo menos capaces de dejar bien puesto el nombre del primer centro artístico de la nación. [...] Y sabido es que no se hacen los artistas si en ellos no existe la base preparatoria de la disposición. Doble motivo para que los artistas aprobados estén en proporción muy pequeña con los reprobados por no poder servir para artistas (*El País* 1908b).

Ahora bien, si el “genio” se caracterizaba por su escasez, y si cualquier artista no era “genio”, ¿qué lugar pasaban a ocupar las academias como formadoras de artistas especializados en las bellas artes? ¿Qué sucedería con aquellos egresados que, sin ser “genios”, finalizaran sus estudios formados como “artistas”? Según esta lógica las academias podían llegar a colaborar en el desarrollo de los “genios” y grandes “artistas”, pero no podían transformar en “genio” a quien no lo fuera ya, al menos potencialmente. Sin embargo, lo que sí podía hacerse era acercar a los estudiantes interesados en las artes una oferta más amplia respecto de aquello que podrían realizar con su profesión, brindar herramientas para expandir sus horizontes y ofrecerles una opción de aplicación práctica: una formación estética que pudiera ser funcional a otro tipo de trabajos.

No hay que olvidar que el interés por fomentar la participación de estudiantes que pudieran expandirse por fuera del ambiente exclusivamente artístico había sido señalado

ya en los objetivos de la SEBA. En una entrevista a Cárcova, luego de efectivizada su renuncia en 1908, destacaba que muchos asistían a la Academia y participaban de los cursos elementales con el propósito de aprender nociones de dibujo y aplicarlo a otras actividades como la cerámica, ebanistería o molduras arquitectónicas. Mientras tanto, los cursos superiores estaban principalmente dedicados a la pintura y escultura, ramas asociadas más especialmente a las bellas artes. En sus palabras estaba presente la posibilidad de formar algo más que artistas:

El concepto educacional no puede aplicarse solo a los que tienen condiciones de genio, porque no es posible reconocer a simple vista y menos en los cursos elementales y preparatorios, a los que reúnen ese don especial. Por eso he querido durante todo el tiempo que permanecí al frente de esa institución, facilitar el estudio, a fin de que aquellos que realmente reunieran las condiciones especiales que hoy quieren buscarse a toda fuerza, pero sin hallarse, pudieran llegar hasta los cursos superiores, en los cuales suelen revelarse mayormente las condiciones de mentalidad de cada alumno. Los que no podían ser genio, no lo serían tampoco en estos cursos superiores; pero entonces, ¿qué resultaba de esto? Resultaba que el que no podía ser un buen pintor de cuadros, sería un buen decorador, un buen escenógrafo, o aplicaría sus conocimientos a cualquier otra manifestación artística (*La Argentina* 1908b).¹⁶⁶

En las ideas de Cárcova subyacía una jerarquía respecto del rol máximo para el que estaba destinado el mejor alumno: si era bueno había que acompañarlo hasta los cursos superiores y en el mejor de los casos sería un pintor de cuadros, de allí su insistencia en la concreción de un proyecto institucional como la Escuela Superior de Bellas Artes a partir de 1921. No todos podrían ser artistas, pero al menos algunos podrían dedicarse a otras cosas como la decoración o escenografía (Baldasarre 2016, 54). En este sentido, se puede releer la propuesta de Andrew Abbot para ser repensada en el marco de las artes: aquellos cuya profesión estaba orientada al manejo de una técnica, se encontraban en una posición subordinada frente a otros que manejaban un conocimiento abstracto (acompañado de otras características como “talento” o “genio”). Cualquiera con aprendizaje podría manejar una técnica, pero si no tenía “genio” no lo tendría nunca “tampoco en estos cursos superiores”, aunque podía, sin embargo, dedicarse a algún otro tipo de actividad, subordinada en el marco de la estructura académica, que le permitiese un sustento.

¹⁶⁶ Laura Malosetti Costa ha recuperado una lectura similar de parte de Eduardo Schiaffino, quien escribió sobre la gran cantidad de estudiantes, estimada en cinco mil, que se formaban en academias y talleres de maestros en París de los cuales “no hay más que dos o tres que puedan arribar a ser grandes maestros”. Respecto de los que, de acuerdo con él, no “arribaban”, afirmaba: “De los cuatro mil novecientos [sic] treinta y cinco frutos-secos restantes una gran parte deja los estudios, los otros ganan su vida dedicados al arte industrial, engrosan el número de los banales ilustradores de libros y periódicos, adoptan la profesión de copista, se derraman por el mundo, calzan uno que otro puesto de profesor en provincia y dan lecciones particulares; de esas lecciones que atrofian la inteligencia” (Schiaffino 1885, cit. Malosetti Costa 2001, 47).

Estas ideas no eran ajenas al pensamiento de Collivadino (Malosetti Costa 2006, 142), aunque él comenzó a pensar una estructura más sólida en la institución para quienes se dedicasen a diversas artes. De acuerdo con Laura Malosetti Costa, había posibilidades de que la cantidad de exámenes reprobados estuviera vinculada a un interés particular del director en “erradicar el estudio de las ‘bellas artes’ como pasatiempo elegante [...] Pero además es posible advertir en Collivadino una posición meditada respecto del destino de la enseñanza artística y el futuro de las bellas artes y los oficios vinculados con ellas en el país” (Malosetti Costa 2006, 141). Collivadino consideró que la gran mayoría de los estudiantes no serían ni podrían aspirar a vivir como artistas, algo que Cárcova también pensaba, pero en su caso buscó ofrecer una alternativa laboral a todos los egresados. Aspiró a una reforma que abarcara mucho más que la enseñanza de las artes decorativas: sus reflexiones incluyeron la posibilidad de brindar clases mixtas y entre sus cuestionamientos se encontraba la dificultad de incorporar nuevos candidatos de otras provincias que buscando orientarse al dibujo eran rechazados por falta de espacio. Su interés estaba puesto en ofrecer un establecimiento educativo de buena calidad que pudiera formar no sólo localmente sino eventualmente a nivel nacional.

La ANBA creaba o crearía, a criterio de algunos, una excesiva oferta de egresados, es decir una gran cantidad de artistas y docentes cuya inserción laboral podría peligrar. Asimismo, el sector industrial se veía descuidado, siendo la capacitación en oficios una demanda todavía por cubrir. Este tema hacía eco en la prensa e incluso en *Athinae*, publicación del Centro de Estudiantes de la Academia. Allí se destacaba que aquellos que no tuvieran una inserción clara en el sistema artístico no eran más que un gasto para el Estado. Se propugnaba una formación artística pero con aplicación práctica en donde el obrero no fuera un simple imitador de un modelo sino un “creador” que pudiera “inspirarse” en la naturaleza que lo rodeaba. El arte aplicado a la industria podía llegar a tener criterios estéticos y también colaborar en la conformación de un arte argentino, del mismo modo en que lo pensaba Norberto Piñero al citar a Ruskin.

La aparición de las artes decorativas y de un aspecto ornamental en la currícula educativa de establecimientos de educación artística, pero también técnica, permite pensar su importancia por fuera del sistema de las artes. Los objetivos entre la Academia y las escuelas técnicas en algún punto fueron similares: formar obreros que pudieran realizar un aporte estético a la industria y, para el caso de la ANBA, también asegurar

cierta variedad en el oficio del artista. La enseñanza de carácter técnico y en oficios ocupó un lugar importante en el marco de diseños institucionales cuyos objetivos estuvieron en boca de muchas figuras de la época; además, las escuelas de artes y oficios y profesionales constituyen un caso que a futuro habría que considerar en una red más amplia de establecimientos educativos. En este sentido, tanto la enseñanza artística como la enseñanza técnica tuvieron más similitudes que las que se esperaría a simple vista, ya que en sus planes de estudio contemplaron situaciones afines, quizás producto de la participación de personalidades del ámbito artístico en los dos casos. Algunos artistas de la Generación del 80 como Eduardo Schiaffino, Ángel Della Valle, Carlos Zuberbühler y Ernesto de la Cárcova se vieron interesados en apoyar un programa para la enseñanza industrial. Esto da cuenta de una apertura desde el ámbito artístico hacia espacios externos; a su vez, se constata cierta irradiación de figuras que habían estado vinculadas a las instituciones artísticas argentinas como el MNBA, la SEBA, la CNBA y la ANBA. La participación de Dolores Alazet y Rocamora como directora de la Escuela Profesional n°5 también habla de esto mismo, en tanto la Academia siguió siendo por mucho tiempo la única que otorgaba títulos habilitantes, hecho que llevaba a que muchos de los que ocupaban ese tipo de cargos fuesen egresados de allí. En contraste, Pio Collivadino optó por incorporar elementos de la educación técnica en general e instalarlos en un nuevo proyecto de Academia, realizando el proceso inverso desde la educación técnica hacia la artística, lo que muestra su interés por transformar las concepciones artísticas del momento.

En este sentido, en este capítulo se visualizó cómo uno de los tantos conflictos que tuvo la ANBA ilumina un contexto más amplio vinculado a la situación de las instituciones artísticas y educativas que estaban en proceso de cambio. Las tensiones entre directivos y estudiantes nos permiten concebir un nuevo matiz en torno a quiénes y cómo se formaban artísticamente en las primeras décadas del siglo XX, teniendo en cuenta que la ANBA poseía una gran cantidad de estudiantes (descartando aquellos que aspiraban a ingresar pero no lograban hacerlo por falta de espacio en el establecimiento y probablemente también por una falta de presupuesto que garantizara una ampliación edilicia). También es posible pensar cómo la dirección de Collivadino inició un proceso de reforma artística que se fortaleció con el primer cambio del plan, consolidado en 1910 y que fue acompañado por la CNBA, institución de la que también formaba parte y que tenía un vínculo directo con el Poder Ejecutivo.

Si bien la posibilidad de encontrar nombres y trabajos de estudiantes resulta dificultosa tanto para el ámbito artístico como para la educación técnica, se ha hecho todo lo posible por recuperar algunos de esos mundos. En especial los nombres y obras de quienes trabajaban en talleres como yeseros, ebanistas o carpinteros permanecen generalmente ausentes, en parte porque la historiografía del arte (aunque con actualizaciones) se ha concentrado en quienes se destacaron, principalmente, en la pintura y la escultura y también debido a que aún hoy en día existen jerarquías en torno a los diferentes oficios y profesiones. Tampoco hay que descartar que la tendencia a la labor colectiva y/o anónima haya dificultado la existencia de una firma individual en el sentido más canónico de lo que se entiende por artista. Sin embargo, la presencia de al menos un artista de gran reconocimiento para la historiografía como Lino Spilimbergo, formado en la Sociedad de Educación Industrial en su paso previo a la Academia, permite reflexionar sobre la variedad de posibilidades que podían llegar a tener quienes se educaban en esos ámbitos. Mientras que algunos continuaban sus labores con salarios dignos gracias a su estudio del dibujo y el trabajo con arquitectos o ingenieros, también los intereses podían llevar a profundizar una formación artística, esa que por el mismo momento generaba conflictos por no garantizar una salida laboral.

Si bien el caso de la Sociedad de Educación Industrial así como los de las Escuelas Profesionales distan mucho de poder responder por la situación de toda la formación técnica, cabe destacar que la educación para mujeres ocupaba un lugar separado y estaba por entonces proyectada para determinadas labores más vinculadas a doméstico o a lo estrictamente decorativo. La particularidad de que su educación pensada para obreras haya sido aprovechada en ocasiones por las clases “medias” habla de una demanda que hacia ese momento no estaba del todo cubierta ni analizada, pero sí en crecimiento. A su vez, puede afirmarse que las estudiantes realizaban otro tipo de prácticas, por ejemplo, las restantes escuelas de la SEI formadas por obreros varones en ocasiones visitaban fábricas, pero nunca participaron de visitas a jardines ni de muestras de arte como las de mujeres, incluso cuando el aprendizaje del dibujo también era importante para ellos. En este sentido, la educación femenina fue acompañada de un conjunto de prácticas más específicas para el género. En cualquiera de esos espacios educativos creo que es clave tener en cuenta que la enseñanza, aunque tuviese criterios estéticos, permanecía subsumida al criterio utilitario y que, de este modo, se desligaba un poco de la propuesta que históricamente había tenido la Academia. En el capítulo siguiente abordaré las exposiciones de artes decorativas, tanto en salones nacionales como en exhibiciones de

tipo industrial e indagaré en las producciones de estas artes en un contexto de exposición, lo que permitirá ver otra dimensión del eje arte-educación-industria.

Capítulo 3: Sociedades, exposiciones y manuales para la creación de un arte decorativo nacional (1911-1930)

¿Es acaso menester aludir a la reciente Exposición Internacional efectuada en Monza para tener la idea cabal de lo que es Arte Decorativo? ¿O recordar las de Francia, Inglaterra y Alemania? Si nuestro Gobierno resolviese fundar aquí un Museo de Arte Decorativo como el de París o el de Kensington, ¿podría, acaso, hallar en esta exposición ejemplares de pintura y escultura que armonizaran con el arte decorativo conforme debe entenderse? (*La Nación* 1924a, 9).

Previamente se analizó la educación artística y técnica a través de los programas de estudio, de los gestores a cargo de diversas instituciones educativas y de trabajos estudiantiles, con especial foco en las artes decorativas. Allí pudieron percibirse varios objetivos presentes desde el inicio del siglo XX, entre ellos el de capacitar obreros/as y artesanos/as calificados/as para las llamadas “industrias del arte”, como también el de replantear los términos en que se educaba a los/as artistas. En este capítulo se propone considerar cuánto y de qué modo esa formación se manifestó en las producciones artístico-industriales y qué acompañamiento institucional tuvieron para ser afianzadas. Como se demostró al inicio de esta tesis, la Exposición del Centenario había abierto la puerta a la mirada externa y a repensar una nueva dimensión del arte nacional en donde las artes ligadas a la industria tuvieran un lugar relevante. A su vez, conforme avanzó el siglo continuaron desarrollándose exposiciones a nivel nacional que convocaron la atención de críticos, especialistas y personalidades del ámbito de la cultura y política argentinas; las exhibiciones internacionales recibieron una mirada atenta de estas figuras, pero escasa o nula participación de la Argentina en el plano de las artes decorativas.

La cita que abre el presente capítulo recupera parte de este problema: las exposiciones internacionales dedicadas al arte y la industria se mostraban cada vez más competitivas y sus productos eran en gran medida identificables con las naciones de las que provenían. Esto conllevaba una pregunta bastante evidente respecto de si la Argentina estaba lista para mostrar al mundo sus producciones en materia de artes decorativas y, en caso de que lo estuviera, valía cuestionarse qué caracterizaba a estas obras. Probablemente estas reflexiones también estuvieran evocadas por distintos hechos contemporáneos -y no tanto- que retomaba la nota de *La Nación*: la creación de museos como el de South Kensington (1852) en Inglaterra o el de Arts décoratifs (1905) en Francia. También por la organización de diferentes eventos que se ocupaban de las artes decorativas y aplicadas a la industria, empezando por la Gran Exposición en 1851 en

Londres, continuaron propuestas más específicas entre las que pueden destacarse la exposición de la Werkbund en Colonia (*Kölner Werkbundaustellung*) en 1914 -cerrada con motivo del inicio de la Primera Guerra Mundial-, las *Biennale delle arti decorative* iniciadas en 1923 en Monza y en particular la *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* realizada en París en 1925.¹⁶⁷ El impacto de esta última a nivel internacional fue muy grande, en parte por su consagración del *art déco*, cuyas líneas geométricas y en zig-zag contrastaban con las orgánicas y sinuosas formas del *art nouveau*. La exposición de París no tuvo envíos de Argentina, aunque fue una de las más comentadas por la prensa local, al mismo tiempo que se escribían notas sobre exhibiciones orientadas al arte y la industria desarrolladas en Buenos Aires.¹⁶⁸

Una vez sentadas las bases por la Exposición Internacional de Arte del Centenario y luego por el Salón Nacional de Bellas Artes (1911), surgieron lugares específicos para la exhibición de artes decorativas que les otorgaron una mayor relevancia, especialmente en Buenos Aires: entre ellos, los Salones Nacionales de Artes Decorativas (1918-1924) y las Exposiciones Comunes de Artes Aplicadas e Industriales (1924-1928) se contaron entre los más relevantes. Estos espacios que fomentaban la visibilización de estas artes también tenían por fin tejer redes con el ámbito artesanal, de la industria y de la formación artístico-técnica. Además de “artes decorativas”, los términos “artes aplicadas” y “artes industriales” adquirieron mayor uso en ese momento como referencia a un arte aplicado a la industria, aunque no por eso estuvieron exentos de las problemáticas de definición. En tanto pertenecientes al ámbito artístico y al industrial, su doble dimensión las alojó en exposiciones que cumplían con estas dos características, aunque en ocasiones una predominase por sobre la otra. Mientras que los Salones fueron organizados por la CNBA (es decir, desde el dominio de las artes) las Exposiciones Comunes resultaron de gestiones surgidas desde la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, aunque con el acompañamiento de la Comisión. En estas últimas, no solo participaban artistas consagrados o en busca de reconocimiento, sino también artesanos/as, talleres y fábricas,

¹⁶⁷ Fueron numerosas las exposiciones que desde mediados del siglo XIX comenzaron a presentar temáticas que conectaban el arte y la industria, haciendo foco en las artes decorativas y aplicadas; simplemente destaco aquellas más cercanas temporalmente a las exposiciones industriales que se indagarán en este capítulo.

¹⁶⁸ A la fecha aún no se han encontrado los motivos por los cuales no hubo envío argentino a la Exposición de París de 1925. Quizás la ausencia se haya debido a no haber recibido invitación, a la falta de organización para preparar una propuesta (como sucedió, por ejemplo, para la VII Exposición internacional trienal de artes decorativas e industriales modernas y de arquitectura moderna en Milán hacia 1940) o bien -más improbablemente- porque el país consideró que había una falta de material significativo para presentar. Los Archivos Nacionales de París no tienen información sobre ningún envío argentino a la Exposición de 1925 y hasta el momento no se ha hallado información en Argentina sobre este evento.

además de estudiantes que presentaban sus progresos. Ambos casos, con sus diferencias, son significativos para pensar en las relaciones que se tejieron entre el arte y la industria. En este sentido, las Exposiciones Comunes fueron una versión más específica que los Salones y a la vez más masiva: recibieron grandes cantidades de público y fueron atractivos tanto por la exhibición misma y sus expositores como por las distintas actividades culturales que promovieron.

Resulta fundamental destacar el rol de las Exposiciones Comunes a la luz de los cambios atravesados a partir de la Ley Sáenz Peña (1912) que instituyó el voto secreto y obligatorio para los ciudadanos argentinos varones y que permitió la llegada de la Unión Cívica Radical al poder por la vía democrática. Estas exposiciones se mostraron como una plataforma de visibilidad para las actividades artísticas e industriales, pero también como un espacio para el acceso y la difusión de la cultura, objetivo político de los concejales radicales y socialistas que impulsaron el proyecto. Asimismo, la década de 1920 presentaba una industria diferente de aquella que podía encontrarse a fines del siglo XIX.¹⁶⁹ El impulso industrial hacia ese momento, concentrado especialmente en Buenos Aires y los suburbios, permite pensar estas exhibiciones no solo como una consolidación de las instituciones artísticas relativas al arte aplicado, sino también como un fomento a la industria incipiente y un incentivo para que los consumidores de productos importados conociesen la calidad de la producción local.

Este capítulo retoma la pregunta inicial sobre las características del arte decorativo argentino, problemática que, entre lo nacional y lo americano, se manifestó en propuestas vinculadas al nativismo. Asimismo, profundiza sobre el juego de jerarquías del que formaron parte las artes decorativas, de menor relevancia dentro del contexto exclusivamente artístico, pero que les abrió la posibilidad de tejer redes con espacios extra-artísticos. Para abordar estas discusiones, resultan operativas las ideas de Raymond Williams ([1958] 2001) al analizar el surgimiento o cambio de significado de las categorías de “industria”, “democracia”, “clase”, “arte” y “cultura” en tanto conceptos

¹⁶⁹ Claudio Belini ha señalado que hasta 1970 la historiografía consideró a la década de 1920 como una época en donde se habían desperdiciado oportunidades de crecimiento industrial; la falta de información respecto de la industria en ese momento se debe en gran medida a la ausencia de un Censo Industrial entre 1914 y 1935. No obstante, el autor ha remarcado que luego de 1914 gracias al tendido ferroviario y a los servicios eléctricos y telefónicos la industria comenzaba a transformarse en un ámbito de interés, que tuvo cierta expansión impulsada por capitales locales y firmas extranjeras. Según nuevas mediciones, el crecimiento de la industria en los años veinte duplicó a la del diez y entre 1910 y 1930 hubo un incremento del 826% en el consumo de electricidad para uso industrial. De cualquier modo, este crecimiento industrial debe ser considerado como relativo, en tanto el sector no dio su despegue definitivo hasta la conformación del modelo de la Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI) durante la década de 1930 (Belini 2017, 117-137).

relacionados. Si Williams estudió estas nociones entre fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX en el contexto de surgimiento de la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, en este caso pueden ser repensadas a la luz de la situación del arte y la cultura en el período que se aborda en este capítulo. “Industria”, “democracia”, “arte” y “cultura” eran ideas que en ese momento estaban en transformación y conectadas, puesto que hubo un vínculo entre las artes y la industria en el marco de un proyecto político democrático, para el que tanto el arte como la cultura debían empezar a ser accesibles a las distintas clases sociales. En función de los problemas señalados, las preguntas que orientan este capítulo son: ¿qué objetivos impulsaron a brindar una creciente relevancia de las artes decorativas en exposiciones artísticas e industriales? ¿Qué caracterizaba a las artes decorativas argentinas y de qué modo se buscó desarrollar estas producciones? ¿Qué imaginario de país fomentaron? ¿Qué vínculos pueden trazarse entre el arte y la industria a través de estas exposiciones?

“Arte decorativo embrionario”: el lugar de las artes decorativas en el Salón Nacional (1911-1919)

El Salón Nacional de artes plásticas (en adelante SN),¹⁷⁰ creado en 1911, sentó las bases para la gestación de un espacio de exhibición anual para las artes que, a través de jurados de admisión y otorgamiento de premios, diera relevancia a la producción artística nacional (**Fig. 1**).¹⁷¹ Si la pintura y escultura recibieron el mayor interés, las artes decorativas tuvieron una valoración más marginal. Esta jerarquía entre las artes puede ser pensada como parte de las disputas por la obtención de un capital “simbólico” que en

¹⁷⁰ En un principio al Salón Nacional se lo llamó Salón Anual, en este capítulo lo llamaré Salón Nacional de artes plásticas para distinguirlo del Salón Nacional de Artes Decorativas.

¹⁷¹ El libro coordinado por Marta Penhos y Diana Wechsler titulado *Tras los pasos de la norma* (1999) fue una puerta de entrada al análisis de los salones de bellas artes, siendo relevante también la investigación más reciente por el centenario del Salón Nacional (Wechsler 2011). Algunos trabajos han dado cuenta de otros aspectos del Salón Nacional: Catalina Fara estudió la presencia de representaciones del paisaje, Georgina Gluzman analizó el lugar de las artistas mujeres y Pablo Fasce indagó en los premios a los artistas extranjeros (Fara 2015; Gluzman 2018a; Fasce 2019a). A su vez, María Filip estudió las exposiciones de la Sociedad Artística de Aficionados, dando cuenta de la presencia de figuras de otros ámbitos que luego se profesionalizaron como artistas y participaron del Salón Nacional (Filip 2015). En cuanto a las artes decorativas en espacios de exhibición Graciela Scocco realizó varios trabajos, especialmente en torno a las mujeres y las artes decorativas (Scocco 2004, 2005, 2006, 2008). en el primero de estos trabajos analizó de manera sistemática cada uno de los Salones Nacionales de Artes Decorativas (Scocco 2004). Finalmente, varios estudios han abordado el nativismo, americanismo o indigenismo -incluyendo en algunos casos a las artes decorativas (Armando y Fantoni 1999; Penhos 1999; Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales 2000; Gutiérrez Viñuales *et. al.* 2009; Pegoraro 2009, 2017; Penhos y Bovisio 2009, 2017; Radovanovic 2010; Montini 2011; Schávelzon 2013; Amigo 2014; Armando 2014; Bovisio 2015; Fasce y Mantovani 2019).

términos de Pierre Bourdieu (1996) se desarrollaban al interior del “campo” artístico argentino de principios del siglo XX; esto fue acompañado de la búsqueda por una definición en torno al objeto “artes decorativas”, cuyos límites fueron difusos y generaron constantes tensiones en función de los diferentes espacios de exhibición que las disputaron. El lugar “secundario” de las artes decorativas en el sistema artístico entra en tensión con la creciente importancia que adquirieron en los espacios de exhibición de la época, muchos de ellos de gestión estatal nacional o municipal (Ariza 2013, 11). En sus primeros pasos por este tipo de eventos se visualiza la dificultad de definir las, sin que fuera del todo claro qué las caracterizaba: en esa puja por su institucionalización se desarrolló la problemática de su definición, que las acompañó por varias décadas.

A los fines de esta investigación en particular, resulta necesario referir al lugar que tuvieron las artes decorativas en un primer momento en el SN. En 1913, dos años después de su creación, se publicó un reglamento que indicaba con cierta claridad su funcionamiento. Entre otras cosas, se delimitaban las cuatro grandes áreas que comprenderían a la exposición: pintura, escultura, arquitectura y artes decorativas, pero entre las obras de arte admitidas se incluía una oferta más amplia: “a) Pintura al óleo, acuarela y pastel; b) Dibujos; c) Grabados al buril, al aguafuerte y litografías; d) Grabado de medallas; e) Esculturas en yeso, mármol, bronce, madera, marfil, barro cocido y en cera, siempre que estas últimas se remitan con fanal; f) Proyectos de Arquitectura y obras de Arte Decorativo” (CNBA 1913, 5). Como puede verse, no estaba explicitado qué podía presentarse en el área de las artes decorativas. Sin embargo, un rastreo por lo exhibido permite encontrar algunas técnicas que no se adaptaban a ninguna de las otras categorías: el cuero repujado, la talla en madera, el *gouache*, el bordado, los proyectos de vitral y mosaico, la decoración de libros y la cerámica esmaltada, entre otras, probablemente correspondieran al ámbito de las artes decorativas, por lo menos como resultado de no corresponderse con las otras secciones (CNBA 1911-1917, 1918a-1919b).¹⁷²

¹⁷² Si bien a grandes rasgos algunas de estas prácticas pueden englobarse dentro de pintura o escultura, esta afirmación está realizada en base al análisis de los catálogos del Salón Nacional que explicitan las obras exhibidas en cada sala. Por ejemplo, en 1917 en la sala IX dedicada a las artes decorativas se exhibieron vitrales, acuarelas, yesos, esmaltes y en 1918 la sala VII alojó trabajos en asta y cera, aguafuertes, *gouaches*, cuero repujado, bordados, pirograbados, proyectos para mosaicos, entre otras (CNBA 1917, 1918a). Vale destacar que dentro de estas producciones se encontrara el grabado, que con el tiempo fue ocupando una posición más privilegiada en el campo de las artes (véase Dolinko 2016). Sin embargo, el aspecto técnico no era el único factor, esto podía variar también dependiendo de la temática representada: en esa misma sala en 1918 se expuso el óleo de Cayetano Donnis *Indio alfarero*. Estas cuestiones hacen necesario atender no solo a la técnica sino también al tema representado, ya que como veremos la alfarería y en especial las temáticas nativistas fueron una parte constitutiva de las artes decorativas hacia ese momento.

Varios motivos indican que las artes decorativas (y en menor medida la arquitectura) eran las menos atendidas en este espacio de exhibición, pero también nos muestran una presencia en aumento. Las salas otorgadas en el marco de la exposición, el modo de constitución de los jurados y la cantidad de premios entregados son elementos que refuerzan el hecho de que las artes decorativas no estaban en pie de igualdad con la pintura y la escultura. En un recorrido por los planos de la exposición puede verse que fue recién hacia 1917 que se dedicó una sala específica para estas artes, hecho que se sostuvo en 1918 y 1919, el último año de presencia de las artes decorativas en el SN (**Figs. 2-4**). Con anterioridad a esta fecha seguramente las obras se encontraban repartidas en distintos lugares del salón; en todos los casos las salas otorgadas fueron pequeñas pero su aparición da cuenta de una importancia gradual: si antes se encontraban dispersas en distintos espacios, a partir de 1917 comenzaron a exhibirse con un término que las unificaba y en un lugar preciso.

Las artes decorativas eran las únicas que no contaban con un jurado especial para la distribución de los premios, sino que eran evaluadas por un tribunal compuesto por los jurados de todas las áreas reunidos (**Fig. 5**).¹⁷³ Si bien no fue señalado con claridad, es posible que no se considerase que las artes decorativas fueran un área con una especificidad propia como para tener un jurado con las mismas características que en las restantes secciones. Recién en 1917 hubo por primera vez tres personas para evaluar la sección de artes decorativas: los arquitectos Alejandro Christophersen, Hugo Garbarini y el pintor catalán Lorenzo Piqué.¹⁷⁴ Sin embargo, ese año no se distribuyeron premios por falta de fondos y luego el reglamento volvió a modificarse: la pintura y escultura ampliaron sus jurados especialistas a cinco, quedando nuevamente en desventaja los proyectos arquitectónicos y las artes decorativas, que se mantuvieron con tres.¹⁷⁵

¹⁷³ A partir de 1914 los jurados comenzaron a distribuirse por áreas: tres especialistas para la pintura, tres para la escultura y tres para la arquitectura. De cada uno de ellos, dos eran designados por la Comisión Nacional de Bellas Artes y uno era elegido por voto de los expositores.

¹⁷⁴ Alejandro Christophersen (1866-1946) fue jurado en alguna de las áreas de todos los salones nacionales hasta 1920 (excepto en 1919). La mayor parte de las veces en la sección de arquitectura, especialidad en la que se destacó y por la que fue reconocido. Sus labores como artista y gestor le permitieron ocupar un lugar de relevancia en las instituciones de la época, en los salones y también en la sociedad central de arquitectos (cf. Casajús y Lebrero 2008). Hugo Garbarini (1892-1967) estudió dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes y se graduó de arquitecto en la Universidad de Buenos Aires, a la vez que se destacó como grabador y fue integrante de la Sociedad de Grabadores liderada por Canale, por ejemplo, cf. revista *El Grabado* (Pagano 1944, 300-301). Finalmente, Lorenzo Piqué era un pintor catalán radicado en Buenos Aires (Schávelzon y Tomasi 2005, 138).

¹⁷⁵ En los años restantes en que permaneció la sección de artes decorativas los jurados fueron Alberto M. Rossi, Lorenzo Piqué y Fernán Félix de Amador (1918); Lorenzo Piqué, Atilio M. Chiáporri y Cayetano Donnís (1919). En ambos casos los dos primeros eran seleccionados por la Comisión Nacional de Bellas Artes y el tercero era designado por voto de los expositores.

Algo similar sucedió con los premios. El reglamento de 1913 indica la siguiente distribución: la pintura y escultura tenían presupuesto destinado para tres distinciones cada una, la arquitectura recibía dos y las artes decorativas una; en 1918 las artes decorativas pasaron a recibir también un segundo y tercer premio, que si se declaraban desiertos se podían destinar a cualquiera de las restantes áreas (CNBA 1913, art. 21). En la práctica esta distribución del reglamento fue algo diferente: las artes decorativas recibieron tan solo un primer premio entre 1911 y 1919 (años en que permaneció la sección en el SN), un segundo premio y dos de estímulo, muchos menos que las otras áreas.¹⁷⁶ Ese único primer premio que el Salón Nacional de artes plásticas otorgó en artes decorativas se entregó en 1919 al conjunto elaborado por Alfredo Guido y José Gerbino, que consistió en un grupo de obras definidas como de “estilo calchaquí”, en su mayoría talladas en madera (**Fig. 6**).¹⁷⁷ Profundizaré sobre esta producción hacia el final de este capítulo y la pondré en relación con otras obras de carácter americanista, pero vale aclarar en esta instancia que este reconocimiento hacia el arte decorativo (y en particular a los dos artistas que produjeron la obra) se realizó en un contexto en que estas producciones comenzaban a proliferar desde varios frentes. Es por esto que continuaré con un espacio más específico que se estaba gestando por esos años: la Sociedad Nacional de Arte Decorativo y sus salones.

“Hay arte decorativo, más de lo que sospechábamos”: la creación de los Salones Nacionales de Artes Decorativas (1918-1924)

La creación de la Sociedad Nacional de Arte Decorativo

El reglamento de la Sociedad Nacional de “Arte Decorativo” (comillas en el original) fue aprobado el 3 noviembre de 1917 a partir de una asamblea realizada en Buenos Aires. En esa ocasión quedó constituida su comisión directiva: Félix Pardo de Tavera (presidente), Lorenzo Piqué (vicepresidente), Cayetano Donniss (secretario),

¹⁷⁶ Sin contar los “premios especiales”, en el período de 1911- 1919 los premios se distribuyeron de la siguiente manera: pintura 33, escultura 22, arquitectura 10, artes decorativas 4 (CNBA s/f).

¹⁷⁷ De los tres restantes, dos fueron “premios estímulo”, uno a William Martín y el otro Jorge Soto Acebal en 1915 por la elaboración de proyectos decorativos. El último de ellos, en este caso un “segundo premio”, lo ganó en 1918 Alfredo Gramajo Gutiérrez por su gouache *La promesa*. *La Nación* destacó particularmente esta obra, halagó sus colores y tonos planos a la manera de un “vidrial”; también subrayó la relevancia para el arte nacional que tenía Gramajo Gutiérrez ya que recuperaba “los elementos propios, autóctonos, ya sea de la flora, de la fauna o de la industria indígena, como factores esenciales y hasta exclusivos de un arte decorativo” (*La Nación* 1918a, 11)

Cupertino del Campo (tesorero), Léonie Mathis de Villar, Alfredo Carman, Carlos Gautier, Jorge Larco, Hugo Garbarini y Ferruccio Corbellani (vocales) (*La Nación* 1917).¹⁷⁸ La Sociedad tenía varios fines: proveer de un local de reuniones a sus miembros, la formación de una biblioteca, la organización de exposiciones anuales, conferencias, concursos (entre otros, para la decoración de parques y edificios públicos) y establecer premios para ediciones artísticas de libros. Se esperaba también estrechar vínculos con otras asociaciones dentro del país o del extranjero que tuvieran objetivos similares.¹⁷⁹ Con estos intereses señalados, es posible pensar que a partir de este momento hubo una preocupación por remarcar la especificidad de esta sociedad en torno a las artes decorativas y a su posible rol en el ámbito público (Sociedad Nacional de “Arte Decorativo” 1917, 3).

Para que un socio fuera efectivo, el primer requisito era que fuese un artista nacional o extranjero con más de dos años de residencia en el país. Ser un “socio efectivo” habilitaba a exponer una obra de manera gratuita dentro del salón de exposiciones en las que había dinero disponible para adquisiciones. Los estatutos de esta entidad iban acompañados del reglamento de un salón anual, de modo que puede pensarse que la

¹⁷⁸ Félix Pardo de Tavera (Manila, 1859-París, 1932) se formó en París, su producción estuvo ligada a la escultura y presentó obras variadas dentro de los Salones Nacionales de Artes Decorativas (desde máscaras venecianas hasta banquetas calchaquíes) (Pagano s/f.a). Cayetano Donnís (Buenos Aires, 1888-1956) egresó de la Academia Nacional de Bellas Artes con el título de profesor de dibujo, recibió una beca para continuar sus estudios en Europa. Fue secretario fundador de la Sociedad Nacional de Arte Decorativo (su padre, Natalio Donnís, se especializó en las artes del libro), profesor de la Academia Perugino y de la Escuela de Ornamentación de la Sociedad de Educación industrial (Pagano s/f.b). Cupertino del Campo (Buenos Aires 1873-1967) se formó en medicina y posteriormente se desempeñó como artista y gestor de diversas instituciones artísticas, fue director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1911 y 1931 (ANBA s/f.a). Léonie Matthis (1883-1952) fue una pintora francesa radicada en Argentina y una de las primeras mujeres admitidas en la Escuela de Bellas Artes de París; en su producción se destacaron el retrato y el paisaje (cf. Pagano 1939; Gluzman 2015a, 28; Gluzman 2020). Alfredo Carman (Buenos Aires 1881-1963) se formó como veterinario, pero mantuvo siempre un interés por las artes, participó del Salón de la Sociedad Artística de Aficionados adonde envió paisajes, naturalezas muertas y marinas; en 1918 tuvo una exposición individual en la Galería Witcomb (Pagano s/f.c). De Carlos Gautier no tengo noticias, José León Pagano lo menciona en su *Historia del arte argentino* por haber sido docente de Higinio Amado Puyau en la Academia Nacional de Bellas Artes (Pagano 1944, 460-461). Jorge Larco (Buenos Aires 1897-1967) se formó en España, en 1923 obtuvo el tercer premio del SN por su *Venus porteña*, realizó actividades como docente y se desempeñó como ilustrador y pintor (Pagano s/f.d). Ferruccio Corbellani (Pizzighettone 1889-¿?) se formó en la Escuela Superior de Arte Aplicada a la Industria en Milán y en la Academia de Bellas Artes de Brera estudió pintura y arquitectura, en Argentina se desempeñó especialmente como arquitecto (D’Amia 2019). Los cargos de la Sociedad Nacional de Arte Decorativo ocasionalmente rotaron, aunque se mantuvieron casi siempre las mismas personas. En el catálogo del primer Salón Nacional de Artes Decorativas se consigna como tesorera a Leonie Matthis en lugar de Cupertino del Campo quien pasa a ser vocal (CNBA 1918b). Lamentablemente solo hallé los catálogos correspondientes a los años 1918-1922 de dichos Salones que se encuentran en el Centro de Estudios Espigas. Desconozco el detalle sobre la comisión organizadora y lo exhibido en las exposiciones de 1923 y 1924 excepto por algunos comentarios en la prensa.

¹⁷⁹ Si bien no aparecen mencionadas, tanto la Sociedad de grabadores y la Sociedad de acuarelistas, pastelistas y aguafuertistas eran contemporáneas.

primera actividad que llevarían a cabo era la preparación de una exposición. Como señalaba la prensa “Esta Sociedad que acaba de constituirse respondiendo a un laudable propósito que debe ser alentado por el interés público, ha tomado como primera resolución realizar una exposición nacional de arte decorativo” (*La Nación* 1918b). Poco se sabe de las actividades que realizó esta sociedad por fuera de la organización del Salón Nacional de Artes Decorativas (SNAD) en el que parecen haber invertido todas sus energías. Este evento tuvo lugar en el mismo espacio que los Salones Nacionales de artes plásticas: la sede de la CNBA en la calle Arenales 687, ubicada cerca de la Plaza San Martín en el barrio de Retiro. Las características del reglamento del Salón eran similares, especialmente en torno a la importancia que tenía la participación de artistas argentinos/as en detrimento de quienes fueran extranjeros/as.

En la sede de la CNBA se gestionaban a lo largo del año al menos tres salones: en otoño -aproximadamente en mayo-, a partir de 1915, se realizaban los Salones de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas; en septiembre se llevaba a cabo el SN -iniciado en 1911- y luego de este evento, entre noviembre y diciembre, desde 1918 comenzaron a funcionar los SNAD (**Fig. 1**). En otoño de 1917 los Salones de acuarelistas, pastelistas y grabadores aceptaron objetos de arte decorativo con el fin de “favorecer el arte decorativo, embrionario casi entre nosotros” (*La Nación* 1916): es posible que este impulso haya motivado la creación de la Sociedad de arte decorativo a fines de ese mismo año.¹⁸⁰ En este sentido, Rodrigo Gutiérrez Viñuales ha señalado el surgimiento de los SNAD como una “oficialización” de la presencia de artes decorativas en espacios de exhibición, que de este modo ampliaban su “radio de acción” (Gutiérrez Viñuales 2014, 47). Al año siguiente, en 1918, las artes decorativas tuvieron por primera vez participación en todos los salones del año, lo que daba cuenta del crecimiento y reconocimiento de estas producciones.

Los Salones Nacionales de Artes Decorativas

¹⁸⁰ La incorporación de artes decorativas a los Salones de acuarelistas... trajo igualmente sus propias discusiones en el marco de la crítica, que tildó a las “alfarerías autóctonas” de Julio Bermúdez y Adolfo Travascio como “fuera de lugar” (*La Nación* 1919a). Indudablemente estas piezas generaban un contraste importante con la retrospectiva que contenía acuarelas de Carlos Enrique Pellegrini, puesto que en la misma sala una pequeña mesa del siglo XVIII exhibía una cerámica con motivos prehispánicos. No obstante, esta superposición parece evidenciar que en aquella exposición existió una voluntad por promover el desarrollo de las artes decorativas a pesar de que aquellos objetos no tuvieran un vínculo claro con la temática del salón.

El primer Salón Nacional de Artes Decorativas abrió al público el 15 de noviembre de 1918. Para entonces, la comisión directiva de la Sociedad se había ampliado incorporando también al arquitecto Martín Noel, al ingeniero Benito Carrasco, al director del zoológico Clemente Onelli y al director de la ANBA Pio Collivadino; años más tarde, también participaron otros artistas de renombre como Alfredo Guido.¹⁸¹ Estos eventos contaron con una gran nómina de socios protectores, entre quienes se encontraban artesanas expositoras como Luisa Demolli y también personalidades como Norberto Piñero (director de la Sociedad de Educación Industrial, cuyas escuelas se analizaron en el capítulo 2), la médica Cecilia Grierson,¹⁸² el intendente de la Municipalidad de Buenos Aires Dr. José Luis Cantilo -y luego su sucesor, Carlos Noel- y en 1922 incluso el presidente de la nación: Marcelo T. de Alvear.

Las obras que podían admitirse en el salón contemplaban diferentes categorías; permitían básicamente el ingreso de cualquier tipo de técnica:

a) Pinturas al óleo, acuarela, pastel, gouache, temple, etc; b) Dibujos; c) Grabados al buril y al aguafuerte y litografías; c) Grabado de medallas; d) Esculturas en yeso, mármol, bronce, madera, marfil, barro cocido y cera; e) Tejidos, bordados, tapices, encajes, cueros, cristalería, orfebrería, joyas y muebles de arte, cerámicas, papeles pintados y proyectos en general, aunque cada uno de ellos sea presentado en varias láminas o piezas. Vitreaux, ferronería, ebanistería, floricultura, jardinería, mosaicos y mayólicas (Sociedad Nacional de “Arte Decorativo” 1917, 11).¹⁸³

¹⁸¹ Martín Noel (1888-1963) fue director de la Comisión Nacional de Bellas Artes; como arquitecto fomentó ideas estéticas vinculadas al nacionalismo (AAVV 1995). Benito Carrasco (1877-1958) fue agrónomo y Director de Parques y Paseos de la ciudad de Buenos Aires (cf. Berjman 1997). Clemente Onelli (1864-1924) fue un científico naturalista e impulsor del telar criollo, a la vez que promotor de escuelas que lo produjeran (Del Pino 2005). Pio Collivadino (1869-1945), cuya figura fue analizada con mayor profundidad en el capítulo 2, fue director de la Academia Nacional de Bellas Artes entre 1908 y 1944, a la vez que colaborador en diferentes espacios vinculados a exposiciones artísticas como se ve en este capítulo (cf. Malosetti Costa 2006). Alfredo Guido (1892-1967) fue un artista que se destacó en varias prácticas: pintura, grabado, ilustración y algunas artes decorativas como el mueble; su obra más conocida es *La chola*, óleo con el que ganó el premio del Salón Nacional en 1924 que actualmente forma parte de la colección del Museo Castagnino (Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino s/f). Para un panorama de la trayectoria de Guido y su rol en la difusión de los imaginarios americanistas durante la década de 1920, véase el trabajo de Adriana Armando (2014), y sobre la *Chola desnuda* cf. Gluzman 2015b.

¹⁸² Respecto de Cecilia Grierson (1859-1934), Georgina Gluzman analizó su rol en las asociaciones de mujeres. Gluzman destacó en especial su búsqueda por una modernización de los planes de estudio vinculados a los establecimientos educativos regidos por mujeres y para mujeres (como la escuela Santa Marta). Al contrario de muchas propuestas de la época, Grierson propiciaba principalmente la función práctica de la enseñanza (menos ligada a lo artístico y más cercana al conocimiento doméstico y eventualmente el trabajo fuera del hogar) (Gluzman 2014, 265). Además de haber sido una representante del feminismo de la época, Julia Ariza remarcó su realización de un informe sobre educación técnica femenina a partir de un viaje a Europa solicitado por el Ministro de Instrucción Pública (Ariza 2013, 7).

¹⁸³ De acuerdo con el reglamento, el destino de las piezas premiadas sería definido por la Comisión. Lo único que se confirmaba era que las obras de artistas extranjeros invitados que fueran adquiridas no podrían ser premiadas, pero irían directamente a acrecentar la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Sociedad Nacional de “Arte Decorativo” 1917, 14-15). Desconozco si esto sucedió efectivamente.

En ese reglamento no se detallaban tamaños o temáticas, solo un máximo de seis obras por autor. Las propuestas entre “a” y “d” incluían técnicas como pintura al óleo y escultura en mármol que, asociadas más bien a las Bellas Artes y al reglamento del SN, tenían igualmente la posibilidad de participar del SNAD. El ítem “e” es el que muestra una mayor especificidad en cuanto a lo entendido por artes decorativas: tejidos, bordados, muebles, joyas, entre otras. En este punto resulta difícil asegurar si fue una decisión de la comisión organizadora el posibilitar una oferta amplia al momento de los envíos. Aquello que definía a estas producciones en tanto artes decorativas quedaría también a criterio del jurado de admisión y eventualmente de la prensa, a partir de los envíos realizados.

La prensa de la época se ocupó en varias ocasiones de tratar de definir a las artes decorativas. Ante la falta de precisión con que la Sociedad había decidido consignarlas, se dijo que habían omitido “lo que es de rigor en estos casos: el manifiesto, el credo, la declaración de principios, o como quiera llamársele, limitando su propaganda a una prolija enunciación de los diversos géneros decorativos que podían figurar en su catálogo...” (Rojas Silveyra 1920, 210). De este modo, estas exposiciones fueron calificadas de “confusas” y se formulaban más preguntas que respuestas. Esto puede percibirse especialmente a través de las críticas del primer salón, momento en que ese espacio se mostraba en proceso de gestación y configuración de sus límites, así como de una presencia en crecimiento de estas producciones, como se remarcó desde *Plus Ultra*: “Nos revela este Salón que hay en la Argentina, en Artes Decorativas, más de lo que sospechábamos...” (Críticas 1918). Mientras tanto, *La Nación* consideró que había algunas imprecisiones: “En efecto, en medio de variados especímenes de arte aplicado -tapices, cerámica, alfarería, joyas, bordados, encajes, cueros repujados y cincelados bronce- nótase varios cuadros que están allí invadiendo extraña jurisdicción” (*La Nación* 1918c, 9).

Entre aquellas obras que a criterio de *La Nación* ocupaban un espacio indebido se hallaban los *Diálogos olímpicos* de Gregorio López Naguil. Estas ilustraciones se habían colgado enmarcadas en el muro, como se ve en la fotografía y correspondían a la publicación homónima del escritor uruguayo Carlos Reyles, editada por Peuser ese mismo año (**Fig. 7**). Debajo de ellas puede verse mobiliario supuestamente de estilo renacentista y almohadones cuya autoría no he podido identificar.¹⁸⁴ La pregunta por su

¹⁸⁴ Doce autores/as (con mayoría mujeres y el resto sin identificar) enviaron propuestas de almohadones ese año: Fides Castro, Irma Charles, E. Bettinotti, Nélica Fernández y Gómez, Sara González Videla, M. L. Melega, Elisa Notelman, Raquel Troncoso (o Troncosa), Carolina Viale, María Fierro, Irene Henckel y

admisión estaba vinculada a la técnica con que estaban realizados; lo mismo pasaba con los proyectos de vitrales que pertenecían a Jorge Larco, ubicados próximos a unas “caretas” o mascaritas realizadas por Félix Pardo de Tavera y un cofre en madera con aplicaciones en bronce de Magdalena Lernoud de Casaubón sobre el que apoyaba una cerámica con referencias precolombinas (**Fig. 8**).¹⁸⁵ Puede percibirse que eran los objetos asociados a una producción pictórica los que generaban incomodidad: “si toda pintura es decoración, preguntemos: ¿a qué viene esta iniciativa de un Salón aparte, para el arte decorativo?” (*La Nación* 1918c, 9). Pero la respuesta no parecía estar en su materialidad:

Piensan que si utilizan el agua hacen arte decorativo. Si emplean el óleo hacen arte grande [...] No es el procedimiento, sino la inspiración y la forma las que dan carácter a una obra de pintura. Al temple o al encausto una composición será decorativa o no lo será según el motivo que la inspire y la manera como está ejecutada (*La Nación* 1918c, 9).

La cualidad decorativa de las obras entonces estaría dada por diversos factores: motivos, inspiración y modo de ejecución, no exclusivamente por una técnica. En este sentido, como se analizó en el capítulo previo respecto de la labor de artistas y artesanos/as, no importaba solo el resultado final: los motivos y cierta “inspiración” también permitían distinguir a las Bellas Artes de las artes decorativas, ya que partían de bases diferentes para ser pensadas y realizadas.¹⁸⁶ Los testimonios de estos eventos no parecerían haber abordado el aspecto utilitario como el más importante, que tuvo una mayor consideración en las exposiciones industriales que se verán más adelante.

La organización de estos salones, como señalé con anterioridad, era muy similar al modo en que se proponía en la estructura del SN, aunque tuvieron algunas

Vera Vene. Raquel Troncoso recibió la crítica más elogiosa: “hemos visto un almohadón de gusto indio de Da. Raquel Troncosa, que llama particularmente la atención, no sólo por la inspiración y el sabor local, sino por el buen aprovechamiento de los más modestos materiales. Es este el camino recomendable. El arte decorativo es, debe ser, ante todo arte para el pueblo tanto como del pueblo. Si lo segundo se lo consigue buscando inspiración en la espontánea producción del buen gusto popular, lo primero hay que buscarlo en el poco costo del material que se emplea. Esta gran lección de sencillez, además de concordante con la orientación democrática de todos los pueblos cultos, significa una reacción moral tan grande como inmoral es la tendencia a hacer arte del patrimonio exclusivo de los ricos” (*La Nación* 1918d, 9).

¹⁸⁵ La cerámica podría ser de Julio Bermúdez, quien presentó jarrones y platos decorados en estilo calchaquí (con dibujos originales). Pero no hay que descartar otras posibles autorías: Alfredo Guido y José Gerbino incluyeron un gran conjunto decorativo que incluía huacos peruanos (cerámica) y vasos calchaquíes (cerámica), si bien generalmente se los exponía reunidos; Valentín Igartúa Revetria envió dos vasos estilo quichua (cerámica); Amelia Mill mostró un vaso incaico (terracota) y Adolfo Travascio expuso dos cacharros indígenas (terracota) (CNBA 1918b).

¹⁸⁶ Algo similar planteó Critias en *Plus Ultra* al hablar del primer salón de artes decorativas: “El escultor o pintor, al hacer su obra, tienen como único fin expresar su amor o su idea, sin pensar en el sitio o marco en que haya de ser colocada. Hablamos, naturalmente, de la obra que se hace como una necesidad del alma y no del encargo de decorar un templo, una fuente o una tumba. El decorador tiene, en cambio, la misión de embellecer, haciendo el marco o trabajando dentro de él como en los muebles, las armas, la cerámica, la orfebrería, los libros. Esta pequeña digresión quería desvanecer el prejuicio de ser las Artes Decorativas cuestión de procedimiento, siendo así que lo son de principios” (Critias 1918).

particularidades. En primer lugar: una gran presencia de mujeres. Esto podía verse tanto en la comisión directiva de la Sociedad, donde Léonie Mathis de Villar fue vocal y tesorera, como dentro del jurado, del que ella misma participó y del que también formaron parte en distintos años Luisa Demolli y M. Raquel C. de Guerrero (**Fig. 9**).¹⁸⁷ Si bien en términos numéricos la participación masculina era mayoritaria, no es menor el hecho de que hubiera mujeres en varios cargos importantes. Antonietta Trasforini para la modernidad europea, y luego Georgina Gluzman para el caso argentino, han remarcado cómo en ocasiones esta presencia femenina tenía un sentido ambiguo, siendo que por un lado las mujeres generalmente ocupaban espacios aparte (sin participación masculina), pero a la vez tenían una presencia importante en ellos, aunque “reducida a las denominadas artes menores”, es decir, una producción artística de poco reconocimiento (Trasforini [2007] 2009, 100; Gluzman 2015a, 263). En este sentido, es necesario recordar que las artes decorativas formaban parte de una estructura de jerarquías en donde el género también estaba en juego. Para este caso en especial respecto de los SNAD, vale aclarar que durante los mismos años ninguna mujer dentro del SN formó parte del jurado (**Fig. 5**), pero también que dentro del contexto de las artes decorativas era bastante novedoso que las mujeres no estuvieran segregadas -como sí había sucedido en la Exposición Industrial del Centenario y seguía sucediendo en la educación técnica-.¹⁸⁸ Así lo destacaba *Plus Ultra*: “Hay que añadir que en este salón hay tal abundancia y diversidad de obras femeninas que los hombres se encuentran en minoría, y así como empobrecidos ante aquel diluvio de nácares, estaños, cueros, bronces y porcelanas” (Critias 1918). Los SNAD les permitieron participar casi a la par que los varones, ya fuera como jurados o como expositoras, en donde prácticamente fueron mayoría, si se incluye en la contabilización a las instituciones exclusivamente femeninas que participaron de ellas.¹⁸⁹ Georgina Gluzman señaló una disminución en la presencia de mujeres en el SN

¹⁸⁷ Luisa Demolli o De Molli se caracterizó por sus trabajos en asta y fue una activa expositora en los SNAD, así como también en el SN. Lamentablemente no he logrado encontrar más información sobre ella. Respecto de M. Raquel C. de Guerrero no he encontrado ningún tipo de registro, ni siquiera parece haber participado como expositora en el SNAD.

¹⁸⁸ Georgina Gluzman destacó que la primera mujer jurado en un SN fue recién Lia Correa Morales para la sección de pintura en 1934 (Gluzman 2015a, 316).

¹⁸⁹ El SN de 1918 tuvo 175 artistas, de ellos 149 varones y 26 mujeres, de las cuales 8 se presentaron en la sección de artes decorativas junto con 17 varones. El SN de 1919 tuvo 150 artistas, de las cuales por lo menos 23 eran mujeres y al menos 5 de ellas expusieron en la sección de artes decorativas (para conocer la situación desde 1924 en adelante cf. Gluzman 2018a, 57). En los SNAD de 1918 hubo 44 mujeres, 32 varones (4 participantes sin información); 1919 fueron 63 mujeres, 53 varones (6 sin información); 1920, 52 mujeres, 35 varones (5 sin información); 1921, 123 mujeres y 67 varones (6 sin información) y en 1922, 62 mujeres y 78 varones (4 sin información). Podemos afirmar que en el caso de los SNAD la relación era mayoritaria gracias a la participación de algunas instituciones que presentaban trabajos colectivamente y

y destacó como una de las posibles explicaciones el surgimiento de otros espacios de exhibición entre los que se podría en este caso considerar a los salones de artes decorativas que habían sido características de la actividad femenina desde fines del siglo XIX.

En segundo lugar, otro aspecto peculiar de los SNAD fueron las participaciones colectivas de diferentes instituciones que no eran necesariamente reconocidas como “artísticas”, pero que estaban ligadas a la educación técnica -que mostraban sus avances en el salón- o a la producción artesanal. En dos ocasiones participaron las Escuelas profesionales de artes y oficios para mujeres n°3 (1920, 1921) y n°5 (1918, 1919), cuyas directoras eran Luisa Lanús de Galup y Dolores Alazet y Rocamora respectivamente. Ambas habían enfatizado la necesidad de formar personal calificado; si Lanús de Galup pensaba en la formación de la “obrero artista”, concepto que se entendía como un punto de encuentro entre el arte y las necesidades económicas, Alazet y Rocamora había destacado la necesidad de maestros y profesores que tuvieran a la vez formación industrial y artística.¹⁹⁰ Los envíos de estas instituciones fueron bastante fieles a las materias de sus programas analizados en capítulos previos. La escuela n°3 mostró carpetas de hilo, trabajos en marfil y almohadones e innovó incorporando trabajos en cerámica;¹⁹¹ por su parte, la escuela n°5 presentó trabajos en joyería y bronce repujado, junto con almohadones, carpetas de hilo bordadas, en seda y en cuero, “cuyos envíos no recordamos sino que eran lindísimos” (Critias 1918). También hubo propuestas colectivas en 1921 de la Sociedad de Educación Industrial de las escuelas de Ornamentación, Arquitectura y de “Mujeres” (probablemente se le dijera así a su “Escuela de Artes Aplicadas para Niñas”). Y finalmente la Asociación de Fomento de las Bellas Artes de Rosario expuso en 1919 los adelantos de sus estudiantes Argentina y Angélica Arévalo, María Teresa Bordahebere, Amelia de Catelli, Lelia Echezarreta, Esilda Olivé y María Paez. Ellas mostraron sus proyectos de abanicos, almohadones y papeles pintados, así como tapas

que, excepto en el caso del envío de la Sociedad de joyeros siempre inclinaban la balanza por la participación femenina. En cambio, si se descartan las y los expositores de instituciones específicas, en el SNAD de 1918 la proporción varía a favor de los hombres con un 52%, en el de 1919 con un 62%, en el de 1920 con un 56%, en el de 1921 con un 57 y en 1922 la diferencia fue de 1 persona, logrando un porcentaje del 50%. Este análisis lo hice descartando los pocos casos en que el nombre de pila figura como una inicial; de los restantes salones no he encontrado los catálogos como para determinar las cantidades.

¹⁹⁰ Sobre el concepto de obrero artista véase Gluzman (2015a, 268).

¹⁹¹ La dirección de la escuela en ese momento era Sáenz Peña 1173, Buenos Aires. Posteriormente sufrió una mudanza, pero no he logrado identificar ninguna institución actual que cuente con documentación sobre la escuela. Por el momento desconozco si contaban con un horno cerámico para los trabajos en arcilla y porcelana, pero creo que lo más probable es que las enviasen a otro lugar para realizar la cocción. Las investigaciones sobre la cerámica en ese momento son todavía un terreno para explorar (cf. Scocco 2012, Delnegro mimeo).

para libros. El papel pintado de Echezarreta, compuesto por guacamayos y peinetones le valió una medalla de plata, el premio más alto que recibió la institución (**Fig. 10**).¹⁹² La actividad de estas artistas o artesanas estaba nucleada alrededor de la figura de Alfredo Guido como docente del área decorativa (Armando 2014, 189), sus envíos al SNAD se sostuvieron en años subsiguientes de manera individual; aunque pocas imágenes han quedado, se destaca un biombo calchaquí de Esilda Olivé en donde se ven representaciones de cerámicas prehispánicas (**Fig. 11**).

Lamentablemente el registro en imágenes de la mayoría de estas producciones es mínimo. A su vez, resulta muy difícil conocer los intereses que motivaban la participación en los SNAD, así como los sentidos que los mismos artistas, artesanos o estudiantes le otorgaban a estas exposiciones. En 1922, el envío de la Sociedad de Fabricantes de Joyería y Anexos mostró trabajos en oro, plata y brillantes. De esta Sociedad no se tiene más información y tampoco hay imágenes. Sin embargo, su testimonio dedicado al público y también a la prensa en el catálogo del SNAD permite dar cuenta de su perspectiva:

Somos los ignorados artífices de la decoración humana. Nadie nos conoce; vivimos la gran mayoría anónimos, porque así lo exige la modalidad ambiente, a pesar de vivir nuestras obras en los lujosos escaparates con etiquetas de Londres y París. No es reproche ni lamento lo expresado. De eso no saben los que luchan con ideales de engrandecimiento y triunfo de sus artes. Bajo nuestro aspecto industrial, industria huérfana la nuestra, nos enorgullecemos de laborar por el enaltecimiento y progreso nacional (CNBA 1921).

Con este escrito los fabricantes de joyería reconocían que su tarea era generalmente “ignorada”, sus nombres permanecían en el anonimato, incluso cuando sus obras dialogaban con objetos importados, generalmente de mayor interés por parte de las elites porteñas (distinta había sido la situación de las obras francesas de René Lalique presentadas en la Exposición del Centenario, cuya autoría era recordada). En este sentido, ellos argumentaban que no buscaban un reconocimiento individual, al decir que “no es reproche ni lamento lo expresado”; reconocían en su labor una actividad colectiva y más profunda que su tarea diaria ya que su industria, aseguraban, trabajaba “por el enaltecimiento y progreso nacional”.¹⁹³ En este sentido, las artes decorativas cuya

¹⁹² Lelia Pilar Echezarreta fue una reconocida artista rosarina, como señalaron algunos estudios, sus obras se caracterizaron por cierto interés en la naturaleza (vegetal y animal), se desempeñó como docente en diversas instituciones de Rosario (Armando 2011; Fernández, D’Ascanio y Welti 2017). En 1930 ganó un premio estímulo por un proyecto de mayólicas cuya imagen se encuentra en el departamento de documentos fotográficos del AGN.

¹⁹³ Los nombres de estos “ignorados artífices” fueron: Oreste Bellisoni, Bogetti F. & Cía, Marcos Bash, Juan Biojout, Pedro Caracciolo, Rafael Cotick, Alfredo D’Alessandro, Aurelio L. Ferrando, José Frattini, O. A. Giulitta, Honorio Grech, Hnos. Guasco, Enrique Ponzzone, Salvador Quaranta, Quaranta Francisco y

realización había sido históricamente denostada aparecían aportando su grano de arena al crecimiento del país.

A pesar de que los SNAD se sostuvieron por siete años, las críticas positivas que habían recibido en un primer momento no se mantuvieron inmutables en el tiempo; los comentarios desfavorables surgieron tanto por la repetición de los motivos en las obras como por las premiaciones, que muchos críticos tildaron de excesivas (Gutiérrez Viñuales *et al* 2009, 293). No obstante, incluso las menciones más reprobatorias daban cuenta de su presencia innegable en el campo cultural: así sucedió con la lectura realizada por los precursores de la arquitectura moderna Ernesto Vautier y Alberto Prebisch, quienes titularon una nota en la revista *Martín Fierro* “Arte decorativo arte falso”. En ella repensaban el lugar de estas artes no solo en el ámbito nacional, sino también al momento de la realización de la Exposición de Artes Decorativas en París (1925), en donde recuperaron las palabras del arquitecto moderno Auguste Perret.¹⁹⁴ Perret señalaba lo siguiente: “no apruebo esas grandes ferias donde es el rico el que siempre ocupa el mejor sitio, y el más grande. Allí es el dinero el que establece la escala de valores” (cit. Vautier y Prebisch 1925, 167). La crítica que se había realizado a la Exposición de París, en donde los objetos de arte decorativo e industrial no eran accesibles a cualquier público, podía aplicarse también al ámbito local.¹⁹⁵ Efectivamente, en la Buenos Aires de ese entonces las artes decorativas que se encontraban en los salones eran poco accesibles a los sectores más humildes. De cualquier modo, los SNAD organizados desde el ámbito de las Bellas Artes fueron suspendidos indefinidamente con el objetivo de no competir con un espacio de exhibición mucho más grande y popular: las Exposiciones Comunes de Artes Aplicadas e Industriales (ANBA s/fb; 1927).

hnos, Félix M. Raviglione, Juan Ré, Pablo Rosenwald, Francisco Stabile, Miguel Santarelli, Gregorio Stuckmeister (probablemente también Carlos J. Alpini y María Spinetto) (Sociedad Nacional de Bellas Artes 1922).

¹⁹⁴ Así aseguraban “...Hay que suprimir el Arte Decorativo. Quisiera ante todo saber quién ha acoplado estas dos palabras: arte y decorativo. Es una monstruosidad. Donde hay arte verdadero no hay necesidad de decoración. Lo que hace falta en arte, es la desnudez, la bella desnudez antigua o medioeval. Con el pretexto de hacer arte decorativo se pone adornos en todas partes...” (Vautier y Prebisch 1925, 167). Sobre las artes decorativas vinculadas a las discusiones en el ámbito de la arquitectura pueden verse las investigaciones de Cecilia Durán (Durán 2019; 2020).

¹⁹⁵ Sobre las discusiones en torno a la Exposición de París en el contexto de entreguerras véase Foster, *et al.* 2006.

“El pueblo también tiene derecho a la belleza”: Exposiciones comunales de artes aplicadas e industriales (1924-1928)

La industria en ese momento

Como se ha señalado en la introducción de esta tesis, la historiografía sobre la industria coincide en destacar el modelo de la Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI) de la década de 1930 como el punto de partida para un crecimiento industrial de gran importancia. Sin embargo, la industria no estuvo ausente en décadas previas. Los datos arrojados por el censo de 1914 permiten asegurar que la Argentina tenía capacidad industrial: “[su] crecimiento depende sólo del aumento de la población, es decir, de los consumos, para la mayoría de las industrias” (República Argentina 1917, 4). La ausencia de un censo entre 1914 y 1935 dificulta un conocimiento más profundo de la industria en este período, pero algunas investigaciones afirman que la década de 1920 duplicó a la de 1910 en cuanto al consumo de electricidad para uso industrial (Belini 2017, 117-137). Sin embargo, no es mi interés analizar en términos cuantitativos la producción industrial, sino dar cuenta de una dimensión de la industria que ha sido poco indagada, en donde había gran participación de talleres -muchos de ellos artesanales- en los que existía una potencial articulación con el plano artístico.

En este sentido, es posible que porcentualmente los aproximadamente más de 200 expositores que realizaron envíos año a año en las ECAAI -que se analizarán en breve- fueran un sector relativamente pequeño,¹⁹⁶ pero la gran convocatoria de estos eventos posibilita conocer una muestra de la variedad de las llamadas industrias del arte (o artes aplicadas) de ese momento, que a su vez contó con una importante difusión entre

¹⁹⁶ En la primera exposición hubo 187 expositores y alrededor de 3000 obras, siendo que en los años subsiguientes siempre se aumentó el espacio de exhibición es posible que este número haya aumentado (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires 1925, 14). Resulta difícil afirmar con precisión cuáles eran los números de trabajadores en las industrias manuales y artísticas de la época ya que el último censo había sido realizado en 1914. A su vez, no en todos los casos su trabajo tenía necesariamente una dimensión artística, de todos modos, vale señalar algunos de los distintos oficios que tenían lugar en la ciudad de Buenos Aires para tener una idea. En el censo se consignó que había un total de 1855 aprendices de oficios y artes manuales, 19225 costureros, 567 decoradores, 1689 ebanistas, 1435 encuadernadores, 118 fabricantes de muebles, 56 forjadores, 1347 fundidores, 779 grabadores, 10204 herreros, 1698 hiladores, tejedores y telaristas, 908 joyeros y 402 lenceras y vainilladoras (llamativamente es uno de los pocos términos que aparece feminizado), 1017 litógrafos, 735 lustradores de muebles, 91 moldeadores de cerámica, terracota, 1354 muebleros, 216 niqueladores, plateadores; 81 operadores cinematográficos, 6 pinceleros, 10808 pintores, 143 plateros, 809 relojeros, 378 tallistas, 1011 tapiceros, 45 torneros en bronce, 189 torneros en hierro, 643 torneros en madera, 701 vidrieros, cristaleros, 1582 yeseros. El censo consideró una categoría específica para las Bellas Artes en donde había “artistas pintores”, “artistas teatrales”, “arquitectos”, “dibujantes”, “escultores”, “fotógrafos” y “músicos” en un total de 7695 (República Argentina 1917, 201-210).

diferentes públicos de la época.¹⁹⁷ En este contexto el desafío que se le planteaba a la producción nacional era lograr competir con los productos importados que, generalmente más económicos, destruían a la industria local, y al mismo tiempo, lidiar con los altos aranceles aduaneros que se imponían a las materias primas. Por ejemplo, en lo que atañe al mobiliario se dispensaba “menos gravamen de importación al mueble concluido que a las maderas que el industrial tiene que importar para fabricarlo” y se mencionaba el caso de un industrial reconocido quien había trasladado su fábrica de muebles “finos” (seguramente de ebanistería) a París desde donde ahora los importaba al país (República Argentina 1917, 78).¹⁹⁸

Al mismo tiempo, un reto quizás más grande era el de cambiar la mentalidad de los consumidores que desmerecían a la industria local por sobre la extranjera, sin necesariamente atender a la calidad de sus productos (como se vio en el capítulo 1 ante la preferencia del “sello de París” en la Exposición del Centenario y mencionaba la Sociedad de joyeros por en los SNAD). Podría decirse que con la organización de las ECAAI diez años después del censo de 1914 se buscó subsanar parte de este hábito, en tanto se daban a conocer productos nacionales. Pero el aumento de la población y por ende del consumo no eran suficientes para hacer prosperar a la industria. Así quedó consignado en dicho censo: “no obstante, por las exigencias del comercio interno, que hemos referido en otro lugar, el producto argentino tiene que salir de las fábricas, en mucha parte, revestido con etiqueta extranjera” (República Argentina 1917, 77).¹⁹⁹ Esta actividad consignada en el censo oficial también fue descubierta años más tarde por la prensa de la Exposición Industrial, en donde un relato en primera persona recuperaba una visita a distintos establecimientos comerciales que vendían objetos al por menor con la sorpresa de que la mayoría de ellos etiquetados como extranjeros estaban en realidad expuestos en la ECAAI:

Vea usted cómo he comprobado que mucho de lo que allí se muestra sufre un “camouflage” en el comercio. Observé, por ejemplo, cuidadosamente un “suéter” -lo escribo como se pronuncia- de seda, magnífico, unos herrajes artísticos de los que tenemos los diseños, unos adornos de cristal semejantes a los de bohemia, de

¹⁹⁷ Según los datos oficiales, el público total había sido de 99.272 visitantes durante el primer año (1924-1925), de 402.825 visitantes al año siguiente (1925-1926) y de 741.938 en la tercera exposición (1927-1928); las entradas costaban 20 centavos (Comisión Municipal de Fiestas Populares 1928, 69).

¹⁹⁸ Podría tratarse de la Compañía Nacional de Muebles cuyo caso fue analizado en el capítulo 1; aunque llamada “compañía nacional” traía su mobiliario de París.

¹⁹⁹ Resulta interesante referenciar un discurso realizado en la exhibición desde la firma del sr. Bonifacio F. Legarre de la firma Lorenzini y Pereti ya que da cuenta de una transformación de los productos realizados por la industria: “no hace aún muchos años, señores, hubiera sido un rasgo de ingenua vanidad nacional, pretender la celebración de certámenes bonaerenses que no tuvieran por objeto, exhibir exclusivamente los productos de nuestras industrias rurales” (Legarre 1926b, 43).

los que así como de unas copas [ilegible] a las de baccarat, hice igualmente los dibujos, unos objetos al parecer de porcelana, también de adorno. Me documenté pues, sobre algo de lo mucho que había visto y luego me lancé a las casas del ramo a menudeo a buscar el “suéter”, los adornos, las copas [...] Los encontré a todos, pero... Ya no eran productos argentinos sino *made* en Francia, Inglaterra, Alemania, Austria o Italia. Y no presentaban sello que permitiera hacer la distinción y como sostuviéramos que eso que se nos presentaba como ajeno era nuestro y figuraba en la exposición de Palermo, se nos contestó de mal talante “que la casa no vendía sino mercadería extranjera legítima, porque la del país no servía” (*La Razón* 1925).

No obstante, el descubrir que muchos productos supuestamente importados eran locales no necesariamente rindió frutos. En este tipo de prácticas se conjugaba también una noción en el consumidor de que el producto se vendía más caro por figurar como extranjero, hecho que se convertía en un engaño a su buena fe y llevó a que en algunos casos se reclamara una ley de identificación de mercaderías (*La Razón* 1925).²⁰⁰ Ahora bien, vale avanzar y conocer cómo eran estas exposiciones y qué objetos se exhibieron.

La organización de las Exposiciones

El 7 de diciembre de 1923 se debatió y aprobó en el Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires un proyecto de “estímulo a las artes industriales” elaborado por Ángel Gallo y Horacio Casco.²⁰¹ Los autores fundamentaban su propuesta afirmando que “las artes industriales reclaman la mayor atención de las autoridades de gobierno” y ponían como ejemplo a Francia e Inglaterra para asegurar que “El arte es condición

²⁰⁰ En otra nota se advirtió sobre la misma situación “En rigor resulta sorprendente comprobar que hasta la fecha se han estado vendiendo en Buenos Aires, objetos ‘extranjeros’, fabricados en los grandes establecimientos de la metrópoli” (*El Diario* 1924). También apareció un giro en torno a esa lectura señalando cómo muchos productos que algunos consumidores solo creían importados eran también producidos en la Argentina: “En este torneo -aunque reducido a la sola comuna metropolitana- se puede constatar en debida forma cómo aquí, entre nosotros, se produce en gran escala lo que muchos creen que solo se ejecuta al otro lado de los mares” (Benedetti 1925). Sin embargo, no faltó tampoco quien para poder participar de la Exposición hizo pasar su mobiliario por producción nacional cuando en realidad era importado, como fue el caso del expositor Bocconi (Boletín Municipal de la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1926, 243 244).

²⁰¹ El proyecto fue armado por Horacio Casco (Buenos Aires, 1868-1931) -legislador y posteriormente intendente de la ciudad de Buenos Aires entre el 3 de mayo de 1927 y el 12 de octubre de 1928- y Ángel G. Gallo -probablemente médico, dado que la Biblioteca Nacional consigna algunas publicaciones con su nombre-. La comisión que lo revisó estaba compuesta por Miguel Briuolo, Ángel M Giménez, Carlos Ray y Remigio Iriondo. Lamentablemente no he logrado encontrar mayores datos sobre estas personalidades; la Legislatura porteña no tiene registro de los partidos de los que provenían los distintos concejales, aunque en este caso parecería haber estado compuesto tanto por miembros de la Unión Cívica Radical (Horacio Casco) como del Partido Socialista (al que pertenecían Ángel Giménez, Miguel Briuolo y también Antonio Zaccagnini -Montegrano, 1879-Buenos Aires, 1932-, concejal que participó en la comisión organizadora de las exposiciones) cf. Unión Cívica Radical s/f; Gallo 1913, 1929; *Quién es quién en la Argentina* 1941; Guiamet 2017, 70. No he encontrado información sobre ellos en *Argentines of today* de William Belmont Parker (1920). Agradezco a la directora de la Biblioteca Pública Esteban Echeverría, María Eugenia Villa, por su ayuda con la búsqueda de material.

esencial y vital de la industria”. Su objetivo primordial puede interpretarse como el de brindar actividades culturales a un público amplio y popular: “El estímulo a estas artes por parte de las autoridades debe obedecer al pensamiento de establecer el equilibrio que debe existir entre la instrucción de las clases acomodadas y de las que no son, dando al trabajo un apoyo semejante al que obtienen las profesiones liberales, a la vez que se fomenta la industria nacional” (Cigorruga 1923, 2702). La referencia al prestigio de practicar “profesiones liberales” ponía el foco nuevamente en las distinciones entre la labor “liberal” y la técnica, analizadas en el capítulo previo, en esta ocasión con el fin de generar una mejor reputación de la segunda.

Las Exposiciones Comunales de Artes Aplicadas e Industriales (ECAAI) fueron tres en total, realizadas entre 1924 y 1928: las primeras dos tuvieron carácter anual y a partir de la última se realizarían bianualmente, proyecto que quedó incompleto seguramente debido al golpe de Estado de 1930 (**Fig. 1**). Llevadas a cabo durante el verano, solían empezar en noviembre o diciembre para terminar en enero o febrero.²⁰² A lo largo de los años la comisión organizadora y los jurados no variaron demasiado: en líneas generales debía haber un miembro del Concejo Deliberante, un representante del departamento ejecutivo, el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes y un representante de expositores elegido por mayoría absoluta. En la práctica fueron algunos más; por ejemplo, en la primera ocasión fueron parte como presidente el Dr. Ángel Gallo, como secretario Antonio Zaccagnini (miembros del concejo deliberante), como vocales el Arq. Martín Noel (director de la Comisión Nacional de Bellas Artes) y Pio Collivadino (representante del departamento ejecutivo)²⁰³ y finalmente como comisario general Francisco Armellini.²⁰⁴

Cabe destacar que estas exhibiciones mostraban un reglamento mucho más amplio que el de los SNAD dado que las secciones estaban detalladas con una mayor precisión y

²⁰² Se tuvieron en cuenta estas fechas entre otras cosas para evitar coincidir con los salones de artes plásticas. La primera Exposición se realizó desde 20 de diciembre de 1924 al 1ro de febrero de 1925, la segunda desde el 15 de noviembre de 1925 al 17 de enero de 1926 y la tercera desde el 3 de diciembre de 1927 al 12 de febrero de 1928 (Municipalidad de Buenos Aires 1925, 1926a, 1926b, 1927-1928; Comisión Municipal de Fiestas Populares 1928).

²⁰³ No se explica la presencia de Collivadino en esta ocasión, aunque es posible que haya sido convocado para colaborar como director de la Academia Nacional de Bellas Artes y automáticamente como miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

²⁰⁴ En la segunda exposición también participaron con los mismos cargos Ángel G. Gallo, Antonio Zaccagnini, Martín Noel, Pio Collivadino, Francisco Armellini y Torcuato Tasso (elegido por los expositores). En la tercera participaron Horacio Casco (presidente e intendente), Antonio Zaccagnini, Pio Collivadino (vicepresidentes ambos), Justo e Sola (secretario), Luis Pomes (tesorero), Rodolfo Franco (como vocal, luego reemplazado por Juan Garré debido a su renuncia el 21 de diciembre de 1927), Juan A. Mayou y Pedro A. Zavalla.

debido a que incorporaban algunas producciones nuevas como la decoración de interiores, la juguetería, la escenografía o la industria del vestido:

1) Pintura decorativa, 2) Escultura decorativa, 3) Ebanistería y mobiliario; 4) Tallado en madera y marfil; 5) Herrería forjada y metales calados; 6) Decoración de conjunto de interiores; 7) Vitreaux; 8) Mosaicos, cerámicas y cristales; 9) Escenografía; 10) Mobiliario económico y de jardín; 11) Fotografía artística; 12) Orfebrería, joyería y esmaltes; 13) Dibujo industrial y proyectos en perspectiva de interiores; 14) Grabado, litografía, tipografía e ilustraciones; 15) Estampados y repujados; 16) Tejidos, bordados y encajes; 17) Juguetes; 18) Industria del vestido (vestidos de señora, trajes de teatro, sombreros, adornos y accesorios); 19) Fundición artística y medallas; 20) Alfarería artística (decorada a cocción o a sistema Gaudí) (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires 1925, 9-10).

Las ECAAI mostraron algunas diferencias con los salones. En principio, era un requisito que la producción fuera específicamente de la comuna de la Ciudad de Buenos Aires; es decir, no se admitían trabajos de cualquier región del país. A su vez, esta exposición industrial tenía la particularidad de requerir que se consignase el nombre de los obreros colaboradores de las obras premiadas, con el fin de que ellos percibieran también parte del premio; es posible que la impronta de los concejales socialistas haya intervenido en este tipo de decisiones.²⁰⁵ Los “históricamente ignorados” y “anónimos artífices” de estas producciones tendrían aquí la oportunidad de brillar: “el estímulo a la producción artística queda mayormente afianzado, ya que los grandes establecimientos mientras pueden aspirar a la recompensa honorífica que les produce nombradía y fama en nuestra plaza, encuentran al propio tiempo un valioso aliciente para estimular a sus más inteligentes colaboradores” (*La Época* 1927a).

Los objetos del arte y la industria

Las ECAAI se organizaron por primera vez en el Pabellón de las Rosas (**Fig. 12**) y luego por motivos de espacio se realizaron en el predio de Palermo de la Sociedad Rural, ocupando más superficie en cada ocasión.²⁰⁶ Los expositores fueron numerosos: artistas,

²⁰⁵ “Art 6. Al efectuar el depósito de los trabajos, los interesados deberán hacer entrega de una boleta (por duplicado) firmada, que contenga: nombre y apellido del expositor, domicilio, teléfono, título o denominación de los trabajos, materiales empleados, precio de venta, especificación de la sección a que concorra y nómina de los operarios que han intervenido en la ejecución de las obras remitidas a efecto de las disposiciones del Art. 6° de la Ordenanza” (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires 1926a, 12).

²⁰⁶ El Pabellón de las Rosas data del 1900, estaba ubicado cercano al cruce de la avenida Alvear y la calle Tagle (hoy Libertador y Tagle). Ubicado en una de las zonas predilectas de las elites de la época este lugar solía ser un restaurante de día, de ambiente elegante y milonga de noche. Para el momento de las ECAAI se encontraba al lado del cabaret *Armenonville*. La prensa de las exposiciones destacó lo inadecuado del asunto dado que “no resulta grato a las familias que acuden con sus hijas” (*La Nación* 1924b). El Pabellón de las Rosas fue demolido en 1929 (Viturro 2019, 88-90).

artesanos, casas de alfombras, tejidos, vestimentas, muebles o joyería, industrias y reconocidos establecimientos: la ANBA, el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, el Museo Nacional de Historia Natural “Bernardino Rivadavia”, el Instituto Argentino de Artes Gráficas, el Instituto Geográfico Militar, la Escuela de Mecánica de la Armada y los talleres centrales de la Municipalidad. Entre los artistas del momento cabe señalar el caso de Emilio Pettoruti, quien por esos años era reconocido por sus obras vanguardistas y envió una serie de mosaicos a las exposiciones industriales, una producción que venía haciendo ya desde mediados de los años 10 en su viaje por Italia (**Fig. 13**).²⁰⁷ Pero las exhibiciones se caracterizaron más bien por la participación de personalidades del ámbito artesanal e industrial de distintas ramas. Muchas se presentaban como una promesa de crecimiento, como era el caso de la alfarería artística, área en la que expusieron la Cerámica “San Isidro” de Magín Sirera y figuras como Genaro Bianchi, quien ganó el primer premio; esta producción contaba con un gran potencial para el cual se consideraba que la Argentina podía proveer excelente materia prima (**Fig. 14-15**). En el área de las artes gráficas (“Grabado, litografía, tipografía e ilustraciones”) Jacobo Peuser ganó un diploma fuera de concurso y medalla de oro con su *stand* en donde se ven afiches, distintos tipos de impresiones y libros (**Fig. 16**). También podían encontrarse las encuadernaciones artísticas de Natalio Donnís e hijos con cubiertas pintadas y en cuero repujado, de carácter artesanal (**Fig. 17**).

La sección de “tejidos, bordados y encajes” era una muestra de la diversidad de vertientes artesanales, educativas o industriales de las que provenían los expositores. Por un lado, podían encontrarse los encajes de Luisa Ramet, de las estudiantes del Instituto Porrera y de la Escuela profesional de mujeres n°4: “Trabajos delicados y primorosamente terminados sobre hilo, tul y seda, venecia, linón, etcétera, en los cuales se advierte la devoción inmaterial de manos femeninas que tejen cual ilusiones las finas redes del encaje”.²⁰⁸ O los trabajos de la Casa Asplanato, destacada por su industria manual del macramé y encajes de Venecia, que tenía experiencia en grandes exposiciones como la Feria de Lyon de 1921 y en la que algunas egresadas de escuelas técnicas

²⁰⁷ Diana Wechsler recogió las presentaciones de Emilio Pettoruti en el Salón Nacional de 1924 y el lugar de la crítica en ese contexto. A su vez, remarcó la poca repercusión que habían tenido sobre sus obras años antes exhibidas en la sección de artes decorativas en el salón de 1916. (Wechsler 1995). Al menos uno de los proyectos de mosaico titulado *Primavera* fue realizado y se encuentra actualmente en la Universidad Nacional de La Plata.

²⁰⁸ De Luisa Ramet no se ha encontrado más información. El Instituto Porrera era dirigido por María Porrera de Roura dictaba enseñanza de dibujo y pintura con labores domésticas (Gluzman 2015a, 269).

intervenían con creaciones originales (**Figs. 18-19**).²⁰⁹ Competían con ellas la célebre *Singer sewing machine*, con manteles, caminos, cortinas, almohadones y bordados que podían realizarse con sus máquinas y la casa S.A.I.S.A. que producía tejidos de seda de fabricación nacional y que instaló dentro de la ECAA un *stand* en donde podían verse distintas etapas del proceso de producción de la seda (**Fig. 20**).²¹⁰

Los trabajos en metal eran variados: orfebrería, fundición artística y medallas o herrería forjada. En esta última hubo trabajos de Luis Pedrolí y José Thenée, ambos ganadores de medallas de oro (**Fig. 21**).²¹¹ La revista *Áurea* publicó algunos trabajos de Thenée y remarcó lo siguiente: “En nuestro país están surgiendo muchas herrerías artísticas a las cuales, para bien del arte nacional, no deseamos se industrialicen demasiado” (F.M. 1927). Resulta paradójica esta frase en un espacio dedicado al crecimiento de la industria, puede suponerse que refería a un interés por mantener el componente estético que brindaba la producción artesanal, que de otro modo podría perderse, quizás al volverse masiva.

En cuanto a la fotografía artística, famosas casas como Witcomb se habían presentado en este certamen; acompañada por otros estudios y fotógrafos de gran reconocimiento: Bixio y Castiglioni, Willy y Melitta Lang y Juan Zuretti. Incluso los talleres de la policía de la capital se animaron a mostrar sus labores de imprenta, sastrería, ebanistería y fotografía artística, entre otras actividades. La expositora Teresa Mazzari recibió una recompensa por “trabajos artísticos en celuloideos”, una técnica un poco alejada de lo entendido por fotografía pero que da cuenta de cierto espíritu de innovación que se fomentaba en estos eventos a través del uso de un material nuevo.

Las secciones de “ebanistería y mobiliario”, “tallado en madera y marfil” y “decoración de conjunto de interiores” fueron ricas en envíos. Muchas firmas llevaban años en el mercado local, como Thompson que presentó un “gran comedor estilo Elizabeth”, pero también ideas más actuales como paredes divisorias patentadas para estudios profesionales. Nordiska Kompaniet ganó el gran premio de honor con su

²⁰⁹ Sara Wainstein trabajaba en objetos de creación original para la Casa Asplanato (SEI 1918, 23).

²¹⁰ Sobre moda y costura, así como respecto del lugar de la *Singer* en estas labores en la Buenos Aires de entre siglos véase la investigación de María Isabel Baldasarre (Baldasarre 2021).

²¹¹ José Thenée fue un reconocido herrero y docente en la Escuela Industrial de la Nación, hoy Otto Krause. Entre sus trabajos se encuentra un portón de herrería forjada que realizó en la década de 1920 junto con sus estudiantes de la Escuela y se halla en el Museo Tecnológico Eduardo Latzina. Algunos textos indican que la Quinta presidencial de Olivos en Buenos Aires tiene trabajos de su autoría, véanse las siguientes páginas web: http://www.nalejandria.com.ar/01/otto-krause/museo_tecnologico/index.htm; <https://bibliogoyena.blogspot.com/2014/02/jose-thenee-bonn-tierra-de-artistas-de.html> (acceso enero de 2021). El libro de Adela García Salaberry tiene una biografía sobre Thenée, pero lamentablemente no pudo ser consultado (García Salaberry 1958).

instalación que funcionaba como pequeños interiores en donde todos sus muebles dialogaban; Mola y Gelsi dieron una nota original con su mobiliario “económico” de jardín y de tocador (**Fig. 22-23**). En cuanto a lo estilístico había infinidad de variantes que incluían tallados en madera al modo del Renacimiento español de los hnos. Ariznabarreta y modelos más “modernos” como los muebles de Luis y José Romani que tenían formas más simples y geométricas con algunas finas bandas horizontales de incrustaciones en nácar en madera de nogal, ébano y petiribí -esta última bastante presente como madera local en el mobiliario de la exposición- (**Figs. 24-25**). Uno de los proyectos más interesantes fue la “Casa Moderna” elaborada por el estudio Machiavello y Astudillo arquitectos que se encontraba en línea con las propuestas de la arquitectura funcionalista del momento. Su “Casa moderna standard” consistía en una pequeña vivienda construida en conjunto con las especialidades de doce distintos expositores (desde el cemento y el parquet hasta la iluminación, artefactos de baño, cocina y carpintería) y en donde la sencillez y las líneas puras daban cuenta de una vertiente distinta en el campo de las artes decorativas y la arquitectura (**Fig. 26**) (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires 1927-1928, 37-39).

José González y Palacio y Muñiz atendiendo al visitante infantil expusieron conjuntos de muebles decorados y juegos de dormitorio para niños y niñas (**Fig. 27**). Las ECAAI también contemplaron a este público que asistía en grandes cantidades especialmente durante los días festivos de navidad y reyes magos, con eventos en los que participaban los animales del zoológico y se regalaban juguetes. En la sección de juguetería podían encontrarse las muñecas de Carlos Morando hechas en papel maché pero que a la vista parecían de madera y que con los años se volvieron características de los primeros tiempos de la industria nacional del juguete (**Fig. 28**) (Juguetes 2004).

En el plano del vidrio artístico y de uso doméstico participó la fábrica de Cristalerías Rigolleau, una industria en crecimiento que ya desde 1910 contaba con gran cantidad de trabajadores a su cargo, aunque se desconoce en qué consistió su envío.²¹² Se destacó la Cristalería Piccardo que presentó una importante innovación: sus vidrios tallados y decorados no eran solo el resultado del trabajo industrial sino que las obras habían sido elaboradas en conjunto con artistas (R. Bianchedi y Víctor Doumerc) (**Fig. 29**). Es decir que la cristalería ofrecía sus instalaciones y materia prima para que los artistas los decorasen con su criterio artístico. El gerente, según informaba la prensa, “hállase

²¹² Las Cristalerías Rigolleau serán abordadas en el capítulo 5.

convencido que su fábrica puede producir artículos de arte con tal que lo ayuden autores de renombre que impriman el arte individual al objeto que ha salido del trabajo colectivo de la fábrica” (*Áurea* 1928, 92). Innovaciones de este tipo mostraban un futuro provechoso para el vínculo entre las artes aplicadas y la industria. Estas exposiciones se mostraron como un espacio que articulaba por primera vez aquello que la Exposición del Centenario no había hecho brillar en su totalidad. Una gran diversidad de productos daba cuenta del crecimiento de esta área, que a su vez prometía un futuro para la unión entre las artes y la industria.

Actividades artísticas y culturales

Las artes aplicadas a la industria no eran la única atracción de estos eventos que incluían muchísimos entretenimientos, entre los que pueden destacarse funciones del Teatro Labardén (para niños), exhibiciones cinematográficas al aire libre y concursos hípicas.²¹³ Hubo también actividades de divulgación, como las conferencias de temas artísticos realizadas por Pio Collivadino,²¹⁴ pero la estrella de estos eventos fueron las noches de ópera que contaban con artistas del Teatro Colón, que llenaban por un precio módico las instalaciones de la Sociedad Rural (**Fig. 30**).²¹⁵ Durante las noches de verano se brindaron conciertos al aire libre de *Cavallería rusticana*, *Il trovatore*, *Aida* y *Tabaré*.

Leandro Losada ha caracterizado a los años 20 como el “amanecer de una sociedad de masas”, distinto del momento de apogeo de las elites hacia el Centenario

²¹³ Solo en la segunda exposición industrial se realizaron audiciones musicales, exhibiciones cinematográficas, espectáculos coreográficos, concursos atléticos, concursos infantiles, audiciones corales, iluminaciones, conciertos y concursos hípicas. En total: once concursos hípicas, ocho audiciones corales; ocho representaciones coreográficas; quince representaciones del teatro infantil Labardén, cincuenta conciertos de banda; ocho espectáculos gimnásticos, un gran desfile del cuerpo de bomberos de la Capital, una gran exhibición de la guardia de seguridad de caballería, un desfile de “scoutismo” organizado por la asociación de *boy scouts* argentinos, cinco espectáculos de variedades, una representación de cantos y bailes nacionales por la compañía Chazarreta, dos partidos de polo de picadero, una yincana o gimkana de automóviles, dos conciertos corales, tres conferencias de divulgación artística y un concierto de los alumnos de las escuelas municipales de música. En su realización intervinieron los elementos coreográficos y corales el Teatro Colón, distintas bandas (municipal, de la policía, del ejército y de la marina), instituciones corales y filarmónicas de la Capital Federal, centros deportivos, etc; incluso hubo repartos de juguetes durante navidad y reyes, con algunos camellos del zoológico. (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires 1926b, 35).

²¹⁴ Sus disertaciones se titularon “Un viaje a Córdoba” y “De Jujuy a La Quiaca”. También el Doctor Salvador Debenedetti, director del Museo Etnográfico, presentó una conferencia sobre arqueología e historia (*Diario español* 1925).

²¹⁵ La municipalidad y Martín Noel como director del Teatro Colón crearon los cuerpos estables de la institución (orquesta, coro, coro de niños y cuerpo de baile) en 1925. Por algunos años la explotación fue “mixta” alternando entre la municipalidad y distintas concesiones (Malosetti Costa 2018, 22; Teatro Colón s/f).

(Losada 2008, 364). En ese nuevo contexto emergió un nuevo grupo que tuvo un mayor acceso a la vida cultural de la época, estas exposiciones masivas fueron sin duda un factor importante en ese acercamiento. Los espectáculos líricos al precio de veinte centavos (el mismo que la entrada de cualquier otro día) llenaban con miles de personas las tribunas laterales y la pista central del predio de la Sociedad Rural en las que, como se ve en las fotografías, niños y adultos disfrutaban de estas actividades nocturnas de verano (Figs. 31-32).²¹⁶ La prensa destacó la ausencia en el Pabellón de las Rosas de “asientos de preferencia ni invitaciones especiales para el acto, que es eminentemente popular y que responde al elevado concepto de divulgación artística que persigue la comisión organizadora” (*La Vanguardia* 1924).²¹⁷ En las memorias de la Exposición se festejó esta decisión: “por primera vez en nuestra capital se ha conseguido llevar hasta la masa popular el gran espectáculo lírico, ofreciendo así una verdadera cátedra de cultura espiritual para centenares de miles de personas, muchas de las cuales, sin duda, jamás habían llegado a presenciar espectáculos de este género” (Comisión Municipal de Fiestas Populares 1928, 71).

De acuerdo con el concejal y presidente de la Comisión permanente de festejos populares, el socialista Antonio Zaccagnini,²¹⁸ las escuchas musicales podían aglomerar

²¹⁶ La entrada se mantuvo en 20 centavos durante todas las exposiciones con el fin de atraer todo tipo de público y “fomentar la mayor concurrencia con el menor desembolso posible”. La misma aspiración tuvo el bar y restaurant, allí un café costaba 15 centavos, el sándwich entre 10 y 20 centavos. Lo más caro era la cerveza en botella, a 70 centavos (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires 1926a, 14, 59). Para incluir otro parámetro, con el fin de que hubiera servicio de vigilancia los fines de semana, que tenían horario “recargado”, a los trabajadores se les proveía de una “comida frugal” que consistía en 1,20 por persona (Boletín municipal 1927).

²¹⁷ Respecto del carácter popular de la ópera y de las distintas actividades teatrales entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX véase el dossier coordinado por Fernando Devoto en el Anuario de Tarea titulado “Modernidades trasplantadas: los teatros de ópera del litoral argentino, de los modelos a las técnicas” y especialmente la introducción y el artículo de este mismo autor (Devoto 2018a, 2018b). También son de referencia los estudios de Ignacio Weber (2021, 2019) y el libro de Carolina González Velasco más específicamente para la década de 1920 (González Velasco 2012). Para el caso de las ECAAI no se han hallado suficientes indicadores como para afirmar que había una gran “heterogeneidad social” (a la que refirió Devoto al señalar las obras del artista Louis-Léopold Boilly) aunque la cantidad de gente fue significativa y la posibilidad de convocar a nuevos públicos se señaló como uno de sus objetivos.

²¹⁸ En la nota de prensa en donde Zaccagnini contaba sobre estas actividades se destacaba lo siguiente: “Al erario municipal no le han costado un solo centavo estos espectáculos, es la primera vez que acontece semejante cosa en la comuna. El señor Zaccagnini tiene proyectado un plan de festejos populares cuyos beneficios serán extendidos a los barrios apartados de la metrópolis. Se organizarán en las grandes plazas públicas o en las canchas de football, [ilegible] para tal objeto, conciertos populares semejantes a los realizados este verano en la rural. Así se irá extendiendo la onda de esta obra democrática y cultural hasta aquellos barrios apartados del centro y sin los beneficios de que gozan los barrios más centrales” (Vignale 1928). Esta propuesta puede considerarse en relación con otros proyectos, como aquel presentado por los concejales Ángel G. Gallo, A. Fernández Castro, Guillermo Faggioli y Martín Gandulfo “un proyecto de ordenanza por el que se dispone que el departamento ejecutivo organizará e instalará en los barrios industriales del municipio, bibliotecas de artes industriales especiales para obreros” (*La Prensa* 1925b). Zaccagnini fue también autor de las colonias de vacaciones para “niños débiles” (Vignale 1928).

hasta 30.000 personas, un número significativo incluso si fuera la mitad, considerando que el Teatro Colón tenía capacidad para aproximadamente 3.000 espectadores.²¹⁹ Zaccagnini elogió las nuevas posibilidades que traían estas exposiciones a partir de un problema que tenía la ciudad “El pueblo de esta colosal ciudad no tenía dónde divertirse, menos aún, donde entretenerse. Ciudad rica, Buenos Aires vende caras sus diversiones. Para que el pueblo pudiera divertirse era menester ofrecerle algo que lo distrajese y, al mismo tiempo, que lo ilustrase” (Vignale 1928). En este sentido, las exposiciones industriales a las que la gente ya acudía en gran número eran un lugar perfecto para llevar a cabo estas prácticas, logradas en conjunto con la comisión organizadora. Los asistentes a estos eventos mostraban un buen comportamiento que para el concejal daba cuenta de su interés por la “buena música”:

las noches en que se congregan en el picadero de la Sociedad Rural hasta treinta mil almas, la vigilancia policial se reduce ¡a cuatro agentes y un cabo! Sin embargo, el comportamiento de esa muchedumbre no podía ser mejor. Ni un gesto inapropiado, ni una palabra altisonante rompen la serenidad del ambiente (Vignale 1928).

Efectivamente en algunas imágenes (**Figs. 31-32**), especialmente en la segunda puede verse un solo policía de uniforme en el centro inferior de la fotografía que, quizás por cansancio, se tapa el rostro con las manos entre una multitud. A pesar de lo que numerosos críticos de la época se ocuparon de mencionar, las ECAAI representaron enormes esfuerzos por parte de sus organizadores, pero nunca un gran gasto para el municipio: los balances en todas las ocasiones dieron saldos positivos.²²⁰

El responsable de las escenografías de estas óperas fue Pio Collivadino, director de la ANBA y miembro de la comisión organizadora de la exposición (Comisión Municipal de Fiestas Populares 1928, 72). Es probable que esto haya sido debido a la renuncia de Rodolfo Franco, escenógrafo del Teatro Colón, a la misma comisión de la que era vocal “por disentir en asuntos de carácter artístico” (*La Razón* 1927). De los numerosos proyectos escenográficos que se encuentran en el archivo de Collivadino es

²¹⁹ El Teatro Colón tiene una capacidad para 2.478 personas sentadas y 500 de pie. La página web del predio de La Rural de acuerdo con los parámetros actuales consigna una capacidad de hasta 3000 personas en la zona de la pista central. A pesar de que probablemente se trate de las tribunas y no de la zona central (en donde generalmente se realiza el evento), la cantidad de 30.000 puede sonar un poco exagerada. No obstante, las imágenes referidas previamente muestran una gran aglomeración de personas, a su vez, la tercera exposición tuvo aproximadamente 741.939 visitantes, es decir alrededor de 10.000 visitantes por día en los 71 días que se mantuvo abierta la muestra. Por todo esto se puede afirmar que el número de asistencia era alto, más que el del Teatro Colón en donde se realizaban eventos similares y con el mismo cuerpo de artistas, ya que desde 1925 la concesión se compartía con la municipalidad cf. La Rural s/f; Teatro Colón s/f.

²²⁰ Así se consignó todos los años en las memorias, véase Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires 1925, 22-23; 1926b, 60-61; 1927-1928, 74-76).

posible confirmar que fueron utilizados los bocetos de *Tabaré* (Figs. 33-36).²²¹ En la primera imagen puede verse el escenario con los actores durante el primer acto y en las siguientes están los trabajos de Collivadino en donde se ven proyectadas las distintas estructuras. *Tabaré*, del argentino Alfredo Schiuma, había sido estrenada en 1925 en el Teatro Colón y estaba basada en el “poema nacional” del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, en donde se relataba la historia del rapto de una mujer blanca cuya violación por parte de un indio daba lugar al nacimiento de Tabaré: un mestizo de ojos azules. Laura Malosetti Costa ubicó a esta ópera en el contexto de las ideas de la generación del Centenario por parte de intelectuales como Ricardo Rojas que abogaban por un “impulso americanista” en pos de una síntesis entre los pueblos originarios y el mundo europeo (Malosetti Costa 2018, 22-24).

Los discursos de apertura en las Exposiciones

Los discursos en la apertura de las ECAAI visibilizaron los objetivos de sus organizadores y del gobierno municipal con apoyo del gobierno nacional. En la primera exposición, en diciembre de 1924, el concejal y presidente de la comisión organizadora, Ángel Gallo, habló frente a una numerosa concurrencia en la que se encontraban el entonces presidente Marcelo T. de Alvear y su esposa, Regina Pacini, como también de otros miembros de la comisión organizadora (entre los que se contaban Pio Collivadino y Martín Noel) (Fig. 37). Gallo destacó que la inauguración de la muestra tenía por fin “estimular la fusión de lo útil y lo bello”, característica a través de la cual pueden comprenderse las artes aplicadas, en tanto objeto intersticial entre el uso práctico y su componente estético. Recuperó la exhibición de productos de casas “consagradas a la

²²¹ Laura Malosetti Costa señaló en su publicación *Tabaré Cosmopolita* la existencia de varios de estos bocetos de autoría de Collivadino, aparentemente nunca empleados. La investigadora recuperó información sobre la utilización de las escenografías de Rodolfo Franco en varias ocasiones y en distintos establecimientos, entre los que me interesa mencionar las exposiciones municipales de 1927-1928 (es decir, la tercera ECAAI). De ser este dato correcto, podría ser que Franco se haya llevado sus escenografías al momento de renunciar a la comisión organizadora y que el asunto “más austero, en apariencia” de Collivadino (según Malosetti Costa 2018, 26) se debiera a la rapidez con que debió trabajar para hacer unas nuevas, como también por esas diferencias de carácter artístico respecto de Franco que circularon por la prensa. A su vez, otras notas aseguraban que Collivadino “ha tomado a su cargo la dirección del decorado e iluminación del escenario, resolviendo problemas decorativos en pocas horas” (La Época 1927b), por lo que indudablemente debió ocuparse de este asunto con cierta urgencia. De acuerdo con el balance de esta exhibición los “elementos escenográficos y decoraciones” habían sido guardados en el local de la Academia Nacional de Bellas Artes, en donde se especificaba que se encontraban las óperas *Aida*, *Tabaré*, *Il Trovatore* y *Cavallería rusticana* (Comisión Municipal de Fiestas Populares 1928, 75). Desconozco si en la actualidad continúan en esa institución, que cambió de nombre (ahora es Universidad Nacional de las Artes) pero muchas de sus sedes se mantuvieron.

industria artística”, también de obreros y “manos femeninas”. Finalmente, resumió: “tratamos de significar la vida del obrero y enriquecer su cultura y hacer también obra de sano patriotismo, emulando la competencia y poniendo en evidencia las bellas obras manufacturadas en nuestro país” (*La Fronda* 1924). Dos años después el intendente de la ciudad de Buenos Aires, Horacio Casco, hizo también referencia a la producción local y expuso que su prejuicio “se vence por la acción del tiempo y por su mérito y calidades, que acaban por imponerse” (Casco 1927, 48).

También habló el concejal Antonio Zaccagnini, en calidad de presidente de la comisión organizadora de esa segunda exposición. Él hizo un señalamiento sobre las características que una vivienda debía tener para cubrir las necesidades de sus habitantes:

No basta que el arquitecto la conciba cómoda y bella y que el albañil la haga surgir esbelta y segura de los escombros; es necesario que en todo su desarrollo intervengan armoniosamente los esfuerzos de los carpinteros, herreros, vidrieros, pintores, modelistas, etc., para que resulte el hogar que ha de cobijar criaturas humanas que no saben alimentarse solamente del pan cotidiano (Zaccagnini 1927, 35).²²²

Aparecía entonces la noción de que el “pan cotidiano” no era suficiente como necesidad básica, por ejemplo, ya fuera una casa “suntuosa o modesta” tenía que articular comodidad con belleza. Esas ideas pueden pensarse en relación con aquellas que, durante el Centenario, el comisario general de la sección francesa había desarrollado sobre las artes: tal como vimos en el capítulo 1, allí Baudin había afirmado que las pinturas y esculturas no bastaban para “satisfacer a las exigencias de nuestra imaginación y de nuestra sensibilidad”. Pero las exposiciones industriales no estaban en sintonía con el elegante público del Palacio de Artes Aplicadas del Centenario, sino que estaban más bien en consonancia con la popularidad que había tenido la Exposición Industrial del Centenario. Y coincidían más aún con los recientes pensamientos que el crítico Camille Mauclair había publicado en *La Nación*, hablando de cómo en Francia hacia fines del siglo XIX los Salones solo aceptaban pinturas, esculturas y grabados, dejando por fuera el “arte decorativo popular”, hecho que lo había llevado a reformular la frase del personaje Jean Roule asegurando que “el pueblo también tenía derecho a la belleza” (Mauclair 1924).²²³ Argumentos en esta línea, que en un principio parecían solo formularse desde o

²²² Seguramente la “Casa moderna standard” generó algún tipo de motivación para hablar sobre la cuestión de la vivienda.

²²³ Jean Roule es el personaje principal de la tragedia escrita por el francés Octave Mirbeau (1848 – 1917), crítico, novelista y dramaturgo. La frase proviene de *Les mauvais bergers* (1897) en donde Roule, un militante anarquista que reclamaba sus derechos ante el patrón durante una huelga, solicitaba lo siguiente: “Fundación de una biblioteca obrera, con todos los libros de filosofía, de historia, de ciencia, de literatura, de poesía y de arte, le daré la lista... Porque, por pobre que sea, un hombre no vive solo de pan. Tiene

sobre el extranjero, fueron expresados en Buenos Aires hacia 1925 por figuras de la política que ocupaban cargos públicos y que posaban su atención en las artes aplicadas entendidas en un sentido amplio: desde el objeto hasta la vivienda.

Zaccagnini, al igual que Roule y Mauclair, consideraba que había que alimentar al pueblo con mucho más que pan. En una entrevista hecha por el diario *Crítica* aseguraba la relevancia de “las escuelas, los museos, la banda de música, todo aquello, en fin, que educa al pueblo, también es importante esto porque a su vez lleva a las clases populares y aun a las que no lo son, una enseñanza” (Zaccagnini 1925). Llamativamente su entrevistador le comentaba que esto le resultaba “extraño en un socialista”, ante lo que el concejal respondía “efectivamente, pareciera que nosotros tuviésemos que ocuparnos solamente de las ferias francas. Sin embargo, nuestro concepto es que un pueblo incapaz de un sentimiento de arte también carece de capacidad para sentir la democracia” (Zaccagnini 1925). En las palabras posteriores del entrevistador se terminaba de confirmar que, además del fomento industrial, el potencial democrático era uno de los sentidos primordiales que la comisión organizadora otorgaba a la exposición. Cuando dio su discurso en la exposición dejando en claro que el aprendizaje era fundamental tanto para los asistentes como para los expositores, lo hizo a través de una pregunta incómoda “¿todas las obras que la Comisión ha consentido sean expuestas al público, son realmente obras de arte?”. Él mismo respondió que algunas carecían de cierto componente decorativo pero su utilidad las compensaba: el énfasis estaba puesto en estimular todos los esfuerzos, incluso si hubiera errores servirían de modelo en algún momento para ser corregidos (Zaccagnini 1927, 39).

Algo no muy distinto planteó Emilio Ravignani,²²⁴ secretario de hacienda de la municipalidad, en su disertación “Evolución de las artes aplicadas en la ciudad de Buenos Aires”.²²⁵ Allí afirmó “El arte, en sus manifestaciones más elevadas o en sus aplicaciones

derecho, como los ricos, a la belleza”. Traducción propia del siguiente original: “Fondation d’une bibliothèque ouvrière, avec tous les livres de philosophie, d’histoire, de science, de littérature, de poésie et d’art, dont je vous remettrai la liste... Car si pauvre qu’il soit, un homme ne vit pas que de pain. Il a droit, comme les riches, à de la beauté!” (Mirbeau 1898, 98).

²²⁴ Emilio Ravignani (Buenos Aires 1886 – 1954) fue un reconocido historiador, uno de los fundadores de la Nueva Escuela Histórica que otorgó bases científicas a la disciplina. Como miembro de la Unión Cívica Radical fue diputado nacional y también Secretario de Hacienda de la Municipalidad de Buenos Aires durante el gobierno de Marcelo T. de Alvear (1922-1927).

²²⁵ En el archivo de Pio Collivadino se encuentra una invitación a la disertación (al dorso de la cual hay un paisaje realizado en tinta). La invitación dice así: “La comisión organizadora de la Primera Exposición Comunal de Artes Industriales, tiene el honor de llevar al conocimiento de ud. que el día 7 del corriente, a las 22 horas, el Doctor Emilio Ravignani disertará sobre la ‘Evolución de las artes aplicadas en la ciudad de Buenos Aires’ acto que se realizará en el Salón Central de la Exposición, Avenida Alvear esq.

más felices, es decir a la industria, solo puede perfeccionarse cuando una sociedad ha llegado a cierto bienestar” (Ravignani 1926b, 27). Ravignani planteaba aquí un quiebre en relación con la histórica mirada sobre las artes: la oposición ya no se veía como una jerarquía de mayor y menor, había “manifestaciones elevadas” y a ellas se contraponían “aplicaciones más felices”, ligadas a la industria. Nada parecía indicar que las artes aplicadas fueran el resultado del trabajo de quienes no podían ser genios o eran incapaces de dedicarse a otra labor (como varias personalidades ya habían ido mencionando a lo largo de los años según se desarrolló en el capítulo 2). A su vez hablaba de un “perfeccionamiento” posible ante el acceso a algún tipo de “bienestar” en la sociedad, entendiendo por este último la llegada de la democracia. Su discurso continuaba: “Nada necesita tanto una educación artística refinada como una democracia. Por eso todas las revoluciones democráticas, ostentan el ejemplo de la educación de su pueblo” (Ravignani 1926b, 27). En esta línea, las ECAAI no solo eran un modo de vincular al arte y a la industria, sino también de fomentar la cultura y las artes en el pueblo.

Desde el periódico anarquista *La Protesta* se apuntó críticamente a la accesibilidad de la exposición, considerando que se trataba de “certámenes pomposos” para “los protegidos de siempre” (*La Protesta* 1925). Dadas las multitudes de público asistente, así como la aspiración puesta en palabras de los organizadores por el armado de un espacio plural, resulta necesario matizar estas apreciaciones provenientes de un periódico anarquista ante un evento organizado desde los partidos radicales y socialistas. Es posible afirmar que los trabajadores y obreros recibían un mayor reconocimiento hacia su labor: además de ser parte de las premiaciones, muchos lo interpretaban como una esperanza de crecimiento y mejora para la actividad artesanal.²²⁶ No obstante, no resulta menor el hecho de que en la instancia en que se encontraban estas producciones, quienes detentaban menores recursos probablemente no podían adquirir los artículos de lujo que se encontraban en venta en las ECAAI.²²⁷ En este sentido, obreros/as, artesanos/as y

Bustamante (Pabellón de las Rosas). Buenos Aires, enero de 1925”. Collivadino, Pio. 1925. “Documentos visuales. Técnica Mixta”, 2.2.6, documento 500-99997-1731. CMPC.

²²⁶ El encuadernador Alberto Donniss lo recalco del siguiente modo: “podemos decir que para el artesano representa esta exposición un estímulo poderoso puesto que le abre de par en par las puertas de la esperanza. Esperanza de perfeccionamiento, esperanza de justa y merecida compensación a sus esfuerzos, que no serán estériles, esperanza en el triunfo que es anhelo de los que luchan y, en un sentido más amplio, esperanza en el despertar de un arte nacionalista, cuyos primeros principios, si bien fueron rudos, hoy tienen como una aureola de luz que los ilumina” (*La Prensa* 1925a). Sobre la encuadernación y más específicamente la industria editorial en la década de 1920 véase el trabajo de Ana Bonelli Zapata y Aldana Villanueva (2020).

²²⁷ Por ejemplo, *La Prensa* planteó lo siguiente: “¿Qué beneficio positivo reciben las personas de recursos limitados cuando visitan la exposición de Palermo, frente a esos artículos de lujo, dispersos en cien estantes

trabajadores solo eran parcialmente consumidores de las actividades culturales que brindaban las exposiciones.

El espacio de las ECAAI fue una articulación entre las artes y la industria, pero también un proyecto en el marco de algo mucho más grande en torno a la difusión de actividades culturales hacia un gran público, en busca de fomentar una sociedad cada vez más democrática para el “pueblo” argentino.²²⁸ Estos eventos de los que formaron parte distintas figuras de la política (principalmente del partido radical pero también del socialista) fueron de indudable relevancia dentro de las actividades realizadas por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, en consonancia con la presidencia de Marcelo T. de Alvear (1922-1928).²²⁹ A partir de 1928 las exposiciones serían bianuales; no se tienen noticias de que hayan continuado después de esa fecha, aunque, como se señaló con anterioridad, seguramente el golpe de Estado que se perpetró el 6 de septiembre de 1930 haya sido un factor decisivo para su interrupción. En ese contexto en que la legitimidad democrática comenzaba a formar parte de los discursos y se aproximaba a algunos segmentos de las clases medias en crecimiento, las artes aplicadas fueron la manifestación artística por excelencia para acercarse al pueblo.

Un arte nacional y americano: la producción nativista de artes decorativas en salones y exposiciones

Más que en sus artes puras, la historia descubre la índole y la cultura de un pueblo en sus artes aplicadas, por lo colectivo del esfuerzo que contribuye á crearlas y por lo adheridas que ellas están á la necesidad local que las sugiere y á la naturaleza regional que en sus paradigmas las troquela (Rojas 1915, 113).

y vitrinas, que están fuera de sus alcances y no podrán adaptar jamás a sus modestos hogares?” (*La Prensa* 1927).

²²⁸ Esta dimensión de “pueblo” o “nación” fue analizada por Luciano de Privitellio, como términos que empleaba el radicalismo para nuclear al conjunto de la sociedad y ligados al sufragio. Utilizados también en oposición a “oligarquía” aunque igualmente carentes de un significado preciso: “Esta identidad política, tan extensamente asumida, se adecuaba bien a una sociedad articulada alrededor de la experiencia de la movilidad real y virtual. En efecto, más que a la ‘clase media’, el radicalismo apelaba al ‘pueblo’ o a la ‘nación’, sujetos que remitían a un conjunto real de dimensiones tan vastas como imprecisos eran sus límites. Su mayor virtud no era el recorte de un sector económico-social determinado, sino su asociación con un conjunto de valores integradores. Funcionaba así como la oposición especular de la ‘oligarquía’, cuya referencia social era tan arbitraria y escasamente específica como la de ‘pueblo’, pero transmitía el disvalor diametralmente opuesto de la exclusión. En un período en el que grandes sectores de la sociedad se embarcaban de una u otra manera en la aventura de la movilidad social o el progreso individual, la UCR logró asociar su identidad con esta suma de experiencias individuales en términos de una inclusión emocional dentro de la comunidad nacional por la vía de la política. La práctica del sufragio fue uno de los rituales que renovaban cíclicamente esta identidad inclusiva” (de Privitellio 2001, 102).

²²⁹ Sobre la figura de Marcelo T. de Alvear véase la investigación de Leandro Losada (2016). Y en general sobre el radicalismo resulta de referencia la investigación de Ana Virginia Persello (2007).

Desde fines de la década de 1910, las artes aplicadas en Argentina atravesaron un proceso de búsqueda por la conformación de un arte propio, en donde el nativismo jugó un aporte clave.²³⁰ La instauración de un arte autóctono, distinto de aquel de las naciones europeas, fue enfatizada por las reflexiones de los intelectuales del Centenario y en especial gracias a los aportes de Ricardo Rojas que colaboró en sentar las bases de un nacionalismo cultural.²³¹ La historiografía ha destacado muchas de sus contribuciones, resultando de relevancia en un primer momento su informe para el MJIP, *La restauración nacionalista* (1909). En este informe el autor criticaba el cosmopolitismo de la época y cómo este había impactado en la enseñanza escolar evitando “la construcción de una identidad argentina de ese aluvión inmigratorio” (Devoto 2005, 65). De este modo, Rojas rescataba la importancia de la enseñanza de la historia y al “nacionalismo historicista como integrador de la sociedad” (Amigo 2014, 32). En este sentido, “nación” e “identidad” fueron dos conceptos que acompañaron gran parte de su producción y en sus discursos vinculados con estas ideas las artes aplicadas ocuparon un lugar de particular interés. Así lo presentó en sus conferencias dictadas en la Universidad de Tucumán en 1914, en particular en la tercera, titulada “Un ideal estético para la Universidad de

²³⁰ Entiendo al nativismo a partir de la definición elaborada por Pablo Fasce en tanto “campo temático en constante definición” con especial foco en lo nacional y americano y particular atención puesta en los Andes (Fasce 2017, 17, 45). Algunos estudios han indagado sobre esta problemática: Marta Penhos y María Alba Bovisio (2009) han analizado el surgimiento del concepto de “arte indígena” y sus implicancias en relación con las artes decorativas; Rodrigo Gutiérrez Viñuales *et. al.* (2009) ha estudiado el Salón Nacional de Artes Decorativas y las Exposiciones Comunes de Artes Aplicadas a la Industria con foco en los envíos de carácter nativista y americanista. El catálogo de la exhibición *La hora americana* curada por Roberto Amigo (2014), es una referencia ineludible que nuclea no solo una investigación suya sino también de Adriana Armando (2014) y Pablo Fasce (2014) que problematizan el americanismo entre 1910 y 1950. Finalmente, Pablo Fasce ha investigado la Escuela de Bellas Artes de Tucumán a cargo de Atilio Terragni y el lugar de las artes aplicadas allí como una concreción de los propósitos de Ricardo Rojas (Fasce 2017, 61-65). Junto con Pablo Fasce hemos indagado sobre el lugar de las artes aplicadas en el marco de los debates estéticos por un arte nacional y las investigaciones arqueológicas de la época, con especial foco en la producción nativista de los salones y exposiciones en las primeras décadas del siglo XX (Fasce y Mantovani 2019); recientemente, también hemos realizado un estudio sobre la mirada de Clemente Onelli en la difusión del textil criollo (Mantovani y Fasce 2020).

²³¹ Ricardo Rojas (1882-1957) se destacó como escritor e intelectual de la Generación del Centenario de 1910. Entre sus publicaciones más relevantes respecto de los temas que se analizarán cabe destacar *La restauración nacionalista* (1909), *La Universidad de Tucumán: Tres conferencias* (1915), *Eurindia* (1924) y el *Silabario de la decoración americana* (1930). Fue rector de la Universidad de Buenos Aires entre 1926 y 1930, es decir, hasta el golpe de estado llevado a cabo por José Félix Uriburu, momento en que fue llevado a la cárcel de Ushuaia como preso político por su vínculo con el radicalismo. En este punto cabe reforzar el vínculo de Rojas con el radicalismo para recordar la importancia de este partido en el mapa de las artes aplicadas que ha sido señalada en apartados anteriores. Para profundizar sobre los intelectuales de la Generación del Centenario (Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones) véase el trabajo de Fernando Devoto (2002).

Tucumán”, donde remarcó que era a través de las artes ligadas a la industria que se podría transmitir un arte de esencia nacional.²³²

En esta conferencia, Rojas mostró un contraste entre las artes individuales (como música, poesía o pintura) y las colectivas (tapices, vasos, joyas, muebles, encuadernación, tipografía, cocina, repujado de metales, molduras arquitectónicas) (Rojas 1915, 109). Todas estas artes debían ser enseñadas en la Universidad, pero como ha señalado Pablo Fasce, mientras que las primeras estaban asociadas al “genio” con características innatas, las segundas “requerían del aprendizaje de un saber técnico que sí era transmisible” (Fasce 2017, 59). Por lo tanto, las artes “colectivas”, “aplicadas” o “industriales” no quedaban a la espera del surgimiento de ningún “artista creador” -al decir de Rojas-, permitiendo así una toma de posición activa en el fomento a un arte nacional.²³³ Rojas remarcaba también cierta singularidad sobre las distintas artes, colaborando en su definición: “Fuera un error creer que las artes puras son inútiles, por oposición a las otras; como lo fuera decir que estas últimas, porque son útiles, han de ser feas. En las artes puras es la belleza lo esencial [...]; mientras lo esencial en las artes aplicadas es la utilidad” (Rojas 1915, 112). De este modo, belleza y utilidad eran características de ambas (artes puras y aplicadas), aunque estas fluctuaban en mayor o menor medida de acuerdo con cada producción; por esto mismo el intelectual destacaba una dimensión económica de las artes aplicadas, gracias a su foco puesto en la utilidad. Como señala la cita que abre este apartado, era en las artes de aplicación industrial en donde se descubría aquello que caracterizaba a una cultura o a un pueblo, ya que estas mostraban “niveles de desarrollo material y espiritual equivalentes” (Fasce 2017, 60).

Dentro de estas artes industriales, Rojas establecía una serie de preferencias sobre aquellas que daban lugar a mayores ingresos económicos para obreros y artistas, como la

²³² Para un análisis más profundo sobre las conferencias de Ricardo Rojas en la Universidad de Tucumán véase el trabajo de Soledad Martínez Zuccardi (2012) y la tesis doctoral de Pablo Fasce (2017, 57-61).

²³³ Resulta significativo que si bien opone las artes aplicadas a las “puras” de algún modo usa indistintamente varios términos para caracterizarlas (colectivas, aplicadas, decorativas, industriales, etc). El argumento completo de Rojas sostenía: “En sus esfuerzos por fomentar la expresión de una belleza propia, la universidad ha de diferenciar las artes de producción individual, como la música, la poesía ó la pintura, que nacerán por obra independiente de artistas geniales; y las artes de producción colectiva, como los tapices, los vasos, las joyas, los muebles, la encuadernación, la tipografía, la cocina, el repujado de metales, las esencias de tocador, las molduras arquitectónicas, etc., todas ellas susceptibles de organización industrial. Para el fomento de las artes puras, á la universidad le bastaría esperar el advenimiento de artistas creadores, nacidos en no importa que parte de la República, preparándoles el ambiente por la educación popular, y preparándoles por la investigación científica toda la documentación folklórica de que quisieran ellos servirse; en tanto que para el fomento de las artes aplicadas, podría salir de esa actitud un tanto pasiva, hasta convertirse ella misma en productora de objetos decorativos y en organizadora de tales industrias” (Rojas 1915, 109-110).

producción de alfombras por sobre los encajes, o el mueble antes que el repujado.²³⁴ Pero aún más importante, para crear ese arte propio sostenía que había que inspirarse en los orígenes prehispánicos y específicamente en una región dentro de la Argentina: “Si ese arte nace en nuestro país, él ha de hallar sus fuentes más antiguas en el noroeste argentino” (Rojas 1915, 107). Las investigaciones abocadas al estudio del noroeste argentino -en donde habría existido, según los arqueólogos, una “civilización calchaquí” previa al período de ocupación inca-, y también el rol del Museo Etnográfico que recibió estudiantes, artesanos y artistas para estudiar sus colecciones, fueron fundamentales al momento de buscar un pasado disponible para fomentar una producción artística nacional.²³⁵ En términos estéticos, proponía la creación de “un arte ornamental argentino, con los elementos de la tradición o la flora locales” (Rojas 1915, 110-111). Estos lineamientos para fomentar la producción de un arte nacional tenían la atención puesta en visibilizar la propia identidad y a la vez se articulaban con una mirada más transnacional que no necesariamente distinguía con precisión las producciones prehispánicas de los distintos países de la región. De este modo, las artes decorativas tendrían un carácter nacional, pero al mismo tiempo americano.

Es necesario recordar en esta instancia las ideas que solo cuatro años atrás había planteado Godofredo Daireaux, analizadas en el primer capítulo; en 1910 él había remarcado la necesidad de que se crease un “estilo nuevo, inédito, original, genuino”, diferente de todas las producciones que venían de Europa como los motivos de los reyes Luis XIV, XV o XVI o incluso del *art nouveau*. No obstante, no había señalado con claridad las directivas de cómo debería ser este arte más “genuino”. Los planteos de Rojas, en sintonía con los avances que proveían las investigaciones arqueológicas, fueron bastante novedosos para 1914; a su vez, en lo que respecta a las artes decorativas, no había demasiados espacios de exhibición en donde se pudieran difundir estas producciones (en ese momento solo tenían una pequeña sección en el Salón Nacional de artes plásticas) (cf. Fasce 2017, 61). En este sentido, las propuestas esbozadas por el intelectual tendrían una consumación relativa con la aparición de los SNAD y las ECAAI,

²³⁴ Lo desarrolló del siguiente modo: “la universidad habrá de diferenciar aquellos géneros cuya producción ofrezca, sobre otros, mayores ventajas pecuniarias para el obrero ó el artista que á ellas se dedique: tal, por ejemplo, las alfombras sobre los encajes, los vasos sobre las joyas, los muebles sobre el repujado, etc.; y dentro de todos ellos habrá de diferenciar los objetos que por su tipo o por su forma sean más susceptibles de una caracterización racional, según sus unidades ornamentales y su empleo en la vida colectiva” (Rojas 1915, 110-111).

²³⁵ Así sucedió con las visitas de las escuelas de la Sociedad de Educación Industrial como se vio en el capítulo anterior, que realizaba paseos al museo, actividad que también realizaron escuelas textiles de Tucumán (véase Pegoraro 2017; Fasce y Mantovani 2019; Mantovani y Fasce 2020).

en donde varios artistas y artesanos o artesanas siguieron los lineamientos de un arte decorativo enfocado en las “raíces” del continente. La enorme proporción de producciones nativistas excede los límites de lo que este capítulo podría abordar, por lo que me enfocaré solo en algunos casos.

Los trabajos de Alfredo Guido y José Gerbino fueron mostrados en diferentes espacios en Buenos Aires, poniendo en el mapa a las artes decorativas y, en particular, a una “gramática ornamental” basada en los motivos de los pueblos precolombinos. Como ya se señaló, su conjunto fue el único premio que recibieron las artes decorativas en el SN.²³⁶ Alfredo y su hermano Ángel tuvieron un vínculo estrecho con Rojas, como muestra la correspondencia que se encuentra en el Archivo del actual Museo Nacional Casa de Ricardo Rojas, especialmente Ángel, a quien le dedicó su *Silabario de la decoración americana* por ser el “arquitecto de Eurindia”.²³⁷ En agosto de 1918 Guido y Gerbino presentaron sus obras en el salón Witcomb, una galería que desde fines del siglo XIX había alojado numerosas exhibiciones artísticas (Artundo 2000). Allí expusieron sus piezas en cerámica (área en la que se destacaba Gerbino), que fueron elogiadas por su rigurosidad arqueológica a la hora de reproducir los motivos de estilo “draconiano” (especialmente en los platos) y santamariano (**Fig. 38**).²³⁸

Unas semanas más tarde en noviembre de 1918 el SNAD incluyó sus cerámicas, proyectos de papeles pintados con elementos decorativos “calchaquíes”,²³⁹ cofres,

²³⁶ José Gerbino (Sicilia 1886-Suiza 1972) se formó en la Real Academia de Palermo como profesor de Geometría, alfarería, cerámica y arquitectura. Viajó a la Argentina en 1909 con una beca de su país y se instaló en Rosario dos años más tarde. Además de haber participado de diversos salones nacionales realizó varias obras escultóricas que se encuentran en el Parque Independencia de la ciudad de Rosario (cf. Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson s/f). No conozco hasta la fecha ningún trabajo sistemático sobre la figura de Gerbino.

²³⁷ Ángel Guido fue también quien diseñó la casa y muebles de estilo hispano incaico de Ricardo Rojas, hoy casa museo. Rojas entendía por Eurindia la fusión entre Europa y la América india que ya no era ninguna de las dos sino algo nuevo. Así lo señaló en su libro homónimo “Eurindia es el nombre de un mito creado por Europa y las Indias, pero que ya no es de las Indias ni de Europa, aunque está hecho de las dos” (Rojas [1924] 1951, 12). Sobre la casa de Rojas véase el trabajo de María Alba Bovisio (véase Bovisio 2019).

²³⁸ Los estilos “draconiano” y “santamariano” refieren a las formas con las que los arqueólogos identificaron a la producción estética de algunas culturas prehispánicas. Mientras que el estilo “draconiano” se corresponde con formas felínicas, el “santamariano” (que refiere a la cultura Santa María) es una cerámica rojiza de uso funerario con elementos antropomorfos y algunos motivos ofídicos. En relación con la interpretación de las imágenes del noroeste argentino desde la arqueología véase el trabajo de María Alba Bovisio (2014).

²³⁹ Como estudió Adriana Armando, la utilización del término “calchaquí” podía aunar un gran conjunto de motivos decorativos andinos desde el noroeste argentino hasta Perú (Armando 2014, 193). Hemos señalado junto con Pablo Fasce que si bien los muebles de Guido y Gerbino dan cuenta de un alto grado de imaginación a la hora de conjugar los elementos de la gramática americanista se puede afirmar que la mayoría de sus elementos ornamentales proceden de las culturas de La Aguada y Santa María (Fasce y Mantovani 2019).

portalibros y una repisa; el conjunto les valió una medalla de oro (**Fig. 39**).²⁴⁰ En esta ocasión, los muebles habían sido contruidos por Federico García y aunque estrictamente solo los artistas recibían el premio del salón, igualmente el mueblero decidió señalar su logro al momento de publicitarse (**Fig. 40**). Si Gerbino garantizaba un aporte desde el conocimiento de la cerámica y los muebles eran realizados por figuras externas (García en 1918 y Antonio Papis e hijos en el SNAD de 1919), la contribución de Guido probablemente estaba en su experiencia recabada en sus viajes por el altiplano, de los que se nutrió para idear las combinaciones estéticas en donde se articulaban con precisión los motivos de distintas culturas precolombinas (Fasce 2017, 34). Una tercera exhibición de los trabajos de Guido y Gerbino fue aquella que les mereció también el primer premio, en este caso en el Salón Nacional de artes plásticas de 1919 (**Fig. 6**), cuyo conjunto decorativo les dio una gran visibilidad ante la variedad de propuestas de mobiliario que presentaban. La reformulación de los motivos prehispánicos apuntaba a ser una relectura en clave moderna y nacional de esos originales prehispánicos. Finalmente, los artistas hicieron también un envío al segundo SNAD en 1919 para continuar difundiendo sus obras, aunque sin aspirar a ningún premio ya que habían quedado “fuera de concurso” por sus logros del año anterior (**Fig. 41-42**). Aquí llama especialmente la atención el motivo de urna santamariana en el respaldo del sillón, así como las líneas escalonadas de la silla y la mesa de estilo “calchaquí” en donde se visualizan también algunas figuras serpenteantes.

Otra figura alineada con estas propuestas, aunque historiográficamente menos atendida, fue María Elvira Rojas.²⁴¹ Según muestra una nota que comunicaba la

²⁴⁰ Se trató de Huacos peruanos (cerámica); vasos calchaquíes (cerámica); platos calchaquíes (cerámica); proyectos para papel pintado con elementos decorativos calchaquíes; cuatro cofres; dos portalibros; una repisa y un plato (CNBA 1918b). Si bien no hay imágenes de algunas obras, como los portalibros, en *Plus Ultra* se dedicó un artículo al trabajo de los artistas en donde se ven en detalle algunas obras más, aunque sin consignar si habían sido exhibidas o no (Pérez Valiente 1919).

²⁴¹ María Elvira Rojas fue una de las hermanas de Ricardo Rojas. A pesar de que poco se sabe de su historia, recibió varios premios y atención de la prensa por sus obras, a la vez que fue una de las organizadoras de la cena de cierre de la EIAAC por lo que es posible imaginar que se vinculaba con un grupo amplio de artistas y gestores (los organizadores de aquel banquete habían sido Sara Machado de Muzlera, Esther Le Bellot, Rodolfo Brúgola, Carlos Viale, E. Sarniguet, Agustín Riganelli, Juan Carlos Oliva Navarro, Nordiska Kompaniet, Pedro Galtier Ruiz y Cía, Bixio y Castiglioni, Zuretti, Chandler Azaretto hnos, A. Joris, “Providencia femenina”, José Asplanato, viuda de Tosto, Witcomb y cía, Casa Peuser, Schettini hnos, Juan Carlos Yramain, José Thenée, “Ayuda social” del Consejo Nacional de Mujeres, Emilio Pettoruti, entre otros) (*El diario español* 1925). Según indican algunas publicaciones en *Caras y caretas* realizó una exhibición en Amigos del Arte en 1933 de trabajos en plata, cuero, pergamino y su obra tallada en madera titulada *Los changos* fue adquirida por el gobierno de Santiago del Estero, lugar en donde realizó una muestra hacia 1938 (*Caras y caretas* 1933b; 1938a). Graciela Scocco refirió a la exhibición de una de sus obras *Blasón de Eurindia* en el SNAD de 1924 (Scocco 2004, 147). Georgina Gluzman ha mencionado su vínculo con el artista Alfredo Guido, hecho que es sumamente probable aunque no lo he podido constatar por falta de fuentes (Gluzman 2015a, 332). Y María Alba Bovisio ha descrito la talla que se encuentra en

exposición de fin de año de sus estudiantes, María Elvira estudió algún tiempo en la Academia de arte decorativo “L’artisan pratique” dedicada exclusivamente a mujeres.²⁴² Entre sus trabajos pueden encontrarse objetos en madera tallada y encuadernaciones artísticas. Rojas fue ganadora de una medalla de oro en el SNAD de 1924 con un plato tallado con incrustaciones de plata y esmalte llamado *Blasón de Eurindia*, cuyo título hacía referencia a diferentes libros de su hermano, el escritor Ricardo Rojas: *Blasón de plata* y *Eurindia* (**Fig. 43**). *Blasón de Eurindia* fue exhibido también en la primera EIAAC junto con otro plato “gemelo” llamado *Runa* (que significa persona en quechua) que obtuvo medalla de plata y que actualmente se conserva en el Museo Casa de Ricardo Rojas (**Fig. 44**).²⁴³ La obra fue especialmente elogiada en su sección de “tallado en madera y marfil”, la prensa aclaró que la medalla de oro había sido entregada a Agustín Riganelli y otra a Luis Rovatti (Expectator s/f; *La Prensa* 1925a). La iconografía no remite a una cultura en particular sino a varias: la presencia de elementos que remiten al altiplano boliviano, los andes centrales y la meseta mexicana dan cuenta de una intención de síntesis entre los pueblos precolombinos.²⁴⁴

Pero no fueron únicamente figuras relacionadas directamente con Ricardo Rojas las que atendieron al campo temático del nativismo; las reproducciones y reformulaciones de las cerámicas y textiles prehispánicos tuvieron cada vez mayor presencia dentro de las artes decorativas. Esta impronta apareció en obras de artesanos/as y artistas poco consagrados por la posterior historiografía artística de quienes no se tienen prácticamente noticias, como fueron los casos de los bordados de Ana Warki e Irene Henkel (decoradoras con una gran participación en los SNAD) con su “Biombo estilo indígena” y “Tapiz Quichua de Ancón” en el SN de 1919 (**Fig. 45-47**), con motivos menos

el Museo Nacional Casa de Ricardo Rojas destacando una posible atribución a María Elvira Rojas que en este caso se reafirma (Bovisio 2019).

²⁴² La academia “L’artisan pratique” estaba dirigida por las señoritas Jaureguiberry y la exposición de trabajos de fin de año de las estudiantes, muchas veces en el Salón Costa, incluía gran cantidad de trabajos en artes decorativas (biombos, muebles, almohadones, etc). A fines de 1918 María Elvira Rojas presentó sus obras junto con otras estudiantes (*La Nación* 1918c, 6; 1915, 5).

²⁴³ De acuerdo con el Diccionario ilustrado de la lengua quechua “Runa” puede significar “gente”, “humano”, “persona”, “hombre o mujer adulto”, “miembro pleno de la comunidad”, “especie humana” (Quispe, Urrelo y Morales 2019, 29, 31, 40, 81, 118).

²⁴⁴ María Alba Bovisio analizó los diferentes componentes en el armado de su iconografía: “El personaje central es un antropomorfo de boca felínica que está rodeado por una serpiente, cuya cabeza sostiene con una de sus manos mientras porta un cetro en la otra, lleva un tocado radiante y orejeras circulares, evoca, sin copiar, la iconografía de las deidades y/o señores mochicas, salvo por las manos y pies que tienen garras de falcónidas lo que recuerda a los personaje sagrados de Chavín, sierra norte de Perú, siglos XIV-III a.C. La forma circular [...] nos remite más claramente, a través de una banda serpentina circular configurada por una combinación de antropomorfos y cabezas zoomorfas, a la lítica monumental de la cultura náhuatl, baste recordar la famosa piedra del Sol o Calendario azteca” (Bovisio 2019).

recargados y más simples pero que igualmente atendían a los principios formales de los textiles prehispánicos y también de la pintura nativista en el caso del biombo. Asimismo, en los SNAD entre 1918 y 1920 se han podido identificar las imágenes de algunas obras en donde biombos y terracotas, maderas talladas y tapices con temáticas o resoluciones formales nativistas estaban a la orden del día: allí se destacan los textiles de Clemente Onelli (que eran generalmente realizados por tejedoras del norte), las terracotas de Julio Bermúdez o los trabajos en madera tallada y cerámica de Adolfo Travascio.²⁴⁵ Lamentablemente hasta el momento no se ha podido identificar ninguna de todas estas obras en colecciones públicas (**Fig. 48**).²⁴⁶

Además de celebrar el rigor arqueológico, las palabras de Antonio Pérez Valiente en “Renacimiento del arte indígena” publicada en *Plus Ultra* señalaban el potencial que estos motivos brindaban al arte industrial, la arquitectura y la decoración:

Estos muebles, verdaderas creaciones originales, basados en los motivos autóctonos americanos, afirman la creencia de que el bello arte calchaquí es fuente inagotable de bellezas ornamentales, y que al ser aplicadas con habilidad a las artes industriales y decorativas podría crearse un estilo básico inconfundible y netamente nacional, sin mezcla extranjera y llamado a tener grandes proyecciones en la arquitectura y en el vasto campo de la decoración (Pérez Valiente 1919).

El mobiliario de la Casa Emilio Mauri premiado en las ECAAI respondía a esta consigna e iba un poco más lejos que las propuestas de los SNAD, ya que se presentaba como un aporte hacia una manufactura auténticamente nacional (**Figs. 49-51**). Casa Mauri había elaborado una estructura cuyo exterior e interior respetaba un “estilo incásico” en donde predominaban grandes aberturas con líneas ortogonales y arcos en saledizo, característicos de la arquitectura prehispánica (**Fig. 49**).²⁴⁷ Los interiores se exhibían como pequeños escenarios en donde podían verse un “*Living room*” o sala de

²⁴⁵ Adolfo Travascio (La Plata, 1894 -1932) se destacó por su producción en diferentes materiales de obras vinculadas a la recuperación de las culturas prehispánicas. Recibió una medalla de oro en la sección de ebanistería y mobiliario en la última ECAAI. Gran parte de su producción continúa aún inexplorada, como también la de su esposa Edelmira Flores Ortega. Resulta llamativa la presencia en el SNAD de una alfombra y dos almohadones calchaquíes bordados cuya autoría es de Flores Ortega junto con su hija Amelia (**Fig. 48**) (cf. Travascio Martínez s/f; Pagano s/f.e). La participación de grupos familiares dentro de estos salones que también puede verse en los Donniss o en los Pardo de Tavera es una dimensión a explorar a futuro ya que podría estar relacionada con el trabajo en formato taller característico de las artes aplicadas.

²⁴⁶ El cuadro (**Fig. 48**) contiene únicamente aquellas obras, cuyas imágenes han sido identificadas. Basándome en las descripciones de los catálogos, puedo afirmar que la cantidad era mucho mayor.

²⁴⁷ Resulta interesante destacar el uso de las líneas ortogonales en las producciones que recuperaban distintos motivos prehispánicos ya que se podría establecer una conexión entre ellas y el estilo *art déco*, que por ese entonces comenzaba a consolidarse a partir de la Exposición internacional de París en 1925. No obstante, es innegable que había implicancias mucho más profundas en el nativismo que no permiten ligarlos estrictamente al *art déco* como estilo, a la vez que no se ha hallado ninguna terminología de época que posibilite establecer una conexión directa entre ambos.

estar, un comedor y un dormitorio para niñas (**Fig. 50-51**).²⁴⁸ En estas distintas salas pueden verse muebles cuyas estructuras no eran muy distintas de las europeas (por ejemplo, los sillones del *living* eran una suerte de *bergère*) pero las terminaciones del respaldo y las patas tenían una estructura escalonada igual que en el exterior del *stand* que se replicaba también en el resto del mobiliario, como en la pata central de la mesa o en las patas del banco, estas últimas se escalonaban cerrando hacia adentro (en una especie de inversión de la pata cabriolé cuya doble curva deja el apoyo hacia el exterior del mueble). Algo similar sucedía en el comedor, en donde los respaldos de las sillas e incluso los travesaños que unían sus patas tenían una estructura escalonada, que se reiteraba en la parte superior de la mesa (**Fig. 51**). La reutilización de los mismos elementos en un interior da lugar a pensar en cierta aspiración algo más que un área temática; se buscaba crear un estilo, una idea uniforme alrededor de la cual se construía este interior incaico.²⁴⁹ Así lo interpretaron también desde la revista *Áurea*:

Si se observan aisladamente las piezas de la biblioteca o del comedor, por ejemplo, se advierte de inmediato que todas obedecen, que gravitan sobre un lineamiento firme, dominante, que las une estrechamente, proclamando la unidad del conjunto y una madurez lograda de estilo, además de estar construidas para llenar cumplidamente las necesidades del imperativo confort moderno (*Áurea*...1928, 63).

Finalmente, el comedor “estilo incaico” exhibía un cartel que rompía con la unidad ficcional de ese ambiente, en el que podía leerse: “Este stand es creación personal de Mauri. Construido y decorado sin recurrir a ni un solo objeto importado”. De esta manera, sus trabajos se mostraban como una materialización entre las ideas sugeridas anteriormente por Ricardo Rojas y un arte que aplicado a la industria tuviera un carácter nacional por partida doble: por su temática, pero también por su producción local que apoyaría el crecimiento del sector industrial y ayudaría a competir ante las importaciones. Seguramente por todas estas cuestiones es que fue merecedor del gran premio y medalla de oro en la sección de “ebanistería y mobiliario”.

²⁴⁸ Este dormitorio para niñas había sido adquirido por la comisión organizadora, aunque no se tiene noticia de que se encuentre en alguna colección pública. La imagen no ha sido incorporada en la tesis por encontrarse en muy baja resolución, pero en ella pueden verse unas camas gemelas con grandes respaldos, cortinados y algunos muebles de asiento (*Áurea*... 1928).

²⁴⁹ La propuesta de Casa Mauri no era única. Hacía casi diez años que el artista Milo Beretta (quien había trabajado con Pedro Figari en la Escuela de Artes y Oficios de Montevideo) había proyectado los interiores de la Quinta Vaz Ferreira situada en Montevideo. En ella, los distintos ambientes y en especial el escritorio de Carlos Vaz Ferreira mostraban los mismos elementos indígenas replicados en muebles, lámparas, techos, etc (cf. Rocca 2015).

Reintegradas al mundo contemporáneo gracias a su función utilitaria, las producciones de diferentes tradiciones prehispánicas posibilitaban una vinculación con la industria productora de objetos de consumo. La gran cantidad de premios recibida por Guido y Gerbino enaltecía el lugar de las artes decorativas, de las que se volvieron referencia. Recordemos también que en 1924, el mismo año en que M. Elvira Rojas era premiada en el SNAD, Ricardo Rojas publicó *Eurindia* y en el SN de artes plásticas fue premiada la pintura de Alfredo Guido *Chola desnuda*: esto, además de mostrar el interés de las artes por una mirada hacia lo regional (con particular atención hacia el territorio andino), también permite pensar en cierto interés oficial por promover el nativismo como “asunto de Estado” (Fasce 2017, 39; 2020). Muchos de los catálogos de los salones de artes decorativas realizados por distintos artistas recuperaban motivos de las culturas precolombinas; por ejemplo, la portada del catálogo del SNAD de 1918 a cargo de Cayetano Donniss tenía una cerámica con una figura zoomorfa conformada por espirales; también la de Argentina Arévalo en 1921 contenía una suerte de urna santamariana acompañada en sus laterales por cortinados con motivos geométricos (**Figs. 52-54**). El diploma de estos salones realizado por Alfredo Guido y conservado en el archivo de Pio Collivadino también respondía a esta misma temática, con una figura femenina desnuda que de perfil realiza incisiones sobre la cerámica para crear un motivo ofídico (**Fig. 55**). Incluso en los concursos de afiches para anunciar las exposiciones industriales, la mayoría de las obras ganadoras estaban vinculadas a esta temática, como el primer premio de afiche obtenido por Antonia Ditaranto en donde una figura de rasgos indígenas contiene un cofre muy similar a aquellos realizados por Guido y Gerbino, o la obra de Víctor Valdivia que fue utilizada en la portada del catálogo en donde una mujer se encuentra detrás de un textil y de una cerámica, con una tipografía geométrica que acompaña la elección temática (**Figs. 56-57**). El afiche y los impresos recuperaban dentro de sí a las producciones textiles y cerámicas, formando parte todos de este universo de las artes aplicadas y como medio moderno que se articulaba con la tradición.

Manuales, silabarios y gramáticas: instrucciones para un arte decorativo americano

La última Exposición de Artes Industriales realizada en París [...] ha comprobado que en aquel concurso cosmopolita de artistas revolucionarios que pugnan por crear formas nuevas, nada nuevo han creado, y solo aciertan a buscar en la arqueología y el exotismo las adaptaciones o recreaciones necesarias a la vida moderna. Copien ellos a Asiria, al Egipto, a la Indochina. Tomemos nosotros los americanos

nuestra propia fuente de inspiración en América, y daremos al mundo un arte nuevo. Tal es el objeto principal de este libro: mostrar el contenido del arte indígena y lo que de él puede ser aprovechado por las modernas artes industriales (Rojas [1930] 1953, 21).

Casi contemporáneamente a las exposiciones que habían otorgado relevancia a las artes decorativas en Buenos Aires se publicaron varios manuales ornamentales que atendieron especialmente a la difusión del nativismo. Intelectuales y artistas se interesaron en la posibilidad de organizar un vocabulario decorativo a través de “gramáticas ornamentales” basadas en una estética americana. Estos manuales apuntaron a seguir cimentando en las artes una identidad propia (nacional y americana) y de algún modo sistematizar la producción de un arte aplicado nacional. Publicaciones como los *Cuadernos Viracocha* (1923) de Gonzalo Leguizamón Pondal y Alberto Gelly Cantilo, *El silabario de la decoración americana* (1930) de Ricardo Rojas, propuestas menos sistemáticas como *La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna* (1934) de Héctor Greslebin, y el *Manual de arte ornamental americano autóctono* (1935) de Vicente Nadal Mora pueden ser pensados como una concreción parcial de ese proyecto americanista.²⁵⁰

Aunque en las escuelas de artes y oficios y en la Academia Nacional de Bellas Artes muchas asignaturas trabajaban con motivos del arte prehispánico, el primer esfuerzo sistemático que se ha hallado no surgió de ellas. Los *Cuadernos Viracocha*, premiados por el SNAD en 1923 fueron aprobados para su utilización en escuelas del Consejo Nacional de Educación (Gelly Cantilo y Leguizamón Pondal 1923) (**Figs. 58-59**). Estos cuadernos compuestos por varios tomos estaban pensados para la escuela primaria, en donde el estudiante realizaba un aprendizaje progresivo a partir de la copia de distintas láminas con elementos geométricos de diferentes culturas originarias.

La publicación había sido elaborada en conjunto entre el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal y el arquitecto Alberto Gelly Cantilo, con algunos aportes de Martín Noel, que escribió una introducción como director de la Comisión Nacional de Bellas

²⁵⁰ Me detendré especialmente en los dos primeros, sobre el caso de Greslebin véase la investigación de Daniel Schávelzon (2013). Quizás aquí también podría incluirse *El arte decorativo de américa aplicado a la moda femenina* (1942) que será analizado en el capítulo 4. Si bien no se trata de un manual es de algún modo una guía respecto de posibles líneas nativistas a implementar en las artes aplicadas (particularmente en el vestido). Contemporáneo a estas publicaciones fue *Manuales y tratados. Método de dibujo, tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* (1923) del mexicano Adolfo Best Maugard en donde distintos elementos ornamentales prehispánicos proveían de un método para el dibujo en la educación primaria; también *El arte peruano en la escuela* (1924-1926) de la peruana Elena Izcué, con características similares a los cuadernos *Viracocha* que la dibujante tenía en su biblioteca (Vaudry 2020, 9).

Artes.²⁵¹ En cada una de las páginas de los cuadernos *Viracocha* (que toman su nombre del dios andino) había un motivo de una cultura americana que, como se ve en las imágenes, se presentaba en una cuadrícula bajo la cual el estudiante debería copiar el modelo. Había culturas de todo el continente, en especial del noroeste argentino (Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero) pero también de Costa Rica, México, Perú. La propuesta, una “fusión de corrientes civilizadoras, que darán forma propia al espíritu de nuestra raza”, se insertaba –en directa sintonía con el concepto de “Eurindia” de Ricardo Rojas– en una perspectiva transnacional que aspiraba a rescatar los antecedentes prehispánicos del continente: “...todo lo que contribuya a hacernos conocer y amar más las bellas tradiciones de nuestra tierra, merece el estímulo de los hombres dirigentes”. Es por esto que la propuesta pedagógica apuntaba a que los/as niños/as luego se liberasen de esas estructuras para componer algo nuevo, en donde las artes aplicadas tendrían preponderancia: “en cuanto los niños se familiaricen con los elementos del arte americano, déjeseles libertad de acción, que los combinen a su gusto, que compongan a su modo, que se ingenien para las composiciones en ángulo, tan útiles para su aplicación en orlas, alfombras, embaldosados, etc.” (Gelly Cantilo y Leguizamón Pondal 1923).

Ricardo Rojas también realizó un importante aporte en esta línea. Previo a la publicación de su *Silabario de la decoración americana* en 1930 puede rastrearse esta búsqueda en sus conferencias en la Universidad de Tucumán, en donde había destacado la importancia de crear una “gramática de la ornamentación argentina” que no solo funcionaría como modelo para fomentar el arte y la industria sino que se nutriría igualmente del pasado y “la fauna y [...] la flora actuales” (Rojas 1915, 135). Basándose en los motivos estudiados por arqueólogos de la región, Rojas planteó “el estudio estético de esos restos, para definir sus formas unitarias, y dentro de ellas las unidades decorativas, creando el abecedario de la composición ornamental” (Rojas 1915, 133).

El libro podría entenderse como una propuesta “euríndica”, en tanto los motivos indígenas eran clasificados a través de una estructura que era definida como “europea”. El texto y las imágenes (que en realidad no son tantas comparadas con otros manuales)

²⁵¹ Las trayectorias de todas estas figuras muestran un interés por los problemas del nativismo. Gonzalo Leguizamón Pondal (Buenos Aires 1890-1944) durante la década de 1930 participó en diversas exposiciones en París, tanto en la *Exposition Coloniale Internationale* en 1931, donde expuso la escultura *Pachacamac* como en la *Exposition internationale des arts et techniques appliquées à la vie moderne* en 1937 en donde se evidenció su interés por las artes aplicadas al ocuparse de la fuente del patio del Pabellón que correspondía a la Argentina que se verá en el capítulo 5. Alberto Gelly Cantilo (Buenos Aires 1887-1942) fue Inspector General y luego Director en 1926 de la Dirección de Arquitectura del Consejo Nacional de Educación.

se presentan organizadas a través de “unidades morfológicas” a la manera de un “alfabeto”, cuyo estudio iba adquiriendo cada vez mayor complejidad (Rojas [1930] 1953, 22).²⁵² Sin embargo, en muchos casos no se trata necesariamente de una deconstrucción analítica de cada uno de los elementos que organizan al motivo prehispánico, sino de guías respecto de cómo implementar estas producciones a la vida moderna. Proponía entonces “mostrar el contenido del arte indígena y lo que de él puede ser aprovechado por las modernas artes industriales”, así como fomentar establecimientos dedicados a esa especialidad: “en lugar de una vaga escuela de bellas artes, fundar un instituto de artes decorativas inspirado en el estilamiento de los modelos regionales y de las imágenes de la arqueología indígena” (Rojas [1930] 1953, 18).

Esta propuesta, ya presente en 1915, tomaba otro color una década más tarde, momento para el cual las artes decorativas comenzaban a tener más peso en el país e internacionalmente. La Exposición Internacional de París de 1925 (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*), mencionada en el prólogo del *Silabario* y al inicio de este capítulo puso los cimientos para unas artes vinculadas con las industrias modernas. La propuesta innovadora de este evento internacional no pasó desapercibida a los ojos de Rojas, que destacó su relevancia y vinculó sus objetivos con su propio proyecto de creación de un arte nuevo desde América. A su vez, hacia 1915 Rojas había citado como modelo de referencia al estudio de Owen Jones *The grammar of ornament*, publicado en 1856 en el que a partir de sus minuciosas observaciones se había presentado un estudio de los principios elementales de ornamentos de diferentes culturas (Cobas Cagnolati y Segovia 2019).²⁵³ La gramática de Jones había surgido como una búsqueda de renovación del diseño británico (*design reform movement*) ante los numerosos estilos y *revivals* europeos que se habían presentado al resto del mundo en la Exposición Universal de 1851 (Sloboda 2008; Varela Braga 2019).²⁵⁴ En este sentido, no

²⁵² Para un estudio más profundo en cuanto al pensamiento de Rojas sobre las culturas amerindias y en particular sobre el *Silabario* véanse los trabajos de Miguel Ángel Muñoz y María Alba Bovisio (Bovisio 2000, 2015; Muñoz 1992).

²⁵³ Como han señalado María Silvia Cobas Cagnolati y Natacha Valentina Segovia, Rojas contempló otras referencias además del libro de Jones: las autoras han identificado alusiones a los textos *Historia, teoría y técnica ornamental de Egipto* de Ricardo Agrasot (1909) y *La composición decorativa* de Henri Mayeux (1885), entre otros (Cobas Cagnolati y Segovia 2019).

²⁵⁴ En el contexto de la Exposición Universal de 1851 en Londres el recargado estilo victoriano (así como la mayoría de los estilos europeos) entraron en contraste con los “organizados” modelos estilísticos que provenían de oriente, en particular del arte islámico, lo que generó de algún modo una “crisis” en las artes decorativas europeas ante la necesidad de pensar un arte aplicado a la industria en crecimiento (Sloboda 2008; Varela Braga 2019). Jones no fue el único que tomó posición al respecto, Henry Cole estando a cargo del South Kensington Museum organizó allí mismo en 1852 una “Galería de los principios falsos” (también

es casual que Rojas estuviese pensando también en una sistematización del ornamento al mismo tiempo que aludía a las problemáticas estilísticas y a la necesidad de crear “formas nuevas” que luego evidenció a partir de la Exposición de París de 1925. *The grammar of ornament* puede entonces pensarse como una importante referencia histórica para el armado del *Silabario de la decoración americana* por parte de Rojas y dado que Jones no había otorgado un lugar preponderante en su investigación a las culturas de América, Rojas parecía querer continuar con ese camino (**Fig. 60**). Por último y como sugiere la cita que abre este apartado, en el cruce entre el arte y la industria, la utilización de motivos americanos sería lo que nos distinguiría: si Europa se inspiraba en motivos exóticos para animar sus producciones actuales, América tomaría elementos de sus raíces para elaborar un arte propio.²⁵⁵

Las ideas de Rojas iban aún más lejos, también pueden pensarse alineadas a aquellas sostenidas en los discursos de las ECAAI que articulaban a la democracia con la importancia de las artes aplicadas, en este caso incorporando también una identidad americana. Para él, un renacer del arte americano sería producto de estrategias políticas que orientasen a las minorías y a las masas; en el capítulo “condiciones políticas” de su gramática lo consignó del siguiente modo:

Los resortes formales de la democracia, perfeccionados con la reforma Sáenz Peña, así como la creciente influencia del capitalismo extranjero y del socialismo internacional, no han hecho zozobrar la conciencia americana, que vuelve con simpatía los ojos al folklore, a la arqueología, al gaucho, al indio, al obrero, masa popular sin la cual no se crea ni la paz espiritual, que reposa en la justicia colectiva; ni la personalidad nacional, que es emanación sintética de todo un pueblo; ni un arte genuino, que es la más dulce ofrenda de una raza al tesoro universal de la civilización. La obra de renacimiento americano que deseo para el arte, dadas sus consecuencias económicas y sociales, constituye pues, un problema político de la mayor importancia, y ningún gobierno previsor podría desentenderse de él sin cometer un error gravísimo. Son individualidades las que crearán ese arte, pero ellas necesitan de un ambiente creado por la simpatía social. Orientar en este sentido la cultura de las minorías y de las masas, es hacer obra útil de educación y de gobierno (Rojas [1930] 1951, 229-230).

Aunque el *Silabario* se constituyó como modelo de otros trabajos de índole similar que lo sucedieron, resulta difícil conocer el impacto que una sistematización de este tipo

llamada *Chamber of horrors*) en la que presentó distintas producciones de la industria como el modelo de aquello que no había que imitar.

²⁵⁵ No obstante, María Alba Bovisio ha señalado que Rojas no se proponía comprender los motivos e iconografías en su contexto de producción ni en vínculo con sus funciones y sentidos originales; por el contrario, el escritor postulaba estas formas como el aporte americano al “concierto de la civilización humana” (Bovisio 2015).

podría tener en los artistas y posteriormente en las obras que realizaran.²⁵⁶ La edición del *Silabario* de 1930 publicada en Madrid tuvo poca difusión y muchos ejemplares fueron destruidos.²⁵⁷ No obstante, el libro había llegado a América y algunos artistas habían podido conocerlo junto con algunas notas de prensa que se encargaron de difundirlo (Rojas [1930] 1953, 14). Ángel Guido, uno de los artistas más allegados al escritor, le escribió una carta en donde destacó la importancia que había decidido otorgar a esta gramática en sus clases en donde los conocimientos prácticos se aplicarían tomando como base esa publicación y con el fin de promover una “industria decorativa nacional”:

No crea, querido amigo, que he olvidado su “Silabario”. He iniciado en la Escuela Normal de esta, desde principios de este año, un curso de “Composición decorativa” en los cursos llamados “Vocacionales”. He cumplido ya con la enseñanza teórica de formas y ritmo durante este primer semestre y comenzaré el segundo convirtiendo prácticamente aquellos conocimientos teóricos. “El silabario de la Decoración americana” será el libro de texto obligado. De este resultado práctico de mis alumnas, pronto le daré noticias. Mi intención es la de conseguir la escuela más seria y eficaz, en el sentido de preparar una posible industria decorativa nacional (Guido s/f).

A través de la figura de Guido puede verse una articulación entre el arte, la industria y la educación, conectadas a su vez por la propuesta americanista de la que Ricardo Rojas había planteado sus fundamentos principales.

En suma, a pesar de que las artes decorativas habían tenido un lugar relegado dentro de las exposiciones artísticas, su crecimiento fue significativo y es indudable que generó algunas rispideces y preguntas al interior del sistema artístico que lo llevaron a cuestionarse sobre su especificidad como sucedió en los SNAD. Estas manufacturas parecían estar asociadas al anonimato de sus productores, considerados trabajadores y obreros al servicio de un resultado, por lo que en su mayoría no ha quedado registrado ningún nombre. Esto, como se vio para el caso de los fabricantes de joyería parecería haber sido habitual para ellos, aunque casos como el de Federico García (mueblero de Guido y Gerbino) quien decidió destacar su premiación en una publicidad, nos hace

²⁵⁶ El *Manual de arte ornamental americano autóctono* (1935) de Vicente Nadal Mora es un caso interesante que continúa el camino allanado por Rojas: a pesar de que no cuenta con texto sí presenta visualmente gran cantidad de motivos del arte americano (cf. Mantovani y Fasce 2019). Para entender este trabajo en el contexto de otras publicaciones sobre arte de la época véase el trabajo de Juan Cruz Pedroni (2020).

²⁵⁷ Así lo destaca el mismo Rojas dentro del *Silabario* en donde explica que los libros se entregaban a pedido y que más tarde por una explosión durante la Guerra Civil española una cañería había inundado el sótano en que se encontraban los ejemplares ([1930] 1953, 13-14).

pensar que había algunas estrategias posibles para evitar este anonimato. En este sentido, no es menor que eventos como las ECAAI hayan tenido la decisión de nombrarlos y premiarlos por igual a los obreros que producían objetos en las fábricas y a los artistas que enviaron sus trabajos de autoría individual.

Las artes aplicadas llegaron a adquirir una importancia clave en los discursos que proponían un modelo de país que articulase un arte nacional con una industria local. En el plano de las instituciones artísticas, el SN y luego sus diversificaciones comenzaron a dar lugar a una mayor presencia de las artes decorativas y aplicadas; allí los SNAD fueron clave, ya que permitieron no solo la participación de artistas sino también de artesanos, artesanas, obreras, obreros y estudiantes de escuelas artísticas e industriales en un escenario de proyección nacional. Asimismo, los SNAD (en relación con otros espacios del ámbito artístico) otorgaron a las mujeres gran presencia como participantes y organizadoras, lo que les dio un carácter novedoso.

Las ECAAI fueron una suerte de muestra del potencial que arte e industria podrían generar juntos a futuro para tener un impacto a nivel internacional, pero también una visión contemporánea de lo que en ese mismo momento podía significar para el país. Su éxito se debió a varios factores: la conjugación de figuras del ámbito del arte y la política y, en una escala mayor que la de los salones, la presencia de gran cantidad de asistentes que conllevó la difusión actividades culturales. Esto puede interpretarse como un anhelo por construir una mirada positiva en el público sobre las producciones de la industria argentina. En ellas se conjugaron los ideales de arte, industria, cultura, democracia; en este caso, el concepto de “arte” fue entendido desde su dimensión decorativa, aplicada o “más feliz”, como había asegurado en su discurso Emilio Ravignani.

Si los salones de artes decorativas -principalmente artísticos- incorporaron algunos aspectos de la industria, las ECAAI abrevaron de manera más enfática en el vínculo entre la industria y el arte. Sin embargo, esa mirada positiva que puede rescatarse de las exposiciones industriales redujo a las artes decorativas a una producción especialmente representada por expositores de la ciudad de Buenos Aires, a diferencia de los primeros salones que tenían una apertura nacional. A su vez, la notable presencia de mujeres en los SNAD no se sostuvo en las exposiciones industriales, en donde predominaron los hombres de la política como organizadores. Sin embargo, entre los participantes sí se destacaron tanto varones como mujeres y una amplia presencia de figuras desde artistas y artesanos o artesanas hasta reconocidas casas, firmas y fábricas. Tanto los SNAD como las ECAAI estuvieron articulados por producciones que

apuntaban a conformar un arte diferente de aquel que identificaba a las naciones europeas: la búsqueda por un repertorio americano fue apoyada por distintos gestores culturales y muy practicada por numerosos participantes, es por eso que la enorme proporción de producciones nativistas excede los límites de lo que este capítulo pudo abordar. La mirada sobre las culturas precolombinas fue, si no la única, al menos la más característica cuando se trató de pensar un arte decorativo propiamente argentino, entendido como un anhelo o una realidad posible en favor de la creación de un estilo nacional.

A pesar de que durante la década de 1930 se continuaron publicando otros manuales ornamentales, a los que puede pensarse como una continuación de los proyectos por un arte decorativo autóctono, el golpe de Estado de 1930 dejó muchas preguntas sin respuesta respecto del potencial de las exposiciones y relaciones entre arte e industria. En el capítulo siguiente indagaré en torno al lugar de la Academia Nacional de Bellas Artes y las escuelas de artes y oficios en una segunda etapa desde la década de 1920, con instituciones educativas más sólidas que comenzaron a repensarse, en las que también la industria y el trabajo en talleres se constituyeron como un horizonte más preciso para las estudiantes de las escuelas técnicas y sus perspectivas laborales.

Capítulo 4: Profesores de dibujo o maestras artesanas: los cambios en la Academia y la salida laboral de la escuela profesional (1920-1942)

A la cuestión de la enseñanza de Bellas artes se le podría aplicar el popular cuento del burro y el pastor con su hijo que iban a la feria para venderlo. Primero lo llevaban suelto y ellos iban a pies, criticados por esto pensaron que se montara el chico sobre el burro, criticados porque el viejo iba a pies bajó el chico y subió el padre, criticados porque el chico iba a pies resolvieron montar los dos, criticados porque martirizaban al burro, de esa manera resolvieron bajar y cargar ellos con el burro...

Moraleja: imposible contentar o satisfacer a todo el mundo-
(Collivadino s/f.b).

Durante la década de 1920 la situación de la educación técnica y artística cambió en algunos aspectos respecto de aquella que se había afianzado unas décadas antes. La reforma de la ley de educación 1420, propiciada en 1916 por el Ministro Carlos Saavedra Lamas,²⁵⁸ volvió a poner en debate a la enseñanza de las artes y oficios, aunque fue anulada meses después con el ascenso al poder del presidente Hipólito Yrigoyen.²⁵⁹ Instituciones como la ANBA o las Escuelas profesionales habían surgido con algunas particularidades que las alejaban de la organización ministerial tradicional: la primera dependiente de la CNBA, las segundas organizadas directamente desde el Poder Ejecutivo. Con el correr de los años estos establecimientos se fueron complejizando, acorde a los tiempos se especializaron cada vez más sus planes de estudio y sus objetivos.

La transformación que atravesaron estos establecimientos artísticos se llevó a cabo en paralelo al surgimiento de los salones de artes decorativas y las exposiciones industriales indagados previamente, que además de acompañar el crecimiento de las artes decorativas permitieron difundir las producciones de muchos establecimientos de enseñanza de todo el país en un momento en que se mostraba el “amanecer de una sociedad de masas” (Losada 2008, 364). Pio Collivadino, aún a cargo de la ANBA,

²⁵⁸ Carlos Saavedra Lamas (1878-1959) fue Ministro de Justicia e Instrucción Pública durante el gobierno de Victorino de la Plaza entre el 20 de agosto de 1915 y el 12 de octubre de 1916. Formado como abogado recibió un Premio Nobel de la Paz en 1936 por su tratado antibélico y por su intervención en la Guerra del Chaco.

²⁵⁹ Esta reforma educativa apuntaba a liberar a la enseñanza de su carácter “enciclopedista”. Entre sus cambios más importantes vale mencionar la propuesta de una enseñanza intermedia luego de la primaria; su asistencia era necesaria prácticamente para cualquier orientación que se quisiera continuar luego (secundaria, normal, comercial, industrial o agrícola) y constaba de una formación “general” y otra “profesional y técnica” con actividades manuales diferentes para varones y mujeres. Las escuelas profesionales de artes y oficios no requerirían de la escuela intermedia, su único requisito sería la educación primaria de cuatro años y tener al menos 12 años (De la Plaza y Saavedra Lamas 1916). La discusión historiográfica sobre este tema es rica (cf. Puiggrós 1992; [2003] 2016; Dussel 1997; Tedesco [1986] 2009).

continuó implementando modificaciones al plan de estudios para propiciar una formación que no solo contemplase a los artistas; esto llevó a la partición de la institución en distintas estructuras con especialidades, lo cual renovó viejos conflictos sobre la educación “artística, docente e industrial” sostenida hasta ese momento. A su vez, la fundación de nuevas escuelas profesionales y de artes y oficios en todas las provincias posicionó a estos establecimientos con una mayor presencia que antes, aunque la mayoría no tenían a las “industrias del arte” entre sus incumbencias.²⁶⁰

En este capítulo continuaré con la indagación sobre los establecimientos estudiados en capítulos previos, que una década más tarde presentaban importantes transformaciones, acompañados por un contexto histórico cultural diferente. Teniendo en cuenta las investigaciones previas sobre el tema, apuesto a pensar las discusiones en torno a la ANBA desde el lugar de Collivadino y las posibilidades institucionales que había para una efectiva reforma, así como el modelo de artista que se pensaba que podría realizar un aporte en las industrias artísticas.²⁶¹ A su vez, contrastaré la Academia con un caso particular: la Escuela Profesional n°5; institución que ha sido señalada por la historiografía como un establecimiento de relevancia.²⁶² Me centraré principalmente esta

²⁶⁰ Hasta aproximadamente 1920 se crearon muchas escuelas técnicas; entre ellas, desde 1901 en Buenos Aires se encontraban las Escuelas de la Sociedad de Educación Industrial (analizadas en el cap. 2), las Escuelas profesionales para mujeres en artes y oficios en Buenos Aires (1900-1910) (también estudiadas en el cap. 2), Tucumán y Córdoba. En 1918 ya había Escuela de Artes y Oficios en Catamarca (con el mismo nombre también se fundaron en La Plata, San Fernando, La Rioja, Salta, Santiago del Estero, Concepción del Uruguay) y una Escuela Profesional y del Hogar de Rosario en Santa Fe. A partir de 1916 estuvo vigente la Escuela de Artes Decorativas e Industriales en la Universidad Provincial de Tucumán– hoy Universidad Nacional- (sobre este tema véase Fasce 2017, 47-73). Durante la década de 1920 se destacaron las Escuelas de Telares, que fueron indagadas especialmente en su dimensión nativista (Scocco 2006; Gutiérrez Viñuales *et al.* 2009, 288-296; Formoso 2010, 272-275; Radovanovic 2010; Pegoraro 2017). Adriana Puiggrós ha señalado que desde principios del siglo XX se crearon numerosas escuelas profesionales (16), hecho que no se sostuvo en la misma medida desde 1916 en adelante (momento en que se crearon únicamente 3). Asimismo, entre 1916 y 1923 se crearon 37 escuelas de artes y oficios (solo tres de ellas “dirigidas a una población semiurbana y urbana artesanal”) (Puiggrós [2003] 2016, 111). Aún se encuentra pendiente un estudio más profundo a nivel nacional que permita poner en perspectiva la creación de las distintas escuelas técnicas y en particular un análisis sobre su dimensión artística, si la hubieran tenido.

²⁶¹ Si bien se ha señalado en capítulos previos el estado de la cuestión sobre la educación artística, cabe precisar algunas referencias específicas sobre este momento. En lo que respecta a la ANBA de ese entonces resultan fundamentales los estudios de María Isabel Baldasarre (2006b) y Cristina Rossi (2000, 2010a). Baldasarre en su capítulo sobre Mario Canale indagó en su rol de “gremialista y funcionario” (como miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes e impulsor de un reclamo desde el mundo artístico respecto de la situación de las artes a nivel nacional) que profundizó su conflicto con Pio Collivadino. A su vez, Rossi, centrándose en la educación artística en las décadas de 1920 y 1930, estudió los cambios en los programas de la Escuela Nacional de Artes Decorativas (ENAD) especialmente a través de la mirada y propuestas de transformación sugeridas por los artistas organizados en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP).

²⁶² En cuanto a las escuelas profesionales, Graciela Scocco (2008) ha analizado las artes decorativas en relación con las prácticas femeninas y numerosas instituciones -principalmente de carácter privado- en donde se impartieron estas enseñanzas. Georgina Gluzman ha señalado aspectos de la educación femenina

escuela para mujeres, que con el correr de los años se había vuelto una referencia por su orientación hacia las artes decorativas. Sin desatender que fue exclusivamente de educación femenina, el objetivo principal de este análisis no está puesto en indagar el lugar que esta enseñanza tenía en contraste con la Academia exclusivamente desde una perspectiva de género, sino más bien en función de pensar un arte decorativo aplicado a la industria.

La Escuela Profesional n°5 de carácter técnico contó con reconocidos profesores del ámbito artístico, pero se encontró con dificultades al momento de introducir una perspectiva laboral que no fuera la docencia. En este sentido, no es menor que hacia 1936 los títulos provistos por ella eran los únicos (además de los de la ANBA) habilitados por el Ministerio de Instrucción Pública para la adquisición de cargos jerárquicos en el ámbito de la educación artística. Las preguntas que organizan este capítulo son: ¿qué objetivos tuvo la reforma institucional de la ANBA iniciada en 1920? ¿Qué discusiones surgieron producto de esta reforma y qué incumbencias se delimitaron de acuerdo con la especialidad de artes decorativas? ¿Qué diferencias y similitudes pueden establecerse entre la formación en la Academia y en las escuelas profesionales durante ese período? ¿Qué se esperaba de los/as graduados/as de estas instituciones?

Debates y transformaciones alrededor de la educación artística nacional

La anexión de la Academia a la Facultad de Filosofía y Letras

La ANBA estuvo a cargo de Pio Collivadino hasta 1936 quien posteriormente, con algunas intermitencias, continuó al frente de la institución hasta 1944.²⁶³ Luego de la reforma del plan de estudios de 1910 se incorporaron diferentes talleres en la órbita de las artes decorativas y especialmente gráficas, como aguafuerte (1911), escenografía (1919)

en diversos trabajos. Además de la ya mencionada segregación que tenían, vista en el capítulo 2 (2016b), la autora ha precisado características de su educación en establecimientos particulares (2013, 2015a, 2016a; 2020). Si bien tanto Gluzman como Scocco han investigado también instituciones de carácter público y estatal, es el trabajo de Julia Ariza (2013) el más cercano a la investigación que se realiza en este capítulo. Su punto de vista comparativo entre las escuelas profesionales y la Academia permite pensar una educación en este caso en artes decorativas y aplicadas centrada en el Estado.

²⁶³ Como ha precisado Laura Malosetti Costa, Collivadino decidió jubilarse luego de la huelga estudiantil de 1933 (motivada por la visita de David Alfaro Siqueiros) pero fue nombrado nuevamente de forma interina por Nicolás Besio Moreno como Inspector general de enseñanza artística y director interino de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Luego de su renuncia con motivo de la reforma del plan de 1935 (como se verá en los próximos apartados) volvió a renunciar y finalmente entre 1939 y 1944 se hizo cargo tanto de la Escuela Nacional de Bellas artes “Manuel Belgrano” como de la “Prilidiano Pueyrredón” (Malosetti Costa 2006, 148). Collivadino murió poco tiempo después, en agosto de 1945.

y litografía (1920), en línea con la vertiente del arte aplicado que su director buscó desarrollar.²⁶⁴ De acuerdo con Collivadino, la ANBA aún buscaba cumplir los objetivos de una formación “artística, pedagógica y profesional”. Sin embargo, el edificio no garantizaba espacio suficiente para enseñar a los estudiantes que aspiraban a estudiar en ella, incluso cuando se ofrecían tres turnos diferentes (Collivadino 1913, 739).²⁶⁵ Además de la mala circulación de aire y el hacinamiento, no había lugar para distanciarse de los modelos a copiar y cursos como el de pintura no contaban con un espacio para la luz natural; a su vez, se hacía necesario organizar la biblioteca y las colecciones de “artes decorativas e industriales” en “pequeños museos” (MJIP 1919, 291). Una nota en *La Nación* caracterizó el estado del edificio de la siguiente manera: “las aulas de la academia parecen más bien pequeñas celdas de cárcel, oscuras, sin ventilación, desaseadas, en las que hasta los bancos y atriles, viejísimos y gastados, ponen nota de miseria y abandono en esa penumbra ingrata” (*La Nación* 1912, 18).²⁶⁶ Con el contrato de locación vencido hacia 1918, desde la dirección se retomaron las tratativas para solicitar un mejor lugar, que evitaría el gasto mensual del alquiler o bien lo reinvertiría en una nueva construcción más adecuada a las necesidades del establecimiento (MJIP 1919, 291-294).²⁶⁷

Pero había otras ideas para la Academia por ese entonces. La partida presupuestaria que la Cámara de Diputados sancionó para 1920 tenía una reducción tal de las actividades de la CNBA que eliminaba la posibilidad de continuar con el Salón Nacional y otras exposiciones (Baldasarre 2006b, 50). En ese mismo esquema se proponía la anexión de la ANBA a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos

²⁶⁴ Rodrigo Gutiérrez Viñuales destacó el impacto de estas asignaturas en espacios como la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas en donde en un primer momento prevaleció el término “aguafuertistas” por sobre “grabadores”, probablemente gracias a esta incorporación de Collivadino en la Academia (Gutiérrez Viñuales 2014, 47). Sobre la tradición del grabado en la Argentina véase el trabajo de Silvia Dolinko (2016).

²⁶⁵ El local de la ANBA estaba en Alsina 1552 (cerca de la zona del Congreso de la Nación).

²⁶⁶ La misma nota consignaba cómo la escasez de espacio afectaba a los estudiantes que iban avanzando con sus estudios ya que las aulas, al ser reducidas, generaban que la institución debiera rechazarlos: “el aula destinada al primer curso elemental de dibujo solo tiene capacidad para cuarenta y cuatro alumnos, en tanto que los aspirantes a ingreso que se presentan anualmente pasan siempre de cien. Admitiendo, como ocurre actualmente, que aquellos 44 alumnos sean promovidos, 8 se quedan afuera, pues en el aula del segundo curso elemental solo caben 36. Por no haber capacidad para más, la academia admite solo diez alumnos para las clases de plástica ornamental y 4 o 5 para la de escultura. Y para terminar a riesgo de que no se nos crea diremos que la clase de dibujo al aguafuerte está instalada en la cocina del local” (*La Nación* 1912, 18).

²⁶⁷ De acuerdo con la Memoria del Ministerio de Instrucción Pública de 1918 elaborada por Collivadino, él mismo había propuesto reutilizar el Pabellón Argentino del Centenario que se encontraba en la Plaza San Martín. De este modo, aseguraba, se podrían haber ahorrado los dos mil pesos mensuales de alquiler para empezar a construir un edificio acorde a las necesidades de la institución (MJIP 1919, 294).

Aires (UBA).²⁶⁸ Este proyecto resulta llamativo, dado que ya se había puesto en discusión varios años antes durante los conflictos por la reforma del plan de estudios de 1910, momento en que Estanislao Zeballos -entonces Ministro de Instrucción Pública- había formulado la creación de una facultad de Bellas Artes dependiente de la Universidad.

Según se consignó en la ordenanza aprobada por el Consejo Superior de la UBA el 2 de julio de 1919, el plan implicaba la incorporación de varias instituciones a la Facultad: la Academia Nacional de Bellas Artes, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Histórico, el Archivo de la Nación hasta 1852 y también consignaba la “fundación de un conservatorio de declamación”. En su segundo artículo se establecía el armado de “cursos populares de estética aplicada a la industria” y en particular se solicitaría al gobierno “la creación del Museo del mueble y de las artes decorativas” (Uballes y Colón 1920, 447). Muchos de los reclamos que Collivadino venía realizando hacía algunos años parecerían saldarse con dicha anexión, por lo que es probable que la avalase o estuviera vinculado con ella a través de la CNBA. No obstante, la CNBA no defendió públicamente el proyecto del gobierno y la universidad tampoco insistió en su demanda de anexión (Canale 1920, 8).²⁶⁹ El proyecto nunca se concretó: al momento de esta investigación no se ha hallado más información sobre este tema, ni siquiera se encontró una resolución que anulase la ordenanza de la UBA (ya que finalmente nunca se aplicó).

Esta medida fue ampliamente criticada desde varios espacios. La mutualidad de estudiantes de Bellas Artes, que por esos meses había iniciado una nueva huelga estudiantil, estaba al tanto de las modificaciones presupuestarias;²⁷⁰ un editorial de *La Nación* aseguraba que “La economía es el único argumento conocido de los que puede haber tenido el poder ejecutivo para unificar el museo y la academia de bellas artes, suprimiendo la comisión administradora y poniéndolos bajo la dirección de la facultad de filosofía y letras” y se aseguraba que el ahorro sería menor a \$2.000 mensuales (el mismo

²⁶⁸ Este plan se realizó con anterioridad a que las artes y en particular la historia del arte tuviera una presencia más destacada dentro de la facultad. Sobre la constitución de la disciplina de historia del arte en el marco de la UBA véase Penhos y Szir (2020). Esta discusión se enriquece aún más si se tiene en cuenta que décadas más tarde, a partir de 1955, los estudiantes se organizaron para reclamar una renovación de la enseñanza de las escuelas de Bellas Artes y nuevamente una anexión a la UBA a través de la creación de una Facultad de Artes. Tampoco se concretó en esta ocasión, aunque en 1958 se sancionaron y actualizaron los planes de estudios de las escuelas (Dolinko 2012a, 84-97; 2012b).

²⁶⁹ No es menor que en 1924 se haya creado el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, que evidentemente era una necesidad desde la formulación del proyecto de 1919.

²⁷⁰ Algunas notas de prensa informan sobre la situación de la CNBA desde la Mutualidad de estudiantes (*La Nación* 1919b; 1919c). La protesta mostraba una organización clara por parte del movimiento estudiantil, en línea con el contexto de la reforma universitaria de 1918.

costo que tenía el alquiler del destruido edificio de la Academia) (*La Nación* 1919d, 4).²⁷¹ Frente a este panorama, la anexión no solo era problemática sino que parecía en algún punto innecesaria. La revista *Verbum* del Centro de Estudiantes de la UBA publicó un comentario sobre el tema en donde se distinguía la labor de los artistas de la de los egresados de Filosofía y Letras: “En la Facultad de Filosofía los métodos empleados son los científicos [...] En la Escuela Nacional de Dibujo,²⁷² sus alumnos no necesitan para nada de razonamientos profundos; su conocimiento por ser artístico solo se basa en la intuición, en el estudio constante de la naturaleza y de las obras de arte” (Blengino 1920, 87). A la vez se puede entrever que la facultad tenía problemas similares a los de la Academia en cuanto a la practicidad de la enseñanza y la necesidad de aplicar los conocimientos:

la facultad de Filosofía y Letras no necesita de injertos de ninguna especie; puede perfectamente afrontar el porvenir sin deber su vida a ninguna institución extraña, porque tiene en ella misma todos los elementos necesarios, si se la orienta (ya que se quiere obtener utilidad práctica) en el sentido del profesorado secundario... (Blengino 1920, 88).

Este proyecto de anexión no prosperó; su anulación se logró gracias a la labor de Mario Canale, egresado de la ANBA y discípulo directo de Eduardo Sívori, quien había sido identificado por Collivadino como uno de los estudiantes “literatoides”, engreídos y vanidosos durante los conflictos de 1908. Junto con un grupo de artistas, Canale elaboró un manifiesto con el que consiguió muchas adhesiones y llegó hasta el presidente Hipólito Yrigoyen, que los recibió en su despacho el 23 de agosto de 1919. Luego de una reunión de media hora, Yrigoyen aprobó el reclamo de los artistas y decidió anular el esquema que suprimía los fondos a la CNBA (Baldasarre 2006b, 50; Canale 1920, 25-26).²⁷³ Meses más tarde, en diciembre de 1919 el presidente se ocupó de responder personalmente al nuevo pedido de Canale,²⁷⁴ en donde solicitaba la eliminación de los cargos vitalicios en la CNBA para que tuviera “una elección más democrática y rotativa de sus miembros -no designados por períodos superiores a los cuatro años- y, [...] que los artistas tengan

²⁷¹ Otros datos más precisos permiten afirmar que la diferencia era más grande pero igualmente poco significativa a los fines del gran cambio que implicaba: en el presupuesto de 1919 se consideraba un total de gastos (entre CNBA, ANBA y MNBA) de 290.900 m/n, mientras que el presupuesto 1920 que incluía al MNBA y la ANBA juntos anexados a la UBA presentaba un total de gastos de 229.460 m/n (Canale 1920, 12-15).

²⁷² Es el nombre que se utilizó en la publicación para referir a la Academia.

²⁷³ Algunos miembros de aquel grupo de artistas fueron identificados por María Isabel Baldasarre como amigos de Canale, con quienes había realizado la publicación *El grabado*: Juan Tapia, Walter de Navazio y Valentín Thibon de Libian y formaron parte también Arturo Dresco y Augusto Marteau (Baldasarre 2006b, 50).

²⁷⁴ Esta vez en conjunto con Juan Bussalleu, Juan Manuel Gavazzo Buchardo, Carlos Giambiagi, Nicolás Lamanna, Pablo Curatella Manes, Hugo Garbarini y César Sforza (Baldasarre 2006b, 51).

injerencia directa en la elección de sus integrantes” (Baldasarre 2006b, 51). Esta solicitud fue aceptada. Luego de las renunciaciones del equipo anterior, la CNBA pasó a ser dirigida por un período de tres años por Martín Noel como presidente y varios vocales entre los que se encontraba Canale y también Collivadino como director de la ANBA.²⁷⁵ Como ha analizado María Isabel Baldasarre, la participación de Collivadino “preanunciaba parte de los acuerdos que surgirán en este campo de batalla”: en julio de 1920 Canale ya había presentado su renuncia, principalmente ante la dificultad de proponer una reforma dentro de la Academia.

La reestructuración de la Academia en 1920

La nueva CNBA designada por el Poder Ejecutivo comenzó a funcionar el 22 de enero de 1920. Entre sus subcomisiones técnicas, la que tenía por objetivo pensar en la reorganización de la Academia y su nuevo plan de estudios estaba integrada por Canale, Collivadino, Cárcova y Rogelio Yrurtia (con el acompañamiento de Noel). Días más tarde, el 29 de enero, la subcomisión presentó un proyecto de subdivisión de la ANBA en tres “organismos” que tendrían carácter de “independientes”: la Escuela Preparatoria de Dibujo, la Escuela de Artes Decorativas y la Escuela Superior de Bellas Artes (**Fig. 1**).²⁷⁶ Teniendo en cuenta la diversidad de propuestas de toda la institución, y ante el riesgo de priorizar una rama artística por sobre otra, se elaboró el nuevo plan de estudios que fue aprobado por el Poder Ejecutivo el 28 de febrero de 1921 (CNBA 1931, 16-17).

Cada una de las escuelas tendría su propio plan de estudios, objetivos pedagógicos y artísticos (y eventualmente su propio edificio), pero estaban pensadas de modo articulado para que el estudiante empezara por la Escuela Preparatoria, continuase por la Escuela de Artes Decorativas (de la que se obtenía título de profesor) y finalizara en la

²⁷⁵ La nueva CNBA se componía del siguiente modo: presidente, arq. Martín Noel; vocales: director del Museo Nacional de Bellas Artes, dr. Cupertino del Campo; director de la Academia Nacional de Bellas Artes, Pio Collivadino; Alberto de Bary, Ernesto de la Cárcova, Jorge Bermúdez, Rogelio Yrurtia, Alberto Lagos, Alfredo González Garaño, Mario A. Canale, Carlos López Buchardo y el arq. Alejandro Bustillo (*La Nación* 1920, 4). La renovación fue relativa, ya que en 1924 se propuso una nueva organización de la CNBA y muchos de sus miembros se mantuvieron en los mismos cargos (*La Nación* 1924c, 7). Pablo Fasce ha señalado cómo la permanencia de estas figuras tras la reestructuración da cuenta de la “hegemonía” que mantuvieron durante su período de actividad (Fasce 2017, 37).

²⁷⁶ Para una cronología detallada sobre las actividades de la CNBA y la creación de la ESBA véase Fraboschi (2016, 188-189).

Escuela Superior (ESBA).²⁷⁷ La Escuela Preparatoria recibiría estudiantes desde los 14 años de edad (al igual que la ANBA en la década de 1910) que tuviesen interés en iniciarse en la práctica artística para llegar finalmente a la ESBA. Atendía a aspirantes que quisieran tener una base para dedicarse a “las artes decorativas” o “industrias artísticas” y asistir a escuelas especiales o bien directamente para “adquirir conocimientos del dibujo como elemento de educación estética o utilitaria”; es decir, una primera instancia de aprendizaje que abriría la puerta a futuras y diversas etapas (CNBA 1931, 48).

La Escuela Nacional de Artes Decorativas permitía el ingreso desde los 17 años y tenía por objetivo la enseñanza en artes decorativas, así como la “aplicación a las industrias del arte en la pintura, escultura y arquitectura” y en sus múltiples derivaciones (CNBA 1931, 50). De acuerdo con Julia Ariza, la ANBA hasta 1921 había sido una escuela de educación superior, constituyendo entonces un nivel de educación más alto que el de las escuelas profesionales que se correspondían con una enseñanza media y a las que se ingresaba desde los 13 (Ariza 2017, 371; Figueroa Alcorta y Naón 1909, 371). Finalmente, la Escuela Superior (ESBA) recibía estudiantes entre 17 y 30 años; su función era que allí se perfeccionasen aquellos que reuniesen las condiciones para convertirse en artistas: su carácter era mucho más libre y la formación estaba principalmente distribuida en talleres (en los que se acentuó la importancia de la pintura, la escultura y el grabado).²⁷⁸ Se esperaba que en la ESBA hubiera una reducción progresiva del número de cursantes en la medida en que los/as estudiantes avanzaran de año, de modo que aquel que lograra culminar el ciclo fuera una verdadera promesa para la Nación: “el artista que consiga egresar con el programa completo realizado pueda desde ya considerarse como una esperanza de carácter nacional” (CNBA 1931, 70).

Al momento del armado de la propuesta de reforma, Canale renunció a la Comisión. Esto sucedió por muchos motivos relacionados con su enfrentamiento respecto de la actividad de Collivadino en sus años de director de la ANBA y en particular por su desacuerdo con la nueva distribución de la educación artística.²⁷⁹ En efecto, Canale

²⁷⁷ En la práctica parecería que la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) también otorgó títulos de profesor por ese entonces, pero se planteó como un problema que había que solucionar para mantener la organización.

²⁷⁸ La ESBA es objeto de estudio de varias investigaciones, algunas actualmente en curso (Malosetti Costa y Duprat 2016; Baldasarre 2016a, Gallipoli 2018b, Gluzman 2016b; Villanueva mimeo; Laumann mimeo).

²⁷⁹ Canale consignó todas sus ideas en el texto *Las instituciones artísticas oficiales en 1920*, en donde realizó fuertes críticas al rol de Collivadino en la Academia (Canale 1920). Muchas de ellas correspondían a un mal funcionamiento o irregularidades institucionales. Cabe aclarar que esto no podía ser ajeno a las autoridades, dado que muchas de estas cuestiones habían sido señaladas por el propio Collivadino en las memorias de la Academia enviadas al Ministerio de Instrucción Pública a lo largo de los años. Un documento en el archivo de Collivadino consigna la recomendación de Yrurtia de renunciar, por la cantidad

aspiraba a una transformación profunda que esta nueva organización no proveía, ya que se basaba en la incorporación de algunos cambios a partir del establecimiento existente. En este sentido, la reforma que se impuso era bastante económica: se circunscribía a los recursos disponibles, incluidos los profesores (CNBA 1931, 20).²⁸⁰ Los directivos de las tres escuelas hacia 1920 pasaron a ser respectivamente Ripamonte, Collivadino y Cárcova, este último con su designación de profesor de pintura pero a título de director, lo que permitía a la Comisión avanzar en la transformación con mayor facilidad y no incurrir en gastos.

Collivadino venía hacía cierto tiempo pensando en una reforma, tal como demuestra la memoria de la Academia de 1918: “Estando en preparación el nuevo plan de enseñanza, que será elevado a la superioridad para su estudio, en el que se fijarán todas las anotaciones que a juicio de la dirección encuadren mejor en los grandes fines entrevistados” (Ministerio de Instrucción Pública 1919, 295). Incluso con pocos retoques, este plan traía grandes beneficios. Ante la imposibilidad de cambiar la ubicación de la antigua Academia, la nueva Escuela Nacional de Artes Decorativas (en adelante ENAD) tendría más espacio en su edificio gracias a la repartición de muchos cursos en los establecimientos restantes.

El nuevo plan de la ENAD contemplaba una preparación dedicada a “la enseñanza de las artes decorativas y de aplicación a las industrias de arte en la pintura, escultura y arquitectura” (Yrigoyen y Salinas 1921) (**Fig. 2**). El nombre de Escuela Nacional de Artes Decorativas -que, con algunos cambios había estado desde la nacionalización en 1905- ahora cobraba otro sentido. La institución pasó a estar organizada exclusivamente a partir del significante “artes decorativas”, por más de que en el programa se incluyera una formación en pintura o escultura. Este cambio de nominación que ya no incluía a las bellas artes permitió reorganización esa instancia intermedia de formación a partir de otras problemáticas e intereses. Luego de un primer año de nociones básicas se abrían diferentes especializaciones, entre las que se podía elegir pintura decorativa, escultura ornamental o arquitectura. Esto correspondía a una lógica en la que las distintas actividades decorativas se desprendían de sus disciplinas artísticas de origen (**Fig. 3**). Esta propuesta profundizaba la oferta de materias de las orientaciones vigentes en el plan de

de cargos que “Canalla” -Canale- pensaba comunicar. Collivadino, sorprendido de que no le recomendará defenderse, se pregunta si no sería por un interés de Yrurtia en reemplazarlo (Collivadino s/f.d).

²⁸⁰ Las tres nuevas Escuelas se organizaban con un presupuesto no mucho mayor al de la ANBA (\$20.700 mensuales contra \$15.945) (CNBA 1931, 17).

1910. Cada sección contaría con diferentes cursos especiales, aunque no se tiene noticia de que todos hayan llegado a concretarse.²⁸¹

Los resultados de estas clases se exhibieron en eventos que mostraban los ejercicios realizados durante el año, tanto en las ECAAI durante la década de 1920 como en la Exposición llevada a cabo en la sede de La Rural con motivo de la visita de Getúlio Vargas, presidente de Brasil, en 1935 (**Fig. 4-13**). En las imágenes pueden verse grabados, proyectos decorativos -algunos de vitrales- con motivos de aves y plantas, cerámicas en vitrinas y también probablemente azulejos (en el registro inferior de la **Fig. 9** se visualiza una fila en donde parecería haber piezas de cerámica planas y decorativas). Asimismo, en la **Fig. 10** pueden verse estudios ornamentales con representaciones de yesos y pequeñas cerámicas o figuras animales; muchos muestran los mismos objetos desde distintos ángulos: es probable que estos últimos estudios correspondan a diferentes estudiantes que asistían a las mismas clases. La gran calidad plástica de estos trabajos finales habla del rigor de la formación impartida, que otorgaba importancia al dibujo y a la composición; es por esto que se puede pensar que la balanza no se inclinaba estrictamente a una dimensión técnica, sino sobre todo al aspecto artístico en el proceso de realización de las obras.

Dar a conocer las labores de la ENAD no era tarea menor: entre las múltiples críticas que Canale le había hecho a Collivadino, había señalado el problema de que no hubiera registro de los avances de los estudiantes dentro del establecimiento, hecho que imposibilitaba conocer el desarrollo progresivo de esa enseñanza (Canale 1920, 88). Como una respuesta posible a esa demanda, en 1927 Collivadino elaboró una publicación titulada *Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928*. El libro estaba especialmente dedicado a presentar una profusa cantidad de imágenes de los distintos cursos de la ENAD, aunque la información institucional es escasa en lo que refiere a cómo se enseñaba. Además, en la publicación se encontraban transcritos los documentos de creación de la Academia de la Sociedad Estímulo hasta

²⁸¹ Correspondientes a la orientación de pintura decorativa: “Pintura decorativa mural; Grabado en sus diferentes procedimientos; Mosaico y esmaltes; Vidriería de arte; Tejidos; Papeles, etc.; Escenografía”. En la orientación escultura decorativa: “Cerámica; Tallado en madera; Placas y medallas; Modelo ornamental para la decoración externa e interna de edificios, etc.; Orfebrería y cincelado; Fierro forjado”. Orientación arquitectura: “Ornamentación arquitectural externa e interna de edificios públicos y privados; Mobiliario; Arquitectura paisajista” (CNBA 1931, 50-55). Excepto por tejidos, tallado en madera, orfebrería y cincelado, hierro forjado y mobiliario, todos parecerían haberse concretado de algún modo, aunque pintura mural fue más bien una actividad de la Escuela Superior (cf. Malosetti Costa y Duprat 2016). De acuerdo con la memoria institucional de 1930, el taller de cerámica también tenía espacio para trabajo en vitral y se estaba proyectando un curso de ilustración del libro (CNBA 1931, 109).

su nacionalización, los nombres de los docentes que tenía la institución y un listado de sus egresados que consignaba sus títulos y su actividad en el Salón Nacional. María Isabel Baldasarre ha señalado cómo la publicación realizaba algunas críticas encubiertas a Ernesto de la Cárcova en pos de remarcar la actualidad y organización de los planes a cargo de Collivadino y Ripamonte (Baldasarre 2016b, 61). Algunos intercambios epistolares permiten ver cómo Collivadino difundía el álbum entre sus amigos y colegas en Italia como resultado de sus dos décadas de gestión (Collivadino 1929).²⁸² Es posible pensar que, a través de esta acción, no solo se evidenciaban los resultados de sus veinte años en la dirección de la Academia, sino que también se ubicaba a la ENAD como la continuación de la institución creada en 1878, en detrimento de las restantes Escuelas.

En la orientación de pintura decorativa se realizaban distintos trabajos, entre los que podrían encontrarse proyectos de papeles pintados: en ellos se ven flores de pasionaria y en los estudios para la realización de mosaicos se identifican pingüinos y lo que parecería ser un cuervillo cara pelada; todos son ejemplos de flora y fauna propias de la región sudamericana (**Fig. 14-15**). Como se había consignado en la reforma del plan de estudios, los ejercicios de composiciones decorativas de las distintas secciones debían tener en cuenta una base de estudio previo documentado con “atención a los elementos característicos de nuestro suelo y costumbres” (CNBA 1931, 52). Tanto en los registros de las exhibiciones mencionadas como en este tipo de trabajos, es posible visualizar cierto carácter proyectual: no hay un vitral en su versión final, sino que el foco está puesto en formular con solidez un esquema previo.²⁸³ Por el momento no es posible saber si esta era la versión concluida del trabajo o si efectivamente pudieron llegar a materializarse a través de la técnica. Lo mismo sucedía con los proyectos de mosaicos y cerámicos, aunque, como se mencionó previamente respecto de la **Fig. 10**, es probable que algunos fueran el resultado concreto de estas ideas. El área de escenografía tenía aspectos similares. Las fotografías muestran estudiantes realizando diversas actividades: pintando un fondo, preparando colores o elaborando una pequeña maqueta en donde se concretaba la propuesta escenográfica en una versión reducida (**Fig. 16-17**). En otros talleres como el de grabado, el uso de la prensa era fundamental y ocupaba gran parte del reducido espacio de trabajo (**Fig. 18**); esta fotografía es llamativa dado que se ven estudiantes

²⁸² Agradezco a Giulia Murace por compartir este documento conmigo.

²⁸³ Este uso del término “proyectual” está utilizado en función de pensar en la preparación de un proyecto de lo que será un futuro trabajo. En este sentido se distingue de las disciplinas proyectuales que comenzarán a tener mayor presencia a partir de la década de 1940. Se profundizará un poco más sobre esta cuestión en el capítulo 5.

varones y a la izquierda una mujer mirando un impreso, pero hasta donde se sabe las clases mixtas no tuvieron lugar hasta mediados de la década de 1930.²⁸⁴

Dentro de la orientación arquitectura también primaba este carácter proyectual. Aunque el curso en el plan de estudios se llamaba “Ornamentación arquitectural externa e interna de edificios públicos y privados”, en la publicación de la Academia fue descrito como “curso de arquitectura para dibujantes proyectistas” que resultaba en estudios de fachadas, planos y cortes (**Fig. 19**). De acuerdo con el reglamento, la titulación no había variado demasiado. Para quienes terminasen sus estudios de pintura o escultura y aprobasen la materia de pedagogía de enseñanza del dibujo se brindaría el diploma de Profesor de Dibujo y Plástica que habilitaba la enseñanza en escuelas comunes y de enseñanza secundaria y normal.²⁸⁵ La orientación arquitectura no parecía brindar esta posibilidad, pero la ENAD también expedía un diploma a la terminación del 2º curso de cada sección que apuntaba a certificar los conocimientos aprendidos (CNBA 1931, 54-55). No había demasiada especificidad al determinar en qué consistía ese título habilitante: la falta de información sobre las incumbencias de quienes egresaban hace poner en duda el impacto que esta formación práctica alentada por Collivadino podía tener fuera de la institución. Además de que los ejercicios de los cursos no tuvieron una gran circulación, se desconocen contactos significativos con otros establecimientos que permitieran ubicar a los estudiantes en talleres externos, industrias, o espacios para desempeñarse laboralmente.²⁸⁶

La orientación de escultura incluía también varias ramas. En plástica ornamental, como se ve en la fotografía, se realizaba figura humana -particularmente busto- y

²⁸⁴ Georgina Gluzman ha señalado que la ESBA fue la primera en abrirse a la “coeducación” hacia 1927, momento en que aún la Escuela preparatoria y la ENAD tenían clases segregadas (Gluzman 2016b, 81). La mayor parte de las fotografías de la publicación muestran estudiantes mujeres y varones divididos. Esto fue modificado por reglamento por la Dirección Nacional de Bellas Artes en 1935: “Art. 1º. Los estudios podrán realizarse indistintamente en dos turnos: de día y de noche. La sección diurna funcionará de mañana y de tarde y será mixta, de varones y de niñas. La sección nocturna será para varones solamente, teniendo la mitad de las horas de la primera, pero cada año de estudios se desarrollará en dos etapas, en dos años de tiempo sucesivos” (Besio Moreno y Elizalde 1936, 1).

²⁸⁵ El documento de la CNBA lo menciona del siguiente modo “Profesor de dibujo y plástica, respectivamente” por lo que parecería ser que el egresado de pintura obtenía la titulación de profesor de dibujo, mientras que el de escultura de plástica. Lamentablemente no resulta del todo claro si se trató de un error (CNBA 1931, 54-55, subrayado propio).

²⁸⁶ Quizás una excepción podría ser el vínculo de Collivadino con el Instituto Argentino de Artes Gráficas investigado por Andrea Gergich al menos para la década de 1910. Los estudiantes del instituto realizaban visitas educativas a la Academia y sus autoridades le solicitaban a Collivadino recomendaciones de docentes. Lino Enea Spilimbergo, formado en la SEI (véase capítulo 2) dictó clases aquí entre 1934-1939 (Gergich 2018, 177, 181). Años más tarde Alfredo Guido realizó este tipo de actividades frente de la ESBA: desde los talleres de “Grabado y arte del libro” gestó lazos con editoriales en las que los estudiantes participaron como ilustradores, trazando un vínculo entre arte e industria más profundo. Sobre este tema véase el análisis de Aldana Villanueva (Villanueva 2020).

ejercicios ornamentales (**Fig. 20**). Los estudiantes que están realizando ornamentos trabajan mirando hacia la pared, hacia la izquierda se ve un joven de espaldas trabajando con bastante detalle un capitel. También hay registros de los resultados del taller de placas y medallas pertenecientes a 1910 y 1920 (**Fig. 21**); las imágenes no permiten identificar con exactitud la materialidad de estos objetos y por lo tanto es difícil saber más respecto de cómo eran producidos. Los cursos de cerámica implementados a partir de 1928 generaron bastante interés entre las estudiantes -aunque también había cursos masculinos-; su profesor, Egidio Querciola, aclaró que en sus clases no se buscaba “formar obreros ceramistas, sino artistas en cerámica”, poniendo el acento sobre la artisticidad. Resulta llamativa esta referencia ya que por esos años Collivadino ya había dejado de hablar de una “triple” ramificación en lo concerniente a la enseñanza en su establecimiento, sino “doble: pedagógica y profesional”, eliminando la “artística” que, puede suponerse, pasaba a ser responsabilidad de la Escuela Superior (Quelu 1928; CNBA 1931, 109).²⁸⁷ En las clases de cerámica se moldeaban las piezas con el torno y luego se decoraban; afortunadamente la Escuela contaba con hornos para la cocción y las cerámicas de carácter nativista fueron una referencia dentro de las producciones estudiantiles (**Fig. 22-24**). Algunas ilustraciones de Víctor Valdivia muestran que se elaboraban proyectos previos al trabajo con la arcilla; mientras que en un plato cerámico de Antonia Ditaranto puede verse el resultado final, en este caso una producción que remite a los motivos de la antigua Grecia (**Figs. 25-26**).

Los casos de Valdivia y Ditaranto resultan interesantes para mostrar un abanico de posibilidades en el ámbito de la formación artística. Ambos egresaron del profesorado de dibujo; si bien se desconoce la orientación que eligieron, en base a la realización del curso de cerámica podría suponerse que estudiaron escultura. Sin embargo, como se ha comentado, se desarrollaron en prácticas más alineadas con la orientación de pintura: por esos años ambos fueron premiados en los concursos de afiches de las ECAAI; Valdivia también se desempeñó como ilustrador en la revista *Caras y Caretas*. Esto podría deberse a varias cuestiones: que la institución tuviera cierta flexibilidad y accediera a que los estudiantes cursaran asignaturas de distintas orientaciones (motivados por la falta de aplicación total del plan de estudios), pero más probablemente que la elección de la orientación no fuera tan restrictiva en la vida laboral posterior. Sobre esto último debe tenerse en cuenta que quizás no existía una salida laboral tan inmediata o segura para

²⁸⁷ El nombre del profesor aparece consignado en el Boletín Oficial (Alvear y Sagarra 1928, 558).

todas las orientaciones y eso hacía que quienes estudiaban escultura (como parecería ser el caso de Valdivia) se dedicaran a la ilustración. En este punto, vale evidenciar un elemento clave en el modelo de educación planteado por Collivadino. Los distintos cursos analizados muestran una tendencia a formar un artista que se pudiera ensamblar en una cadena de producción, propuesta alineada con el comentario del profesor Querciola. Es decir, un artista que al momento de “aplicar su arte a la industria” no necesariamente llevara a cabo todo el proceso: podría elaborar dibujos, proyectos que eventualmente alguien más ejecutase.

En 1926 la ENAD aún no había puesto en marcha completamente su plan de estudios (Rossi 2000, 283). En 1929 Collivadino solicitó al ministerio la provisión de los docentes necesarios para poner en práctica todo el plan, ya que se encontraba pendiente aún la incorporación de profesores de talla en madera, de vitrales, de decoración del libro y de escenografía (MJIP 1929, 124). La falta de aplicación total de este cambio de plan, junto con una renovación dentro de las discusiones artísticas,²⁸⁸ dieron lugar a que agrupaciones como la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) desde su publicación *Forma* y más tarde otras como *Momento Plástico* pusieran en tela de juicio la formación académica del momento.²⁸⁹ Esta enseñanza ya comenzaba a parecer anticuada, al igual que los directivos de estas instituciones alineados con esas ideas. A raíz de estas cuestiones, la SAAP envió una propuesta de reforma de plan de estudios en 1927, cuyo foco estaba puesto en el trabajo artesanal y en la incorporación de la práctica en talleres (Falcini 1921; 1927). Como señaló Cristina Rossi, los artistas en ese entonces solicitaban mayor cantidad de horas de taller, propias de la práctica. Esto se vio reflejado en proyectos de planes de estudio oficiales como el de 1932, aprobado en 1935, en el que,

²⁸⁸ Desde finales de la década de 1910 hasta avanzada la década de 1920 algunos artistas tensionaron los límites institucionales de las artes. Vale señalar la formación de los Salones de Recusados, el Salón de los Independientes y el Primer Salón Libre (que tuvo lugar en Witcomb) (Rossi 2000, 284-285; Wechsler 1999). 1924 fue un año clave, Diana Wechsler lo ha señalado como un “momento inaugural dentro de la disputa por el poder simbólico en nuestro campo artístico” en busca de “nuevos códigos estéticos” (Wechsler 1998, 120). La autora ha remarcado la aparición de diferentes agentes que hacia ese momento intervinieron en el campo: la revista *Martín Fierro*, la presencia de artistas como Emilio Pettoruti, Xul Solar y Pablo Curatella Manes, el ingreso de obras de “arte moderno” en el Salón Nacional y la fundación de Amigos del Arte.

²⁸⁹ La comisión de la SAAP estaba integrada por Alfredo Bigatti, Mario Canale, Luis Falcini, Alfredo Guido, Gregorio López Naguil, Agustín Riganelli, César Sforza y Juan Tapia (Rossi 2000, 285). Mientras que la revista *Forma* (1936) fue el órgano de difusión de la SAAP, la publicación *Momento Plástico* (1933) informaba sobre actualidad artística; dirigida por Canale realizaba fuertes críticas a establecimientos artísticos de ese entonces y en particular a Collivadino. Para más información sobre la educación artista desde la mirada de los artistas que buscaban una renovación y desde la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en estas décadas véanse las investigaciones de Cristina Rossi (Rossi 2000; 2010a).

además de la “parte cultural” o teórica, se incorporaron cada vez más horas prácticas (“técnicas”) como resultado de estas exigencias (**Fig. 27**) (Rossi 2000, 288-289).

Algunos documentos personales de Pio Collivadino nos permiten conocer un poco más su perspectiva sobre este tema. En principio sobre las dificultades que traía la falta de articulación que constataba entre las tres instituciones:

Hay que unificar la enseñanza artística para que todas las escuelas de arte que existan y que se crearon tengan correlación de estudios una con otras, que exista un solo y amplio programa, desde los primeros estudios preparatorios hasta los talleres personales y libres. Actualmente cada establecimiento de estudios artísticos tiene un plan de estudio diferente y la enseñanza en general es un poco ibrida (sic) (Collivadino s/f.f).²⁹⁰

A su vez, el director remarcaba las dificultades que la última instancia, la ESBA, traía ante quienes no tenían suficiente entrenamiento. Al momento de pensar en estos temas, Collivadino tomaba referencias muy específicas de sus estudios en Italia y de la actualidad de esos establecimientos. En otro documento personal -quizás un borrador de entrevista- mencionaba que había recibido de Florencia el nuevo programa del *Regio Istituto D'Arte*, en donde varios jóvenes “de vanguardia” se encontraban estudiando por ese entonces.²⁹¹ Sus menciones iban en línea con las discusiones relativas a la incorporación de una mayor cantidad de horas de taller en detrimento de la formación de cultura general. Collivadino señalaba que, antes de ingresar a un nivel equivalente a la ESBA, los estudiantes en Florencia debían pasar por el Liceo, en donde eran sometidos a “un examen de ingreso riguroso”; además de pintura, escultura y decoración se incluían “literatura italiana y extranjera (sic), de la historia general y del arte, un curso intensivo de matemáticas, otro de física, otros de historia natural, química y geografía”. Una vez terminados estos años de formación repartidos en dos turnos (igual que como funcionaba en la ENAD) se pasaba a la Academia Superior, sin curso de ingreso “pero después de

²⁹⁰ Al mencionar los problemas en las distintas escuelas, el director seguía remarcando que la Escuela de Arte Decorativo aún era deficiente por falta de un espacio adecuado para enseñar: “en una [aula] se enseña solamente dibujo y algunas materias complementarias, en otra se enseña dibujo y artes decorativas, materias complementarias, con un plan algo racional pero deficiente por falta de aulas adecuadas, pocas horas de estudio, material de enseñanza y desorientación del alumnado con la finalidad de sus estudios por la sola aspiración de adquirir un título de profesor de dibujo que la habilidad para enseñar en las escuelas primarias, secundarias y normales (esto comprende decirlo también por las Escuelas Nacionales de Arte, donde los años de estudios y las materias son inferiores a la Escuela de Arte Decorativo- La Escuela Superior de BA que debería ser la continuación de las dos Escuelas existentes no lo es en la práctica. Reciben alumnos que tal vez denotan condiciones pero que les falta todo el *tirocinio* de los estudios preparatorios, etc etc. Los alumnos egresados de las dos escuelas deben someterse a un examen: esto sería lo necesario, si las vacantes fueran pocas y los postulantes muchos, pero esto no sucede. Le deberían aceptar al egresado y en cursos preparatorios de pintura estudiaran iniciado en la gran arte. En las otras escuelas no se estudia pintura en el verdadero sentido de la palabra” (Collivadino s/f.f, subrayado en el original).

²⁹¹ Sobre la educación de Pio Collivadino en Europa (más específicamente en Roma) y su impacto en el plan de estudios de la ANBA véase Murace y Mantovani 2018.

haberse sometido a rigurosas pruebas de madurez artística” (Collivadino s/f.c). En este sentido, Collivadino criticaba a quienes consideraban que era únicamente a través de la labor en taller que se debían educar los artistas:

La enseñanza artística no supone la exclusividad de una técnica; no hay que olvidar que el arte es expresión, pero es también contenido. Y qué puede expresar un hombre que solo posee un instrumento? Nada, con seguridad. Quienes critican el plan olvidan esta finalidad cultural, este afán de formación intelectual del artista, que guió a quienes lo prepararon (Collivadino s/f.c).

Su propuesta educativa de ningún modo implicaba un desinterés en los talleres, que tanto había buscado establecer y ampliar, sino que aspiraba a una educación de carácter integral que enriqueciera a sus estudiantes no solo a través del conocimiento de una técnica. Probablemente por eso el plan aprobado en 1935 consignaba cada año con dos partes: una de taller y una llamada “cultural”. Pero el documento iba en contra de todo lo que Collivadino había intentado construir, ya que afirmaba lo siguiente: “la finalidad que con esto se persigue no es la de preparar artesanos, sean o no aptos para realizar obras de arte aplicado y de verdadero mérito, sino la de formar artistas” (de Iriondo 1935).

Si bien se lo aprobó con carácter “de ensayo”, el plan acarreó su renuncia. Entre sus notas puede leerse “No estoy de acuerdo: En el plan de estudios publicado: que la finalidad sea la de formar artistas solamente...” (Collivadino s/f.e). Aparentemente había acordado con el ministro que él estudiaría la transformación, pero el plan había salido publicado sin que le avisaran. A pesar de su renuncia, continuó en varios cargos: en principio como Inspector General de Enseñanza Artística y luego a cargo de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano” y de la ex ENAD -entonces llamada Academia Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, ya sin referencia a las artes decorativas en su nominación- hasta 1944 (**Fig. 1**). En 1940, cuando se programó la incorporación de nuevos talleres, a los históricos de pintura y escultura decorativas se sumaron arte del libro y del grabado, arte del teatro y arte de la publicidad (Ortiz y Coll 1940); pero durante sus años de gestión nunca logró concretar completamente el proyecto al que aspiraba. En 1945, con motivo de su muerte, Alfredo Guido, entonces director de la ESBA -a criterio de Collivadino, su mejor sucesor- apuntó: “Muere precisamente cuando se están por realizar sus viejos sueños de maestro: la creación de talleres prácticos en todas las Escuelas de Bellas Artes” (Guido 1945).²⁹²

²⁹² “Y ahora, maestro, una última pregunta: ¿Quién sería, a su juicio, la persona que podría sucederle en la dirección de la Academia de Bellas Artes? -Alfredo Guido, quien me sustituiría con ventaja. Si así fuera, sería para mí menos doloroso retirarme, después de 36 años de dedicación al arte argentino” (Ciruzzi 1944).

La educación en artes aplicadas en Buenos Aires: la Escuela Profesional n°5 “Fernando Fader”

La Escuela Profesional n°5 para mujeres, referida en el capítulo 2, fue fundada el 31 de enero de 1910 bajo la presidencia de José Figueroa Alcorta (**Fig. 28**).²⁹³ Por varios motivos que serán desarrollados en los siguientes apartados, este establecimiento se convirtió en uno de los más reconocidos del ámbito de la educación artística y técnica porteña, tanto por sus docentes como por las egresadas de esta institución exclusivamente dedicada a mujeres.²⁹⁴ Sus actividades se habían iniciado en agosto de 1910 con la dirección de Dolores Alazet y Rocamora, egresada de la ANBA, que permaneció en el cargo hasta 1927. Luego de direcciones más cortas de Elda Nava (1931-1932) y Marta Largeau (1932-1934), el cargo pasó a ser ocupado por primera vez por un varón: el escultor Héctor Rocha (1934-1956).²⁹⁵ Por esos años se incorporaron también como docentes artesanos y artistas del ámbito local, marcando un cambio generacional y profesional en la continuidad de la Escuela: Adolfo Bellocq, Alberto Donniss, María Escudero, Elsa Klappenbach, Waldimiro Melgarejo Muñoz, Lola Nucifora y Ana María Payró, entre otros.²⁹⁶ Varios de ellos eran egresados de la ANBA o docentes de los

²⁹³ Este establecimiento es la actual Escuela Técnica n°6-d.e. 12 “Fernando Fader” -llamado así desde 1992- que se encuentra en el pasaje La Porteña 54 del barrio de Flores de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. De acuerdo con la información institucional, esta sede está vigente desde 1927. Al momento de fundarse, la escuela funcionaba en Avenida Rivadavia y Salguero (barrio de Almagro). En 1912 fue trasladada al edificio de la Escuela Normal n°4 Estanislao Zeballos que se encuentra hasta hoy en Rivadavia 4950 (Caballito) (cf. Escuela técnica n°6 Fernando Fader s/f). En la Escuela Normal n°4 no hay ningún registro del paso de la Escuela profesional n°5 por el edificio.

²⁹⁴ Sobre algunas grabadoras que circularon por esta Escuela y luego estudiaron en la ESBA (Eloísa Morás y Ana María Moncalvo) véase el estudio de Lucía Laumann (2021).

²⁹⁵ De acuerdo con la información provista por la escuela los directivos fueron Dolores Alazet y Rocamora (1910-1927), Elda Nava (1931-1932), Marta Largeau (1932-1934), Héctor Rocha (1934-1956), Adolfo Moller (1956-1958), Waldimiro Melgarejo Muñoz (1958-1965). Héctor Rocha (1893-1964) se había formado en París con Torcuato Tasso y a su regreso también dictó clases en las Escuelas Raggio (Museo Franklin Rawson s/f).

²⁹⁶ Adolfo Bellocq (1899-1972) fue grabador y también docente de la ESBA; Alberto Donniss (hermano de Cayetano Donniss) provenía del campo de las artes del libro; María Escudero (1890-1968) era doctora en medicina y pintora, egresada de la ANBA (Sosa de Newton 1986, 211); Elsa Klappenbach (c.1907 - ?) era pintora, expuso en algunas ocasiones en el Salón Nacional (Gluzman 2018b, s/p); Waldimiro Melgarejo Muñoz (1908-1979) fue ilustrador y egresado de las escuelas artísticas nacionales (preparatoria y superior); Lola Nucifora, pintora formada en Italia, participó de las ECAAI y exhibió sus obras en la Galería Nordiska durante 1930 (Scocco 2008, 244-245); Ana María Payró (1897-1980) también pintora, estudió en la *École Bischoffsheim* de Bruselas con formación en artes decorativas (Sosa de Newton 1986, 211; Gluzman *et. al.* 2020, 159). También dictaban clases el arquitecto Federico de Achával, la egresada de la ANBA Margarita Roux, la artista Consuelo González, Antonio Aita, María Antonieta D. de Bamberg, Beatriz P. C. de Bedogni, Mari P. de Bonavia, Dolores V. de del Valle, María Georgina Giacosa, María Angélica Keil, Elvira Lasso, Clotilde L. de Lemme, María Luxardo García, Carlota Malamfant, Francisca T. de Patiño, Rodolfo Perona, Laureano Ramón, María Mercedes Reñé, Cecilia Q. de San Martín, Sara Torrá, María B.

distintos establecimientos de las Escuelas Nacionales surgidas de su reorganización. Esto se presentaba como un quiebre en relación con los comentarios que Alazet y Rocamora había realizado en la década de 1910 -analizados en el capítulo 2-, en donde recalca la falta de personal calificado y la carencia de título de la mayoría de los docentes.

A partir de 1927, esta escuela modificó su nombre a “Escuela Profesional n°5 de Artes Decorativas y Aplicadas a la Industria Femenina”, pudiendo entenderse por la noción de industria femenina algo aún más específico que las industrias artísticas, en este caso característica del género femenino. Por esta época la escuela fue trasladada a su ubicación actual en el Pasaje la Porteña 54, barrio de Flores (**Fig. 29**). Si bien no he hallado documentos precisos al respecto, parecería ser que en ese contexto (o unos años antes) se había realizado una reasignación de los talleres de arte de la Escuela Profesional n°3, que pasaron a formar parte de la nómina de la Escuela Profesional n°5 (MJIP 1927, 235).²⁹⁷ Tanto el nuevo nombre, como la incorporación de las secciones artísticas de otras escuelas dan cuenta de una especialización mucho menos doméstica y más artístico-profesional que pasó a caracterizar al establecimiento, orientado hacia las artes aplicadas. Las discusiones respecto de la orientación “profesional” (para un oficio) o “del hogar” (para tareas domésticas) que se habían planteado desde al menos 1910 continuarían vigentes en la década del treinta.²⁹⁸ La inspectora de las escuelas profesionales Belén de Tezanos de Oliver señaló la singularidad de este establecimiento: “la Escuela Profesional n°5 tiene una organización distinta a las otras, estando destinada a la enseñanza de artes aplicadas a las industrias femeninas”. De este modo, se convertía en la única escuela con esta particularidad, que no se atenía al modelo de las restantes. Esta era una excepción que compartía con la Escuela Profesional de Belén, Catamarca, que se dedicaba de manera exclusiva a la enseñanza de tejidos regionales (De Tezanos de Oliver 1935, 381).

A su vez, contaba con la novedad de que en el quinto y último año no hubiera docentes a cargo: eran las mismas estudiantes las que hacían el trabajo en taller y

Vives, Pedro Juan Vignale, Ana María G. de Wassileff, Ana C. de Herrera, María Lía Canicoba, Isabel C. de Pitman (*Arte y decoración* 1935a, 4).

²⁹⁷ Esta información también está presente en *Arte y decoración*, en una nota en honor al escultor Laureano Ramón que señala: “En 1919 se inició en la enseñanza como profesor de la Escuela Profesional n°3, refundida la parte artística del programa de todas las escuelas profesionales en la escuela profesional n°5 (*Arte y decoración* 1938, 21).

²⁹⁸ Hacia 1935 se discutía la posibilidad de que cada establecimiento tuviera que elegir una u otra formación; se ponía el énfasis en que estuvieran organizadas en función de la demanda de la zona, por lo que se esperaba que las que enseñaban oficios funcionasen principalmente en la Capital Federal (De Tezanos de Oliver 1935, 382-383). Estas diferencias educacionales elaboradas de acuerdo con la región del país ya habían sido debatidas con el proyecto de ley de Osvaldo Magnasco a principios del siglo XX (véase el capítulo 2).

coordinaban las labores, con el fin de habilitar la “experimentación práctica” y “comprobar la eficiencia de la enseñanza general dada en los primeros cuatro años” (MJIP 1931, 208). Este último tramo, que podríamos llamar “libre”, puede pensarse en relación con lo que se hacía en la ESBA en tanto instancia final en la formación de los artistas, aunque en este caso se trataba de la práctica artesanal. Había algunos puntos de correspondencia en la enseñanza de estos dos establecimientos. En esos años ya no existían en la Escuela Profesional n°5 los históricos talleres de fotografía y joyería que habían caracterizado la dimensión artística de las primeras décadas de la institución: aparentemente habían sido suspendidos por resolución ministerial.²⁹⁹ Pero sí se dictaban talleres de *vitreaux*, cerámica, juguetería y afiche. Las obras se difundían a través de la prensa y también en exposiciones institucionales; ha quedado registro de algunas realizadas durante las direcciones de Elda Nava y Marta Largeau (**Figs. 30-32**).³⁰⁰ En estas exposiciones se mostraron juguetes fabricados en las clases de la profesora Margarita Roux y grabados como resultado de los aprendizajes con Adolfo Bellocq, entre otras numerosas realizaciones como bordados, pinturas, trabajos en madera y metal. Siempre se ubicaba en primer plano que el aprendizaje tuviera una aplicación práctica en la vida de ese momento; esto resulta muy claro en la fotografía que muestra a las estudiantes haciendo afiches, en donde pueden leerse marcas emblemáticas como *Bagley* y *Noel*. Detrás de las muñecas exhibidas presentes en la **Fig. 32** (abajo a la izquierda) pueden verse algunas ilustraciones o “trabajos decorativos”, muy similares a los que por esos años se exhibían en la ENAD. Aunque no es posible identificar los motivos con detalle, algunas formas remiten a la cerámica y otras parecerían recuperar configuraciones de la naturaleza.

Las escuelas profesionales eran las más frecuentadas dentro de la enseñanza industrial; sin embargo, los registros muestran que la Escuela n°5 no necesariamente era la más concurrida.³⁰¹ Su orientación, el espacio disponible y seguramente también su ubicación, alejada del centro de la ciudad, fueron el motivo por el cual el número de

²⁹⁹ No resulta del todo claro por qué, quizás para reutilizar el espacio para talleres más numerosos.

³⁰⁰ No se ha encontrado a la Escuela Profesional n°5 en exposiciones tan importantes como las ECAAI. Sin embargo, sí participaron docentes: Lola Nucifora fue premiada y reconocida por murales en encausto y revestimientos marmóreos (Scocco 2008, 245; *La Razón* 1928).

³⁰¹ Según datos del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, entre 1932 y 1937 las escuelas industriales eran las que menor cantidad de estudiantes tenían (entre 1935 y 3374 estudiantes, en los años mencionados); les seguían las de artes y oficios (entre 2478 y 3766 inscriptos) y las escuelas profesionales duplicaban estos números (entre 6911 y 6827 concurrentes). No obstante, entre 1935 y 1937 la cantidad de estudiantes entre escuelas de artes y oficios e industriales aumentó, mientras que comenzó a decaer en las escuelas profesionales que igualmente mantenían una cantidad importante de interesadas (MJIP 1938, 282). Para tener una referencia, en la ENAD en 1938 cursaron 443 estudiantes (MJIP 1939, 210).

inscriptas era el más bajo entre las escuelas profesionales de la capital. Durante los primeros años de la década del treinta, las restantes instituciones podían duplicar o triplicar las aproximadamente 220 estudiantes que solían ingresar en la Escuela n°5 (De Tezanos de Oliver 1935, 384). Una nota en la revista *Aconcagua* analizaba este aspecto de la Escuela:

Lástima de ubicación que la coloca fuera de los centros de convergencia de las líneas de tranvías y ómnibus, nuestros medios habituales de transporte, restando los beneficios de la enseñanza que imparte a un gran número de porteñitas inteligentes y bien dispuestas que desearía concurrir, pero, a quienes la distancia acobarda (Ismael Oller 1930, 76).

De todos modos, el esfuerzo era redituable. El título que recibían sus egresadas era muypreciado: solo competía con aquel que proveía la ENAD, ya que para concursar el cargo directivo de un establecimiento de enseñanza profesional en “artes decorativas e industrias aplicadas” hacía falta haber egresado de alguna de las dos instituciones (MJIP 1936, 181). Sin embargo, su formación no era equivalente; mientras que la ENAD también tenía materias pedagógicas que formaban profesores, la Escuela n°5 preparaba de manera profesional para el trabajo en taller; más específicamente, se ocupaba de formar “maestras”. Este término generó algunas imprecisiones que fue necesario subsanar a partir de una resolución: “el decreto de 27 de abril de 1933, al establecer que la Escuela Profesional de Artes Decorativas n°5 de la Capital prepara *maestras* lo establece en el concepto de artesanía, no en el didáctico, toda vez que dentro del plan de estudios no existe ninguna disciplina de orden pedagógico” (Coll 1939, 261, *italica en el original*). De este modo, el título habilitante no permitía la práctica docente, sino que formaba en el ámbito artesanal a la manera de un taller, brindando el título de maestro artesano (o de maestra en este caso) con distintas especialidades.

Hacia 1935 mientras que la primera Escuela Profesional n°1 de la capital mantenía su nombre “Osvaldo Magnasco”, en honor al Ministro de Instrucción Pública que la había fundado, esta “Escuela Profesional n°5 de Artes Decorativas y Aplicadas a la Industria Femenina”, pasó a llamarse “Fernando Fader” como un reconocimiento al artista fallecido ese mismo año. La decisión también muestra el sesgo artístico que predominó en la institución y que fue acorde al nuevo plan de estudios propuesto por Rocha, elaborado en conjunto con algunos profesores y aprobado inicialmente en 1933 (probablemente aplicado en 1935).

El nuevo plan de estudios mostraba un interés muy específico en las artes aplicadas, diferente del primero -visto en el capítulo 2- bajo el cual se encontraban

unificadas las escuelas profesionales (**Fig. 33**). Estaba pensado para “aplicar en las industrias los conocimientos de las artes plásticas” y difería también de aquel que correspondía a la ENAD por esas épocas (Rocha 1937, 21). Los estudios en la Escuela n°5 insumían cinco años, contra los seis de la ENAD; la propuesta que proveía la Escuela tenía una mayor correspondencia con el reclamo que los artistas de ese entonces habían dirigido a la institución de Collivadino: el foco estaba puesto en la formación en taller y las materias de educación general solo se circunscribían a “música” e “Historia de las civilizaciones”.³⁰² Entre las distintas asignaturas, el dibujo y el modelado -instaurado desde el primer año por decisión de Rocha- eran fundamentales y se destacaban los talleres de “orientación artesana” que se iniciaban a partir del tercer año.

Al igual que en la ENAD, luego de una serie de materias comunes se decidía por una especialización. En la Escuela n°5 la elección era rigurosa: cada estudiante tenía una “ficha individual de aptitudes” en donde se señalaban sus mejores cualidades para ayudarla a elegir entre las diferentes secciones. La elección de la orientación la inhabilitaba a participar de los otros talleres, a menos que la estudiante decidiera realizar de nuevo sus estudios desde el tercer año y elegir una nueva línea de estudio. De acuerdo con el plan, las orientaciones de carácter teórico-práctico que se impartían eran: “Arte del libro y de la publicidad”, “Arte de la decoración de interiores”, “Arte del metal” (unido a “cartonado, encuadernación y trabajos sobre cueros”), “Arte del juguete” y “Arte del tejido”. También existía la posibilidad de que las estudiantes, a través de un convenio, estudiaran cerámica en el curso de la Escuela Industrial de la Nación, aunque aparentemente al menos hasta 1942 nadie lo había hecho (*Arte y decoración* 1942a, 36). El taller de tejido fue eliminado desde un principio por no haber estudiantes interesadas y aunque hay registros de la orientación “arte del juguete”, la documentación de la institución no muestra egresadas por esos años (MJIP 1934a, 588). Se puede afirmar que los talleres más numerosos eran los primeros tres: en 1941 egresaron al menos veinticuatro estudiantes de arte del libro y la publicidad, trece de decoración de interiores y tan solo cinco de metales y encuadernación (Archivo Escuela Técnica n°6-d.e. 12).

Arte y decoración en la Escuela Profesional n°5

³⁰² Contra las que tenía la ENAD que eran Castellano y literatura, Filosofía y moral, Historia de las artes y ciencias, Física y química, Ciencias naturales y Geografía argentina (**Fig. 21**).

Además de la incorporación de técnicas de grabado gracias a Adolfo Bellocq desde 1928, y de prácticas tales como el envío semanal de animales del zoológico al establecimiento para estudiarlos *in situ*, la Escuela profesional n°5 se caracterizó por innovar en el modo de pensar a las artes decorativas en general.³⁰³ Dentro de los distintos miembros de la comunidad pueden rastrearse algunos intereses en común. En principio, tanto por la idea de aplicar las artes a la industria como por el modo de hacerlo: la economía de materiales, la proyección y el sentido estético eran la base para llegar a un buen resultado. El plan de estudios señalaba una manera de trabajo en etapas muy precisas: “Todos los proyectos y realizaciones del taller se harán previa una determinación clara del *destino del objeto*, de los *materiales* de ejecución y del aspecto *económico* de la producción” (Iriundo y Justo 1935). Las mismas estudiantes daban cuenta de esto. Un texto realizado por María Teresa Massalin para una asignatura de 4° año afirmaba: “un cartel con muchas tintas, aparte de resultar más caro y ser por dicha causa menos probable su venta, en lugar de llamar la atención hace mal a la vista; pero si se emplean varios colores conseguidos con pocas tintas mezcladas o aclaradas, resulta más agradable” (Massalin 1935, s/p). El conocimiento de las distintas etapas respecto de la realización de un proyecto, así como por la materialidad y su costo dan cuenta de un entendimiento bastante pleno sobre la aplicación industrial, que por esos años no parecía estar presente en instituciones como la ENAD.

En 1935 la Asociación Cooperadora de padres de la Escuela Profesional n°5 lanzó *Arte y decoración*, una revista en la que se mostraban las novedades de la institución. Si bien desde principios del siglo XX se registraba en Buenos Aires una gran circulación de publicaciones periódicas extranjeras sobre artes decorativas, esta fue una de las pocas que se dedicó a la difusión de las novedades de estas artes en el ámbito local.³⁰⁴ Creada como

³⁰³ Desde su ingreso en 1928 Bellocq había incorporado una gran cantidad de técnicas de grabado que, según él, hasta el momento no habían sido enseñadas en el resto del país. Técnicas tales como “aguafuerte, aguada, barniz blando, imitación pluma, mezzatinta, aguafuerte en colores, monotipo, litografías y xilografías en negro y colores” (Bellocq 1935, s/p). Resta por confirmarse si efectivamente eran “inéditas” o completamente novedosas puestas en relación con otras instituciones como la ANBA-ENAD. También dictó clases en la ESBA, a la que ingresó como docente diez años más tarde en 1939 (Laumann 2021, 31). El envío de animales del zoológico parecería haber durado tan solo un año por no contar con una jaula adecuada (MJIP 1934a, 589; 1934b, 179).

³⁰⁴ Según informan las memorias de la cooperadora de la Escuela Profesional n°5, con el dinero recaudado, además de realizar la publicación, se adquirieron otras revistas extranjeras. No he encontrado en la institución actual registros sobre las revistas adquiridas ni tampoco demasiados materiales de época (ya que según informaron fue actualizada a las necesidades de los estudiantes de hoy en día). Sin embargo, sí he hallado una publicación sobre la Exposición de Artes Decorativas de 1925; Moreau, Ch. ed. 1925. *La sculpture decorative à l'exposition des arts décoratifs de 1925*. Paris (Moreau, 1925). Para contrastar con otras instituciones de la época vale tener en cuenta, por ejemplo, el catálogo de revistas ilustradas elaborado sobre la Biblioteca del Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón” (actual Universidad

homenaje durante el 25° aniversario de la Escuela, su surgimiento no estuvo vinculada a una agrupación artística ni estudiantil, sino que tuvo un carácter institucional (similar al de la publicación realizada por la Academia hacia 1927 como homenaje por sus casi 50 años).³⁰⁵ En *Arte y decoración* se expresaban múltiples voces: directivos, docentes, padres, madres e incluso estudiantes participaban con sus propios textos y del armado. La buena recepción por parte de la comunidad motivó una continuidad anual hasta 1942.³⁰⁶

La publicación tenía un carácter conmemorativo que buscaba acentuar la historia de la Escuela, pero también daba cuenta de un quiebre hacia algo nuevo. Habían pasado pocos años desde la asunción de Héctor Rocha como director y desde el cambio del plan de estudios en un establecimiento que había pasado a tener como docentes a artistas y artesanos con voluntad de renovar la práctica de las artes aplicadas. Las notas publicadas en la revista varían entre las traducciones de textos clásicos sobre historia del arte y los debates en torno a dos cuestiones: la función utilitaria de las artes y el rol que debía cumplir la mujer formada en oficios. El editorial de ese primer número resalta que se espera que la publicación funcione como una fuente de consulta para el alumnado, ya que “Se carece de un manual práctico que estudie concretamente las técnicas que abarca el plan de enseñanza”, pero también aclara que “si bien es cierto que esta publicación no pretende ni aspira a constituir un manual, reúne en cambio una serie de antecedentes y observaciones que pueden servir para realizar investigaciones más amplias, señalando el origen y los materiales de consulta” (*Arte y decoración* 1935b, 8). Casi toda la información contenida en los distintos números de la revista finalizaba con una pequeña referencia a las posibilidades que la escuela brindaba para practicar las distintas técnicas, seguramente destinada a padres, madres, estudiantes y potenciales interesadas. En general todos los textos tenían una estructura similar: se ofrecía un panorama histórico del área que solía iniciarse en Europa y posteriormente (solo a veces) se presentaba un recorrido que incluía a las artes en el ámbito local. Prácticamente no se han hallado publicaciones

Nacional de las Artes):se registraron las revistas que han quedado en la institución para el uso estudiantil y académico, entre las que cabe destacar *Art et Décoration et l'art décoratif. Revue Mensuelle d'art moderne* (1897-actualidad), *L'Artista moderno. Rivista illustrata d'arte applicata* (1902-1937) y *The Studio. And illustrated Magazine of Fine and Applied Art* (1898-1964). También vale referir a *Voluntad*, publicación de Montevideo realizada por la Universidad del Trabajo de la República Oriental del Uruguay. Véase Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (2007).

³⁰⁵ La publicación *Arte y decoración* al provenir de una institución educativa también puede ser puesta en relación con una revista anterior: *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas* cuyo primer número fue en 1910 y el último en 1917 (para luego cambiar su nombre a *Anales Gráficos*, continuando hasta 1967). Sobre este tema véase el artículo de Andrea Gergich (2018).

³⁰⁶ En 1941 no hubo publicación, por lo que los números 7 y 8 se unificaron en una última publicación en 1942.

similares de otras escuelas profesionales de la ciudad de Buenos Aires, por lo que se trata de un material significativo para reflexionar sobre la situación de la educación técnica de ese momento.³⁰⁷

Los coloridos números de *Arte y decoración* contaban con alrededor de setenta páginas. Se desconoce el tiraje de la revista y tampoco hay información respecto de su costo de venta, si es que lo tuvo, pero es probable que el costo de producción se viese amortiguado con las publicidades con las que contaba cada ejemplar. Estas ofrecían desde información general sobre profesionales de la zona (abogados, arquitectos) o información turística de la Dirección de Parques Nacionales, hasta cuestiones más específicas como publicaciones seleccionadas sobre artes decorativas de la librería “El Ateneo”. El aspecto visual de la revista era una parte fundamental; no tuvo un motivo único de portada, sino que cambió su diseño en todos los números. Generalmente se trataba de xilografías firmadas por estudiantes de la escuela: en todos los casos priman las líneas geométricas y representan una o varias áreas disciplinares de las que se enseñaban en la escuela. En la tapa del primer número puede verse la manivela que acciona los rodillos de la prensa de grabado, una cerámica con un motivo geométrico de estilo prehispánico, un plato de metal de fondo con un rostro de perfil (a la manera de los escudos griegos) en referencia a los talleres de trabajo en metal y una serie de libros que sugiere las actividades de encuadernación; todos los elementos están iluminados por la luz natural que entra por la ventana, necesaria para el desarrollo de actividades artísticas (**Fig. 34**). La profusión de imágenes de esta publicación transforma a la producción de la escuela en protagonista, ya que no hay página sin ilustrar.

Gracias a las reproducciones de trabajos de estudiantes de distintos talleres, es posible conocer muchas de las producciones de la escuela: afiches, proyectos de decoración de interiores, encuadernaciones, trabajos en metal y madera tallada, juguetes, xilografías, entre otros (**Fig. 35-42**). Las fotografías eran costeadas por la cooperadora y eran realizadas por Ana C. de Herrera -primero profesora y luego regente- especialista en fotografía (MJIP 1940, 174). En muchos casos se trataba de reproducciones de labores efectivamente exhibidas en esa época, como la vidriera de “Los gobelinos” (local de la

³⁰⁷ Respecto de las otras escuelas profesionales de la Capital, solo se tiene registro de la revista *La Escuela en el Hogar* publicada por la cooperadora de la Escuela Profesional n°2. De carácter gratuito, presentaba temas de actualidad y, según se consignó en las memorias del ministerio, enriqueció la exposición de fin de año (la revista en concreto no ha sido hallada) (MJIP 1940, 173; *Caras y caretas* 1938b, 119). Por fuera del ámbito porteño puede destacarse el trabajo dirigido por María Elisa Welti, en el que se han analizado publicaciones realizadas desde instituciones educativas de carácter artístico en el período comprendido entre 1930-1950 en la ciudad de Rosario, véase Welti (2020).

calle Florida) con la cual las estudiantes habían ganado el concurso patrocinado por la Dirección Nacional de Bellas Artes (**Fig. 43**).³⁰⁸ También es posible ver a las estudiantes en algunos de los talleres, como el de pintura mural a cargo de Lola Nucifora, en donde varias pintan a diferentes alturas motivos del puerto y del altiplano (Marín 1930, 56) (**Fig. 44**). O a otras tallando madera, cuyo curso estaba a cargo del escultor Laureano Ramón (**Fig. 45**). Aunque el espacio no abundaba, resulta algo improbable que en el taller de Ramón trabajaran con gubias a tan corta distancia una de la otra como se las muestra posando en la fotografía; probablemente estuvieran todas juntas para dar cuenta de la variada producción del taller. Una actividad en taller que era muy diferente de sus instancias equivalentes en la ENAD en donde generalmente predominaba una idea proyectada -como los estudios de mosaico- antes que el trabajo de oficio con un material específico.

Además de la difusión de las artes aplicadas y la publicación de notas originales, la revista reproducía textos de interés sobre diferentes temas del arte y la cultura en general, como las “Consideraciones sobre las artes plásticas” del pintor Gino Severini o textos literarios de reconocidos autores como Joaquín V. González. Me interesa detenerme en los fragmentos reproducidos del apartado de “Unidades morfológicas” del *Silabario de la decoración americana* de Ricardo Rojas (**Fig. 46**). Como se ha visto en el capítulo 3, el nativismo tuvo una amplia propagación en las artes decorativas, especialmente a partir de las ideas de Rojas y de otros autores que publicaron textos a la manera de manuales ornamentales y que tenían el fin de ser retomados por artistas decoradores, por la industria y también por la educación artística. Parte del impacto que este tipo de producciones tuvo en el ámbito educativo puede verse en los motivos que en el mismo número de *Arte y decoración* recrearon las estudiantes Haydée Lusich y Olga Polti, que estuvieron a cargo de las ilustraciones. En el sumario y algunas decoraciones puede percibirse un interés por recrear los motivos prehispánicos (**Figs. 47-49**).

Aunque han quedado menos registros de otras Escuelas Profesionales, es posible afirmar que esta búsqueda también estuvo presente en las producciones de la Escuela Profesional n°1 “Osvaldo Magnasco”.³⁰⁹ Con una orientación más ligada a la costura y

³⁰⁸ El armado de vidrieras adquirió notable interés en los años siguientes gracias a la participación en esos espacios de diversos artistas y en especial de Raquel Forner (véase Bertúa 2016; Bermejo 2020).

³⁰⁹ En otras escuelas de la Sociedad de Educación Industrial en la década de 1920 y en las Escuelas Raggio (fundadas en 1924) se ha encontrado consignada en fuentes y documentos hacia 1936 la existencia de producciones de tipo nativista, muchas veces definidas como “incaicas”. Lamentablemente no se ha hallado ninguna imagen.

bordado, la institución produjo la publicación *El arte decorativo de América ligado a la moda femenina* en donde “se promovió la aplicación de motivos indígenas a la moda femenina contemporánea” (Gluzman 2015b, 14-15) (**Fig. 50**).³¹⁰ Allí la directora del establecimiento, María Eugenia de Elías de Rodríguez de la Torre, pronunció un discurso sobre la importancia de construir una historia del traje americana y de “dejar en el baúl” las modas de “la vieja Europa” (de Elías de Rodríguez de la Torre 1942, 9, 16). Entre las vestimentas podían verse modernos trajes de noche y de día: polleras cortas y hasta un pantalón que se imponía como parte del vestuario casual femenino que, sumados a su comodidad y simpleza para la vida urbanas reforzaban una búsqueda moderna. La vestimenta incorporaba guardas con motivos de culturas prehispánicas que estaban minuciosamente documentadas en el texto (**Figs. 51-52**). De este modo, de la Torre destacaba cómo esos trabajos, que se exhibieron en el establecimiento con obras de Luis Perlotti, se presentaban como una concreción de las ideas de Rojas aplicadas en una escuela profesional: “Las manos de estas jovencitas, que trabajaron tanto en el repulgo y en la creación, concretaron el *vaticinio* de Ricardo Rojas, *esta resurrección del arte indoamericano, ¡esta milagrería de Ricardo Corazón de América!*” (de Elías de Rodríguez de la Torre 1942, 20, *italica en el original*). Y en este sentido, diferente de aquellos artistas que individualmente realizaban producciones nativistas, aquí quedó registro de varias creaciones ejecutadas por una institución educativa con el objetivo de traer una propuesta nueva al sistema artístico que articulaba moda, industria y un “estilo nacional”.

Otro aspecto que me interesa señalar sobre *El arte decorativo de América...* está relacionado con el diseño de tapa de la publicación que fue realizada en 1942, año que coincide con el último número de *Arte y decoración*. La portada está firmada por María Ángeles Ciordia, allí una mujer de cuerpo conformado por formas geométricas luce un vestido con motivos escalonados, los círculos a los lados de la vasija que se encuentra en la parte inferior se equilibran con los aros de esta figura, expandida por su sombra como una figura abstracta que de manera sintética articula al nativismo con un lenguaje formal moderno (**Fig. 50**). Ciordia era estudiante de la Escuela Profesional n°5; los registros

³¹⁰ Georgina Gluzman ha indagado sobre la estética nativista en clave de género. En su artículo “La *Chola desnuda* de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas” analizó la obra de Guido en función de los modos de representación de las mujeres -en especial sobre sus cuerpos- y el nativismo. Al mencionar distintas vertientes en donde el nativismo se expandió desde el ámbito femenino la autora tiene en cuenta la publicación de Rodríguez de La Torre, que aquí es abordada para establecer nuevas relaciones entre las escuelas profesionales (Gluzman 2015b).

muestran que en 1940 con veintidós años se encontraba cursando el tercer año de “Arte del libro y la publicidad” (Archivo Escuela Técnica n°6-d.e. 12. “Fernando Fader”. 1940, 99). Es probable que cuando hiciera la portada ya estuviera finalizando sus estudios, pero ante todo resulta fundamental atender a la participación de una estudiante o reciente egresada en una publicación de una escuela profesional distinta a la suya. Esta actividad permite pensar en algunas redes o vínculos entre las distintas instituciones y sus egresadas, sobre los que hasta el momento hay pocas noticias. A su vez, abre la pregunta sobre cuál era el campo laboral de estas mujeres, pregunta demasiado amplia para responder por el momento, aunque es posible indagar respecto de los objetivos que la institución tenía en su formación.

Aplicar las artes a la industria: las graduadas como trabajadoras de taller

Considerando las múltiples voces que dejaron sus reflexiones en *Arte y decoración*, resulta claro el interés de todas ellas por enaltecer la práctica artesanal. El profesor Juan Vignale señalaba las diferencias de los artesanos con la formación de los obreros: “un oficio no exige la participación espiritual de quien lo desempeña. Pero una escuela de artes decorativas prepara artesanos, encauza temperamentos creadores, suministra elementos técnicos para la expresión de armonías profundas” (Vignale 1935, 18). Melgarejo Muñoz destacaba que de la formación en artes aplicadas surgirían “colaboradores representativos de un arte que será popular pero elevado” (Melgarejo Muñoz 1935, 36). Si ellos recuperaban a la artesanía como algo diferente del oficio técnico de un obrero, Cecilia Quiroga de San Martín, ponía a la misma altura al arte y la artesanía: “Se desea que la alumna, al dar forma, movimiento, vida, al metal, a la arcilla, a la madera, sepa que aprisiona en sus manos la cultura, la vida de un pueblo, porque el artista o artesano sintetizan en su obra la esencia social del tiempo” (Quiroga de San Martín 1935, 12). Del mismo modo, el fragmento de un discurso del Ministro de Instrucción Pública reproducido en la revista buscaba reforzar la idea de un arte único y cuyo objetivo era aportar “valores al conjunto productivo de la mente nacional...” (*Arte y decoración* 1937, 8). Algunos más osados, como Tirso Lorenzo, se animaban a cuestionar las jerarquías artísticas como un prejuicio de clase y a criticar al supuesto “gran arte” y sus “pretensiones académicas” que no reconocían la actividad de quienes debían tener una “finalidad social directa”:

Pero hay, sin embargo, todavía un prejuicio vulgar que adjudica al dibujante, al ilustrador de escuela, y al caricaturista de enjuncia, dentro del arte, un plano subalterno. Tal prejuicio no viene, precisamente, de afuera, sino más bien de adentro. Diríamos que es un prejuicio de clase. Aún existen por ahí figurones que, porque fuman en pipa, andan algo sucios y se pasan la vida embadurnando metros y metros de tela, que llegan a duras penas, y a plazo de años y de forzosas dietas, a representar, al fin, un crepúsculo desteñido, una vaca gorda o un barco destartado, se consideran autorizados para contemplar con desdén y por encima del hombro a esos celosos cultores de la línea y de la forma, que día a día, a la hora, al minuto, sobre la frágil cartulina, lápiz en ristre, deben improvisar exprimir concepciones rápidas, ágiles, oportunas, interpretativas, comprensivas, rebosantes de intención, de gracia, de vida, porque tienen un propósito de divulgación inmediata, una finalidad social directa, que está lejos de alcanzar hoy la pintura de pretensiones académicas cuando, como ocurre muchas veces, no es grande más que por el tamaño, y es pretenciosa por un ridículo convencionalismo tradicional (Lorenzo 1937, 29).

Dado que las prácticas artesanales promovidas por la institución eran específicamente destinadas a mujeres, los discursos estuvieron acompañados también de un enaltecimiento de la labor femenina. En el primer editorial se destacaba: “...estamos seguros de que la publicación de este pequeño volumen servirá como señal de ruta a los que deseen conocer y profundizar esta clase de estudios tan estrechamente vinculados al porvenir de la mujer” (*Arte y decoración* 1935b, 8). Esto tenía una doble dimensión: por un lado, se subrayaba la idea de que la mujer era ideal para ese tipo de labores, pero también se presentaba una imagen específica de mujer en la práctica a realizar. El profesor Alberto Donniss, del área de encuadernación, afirmaba que esta era “una técnica muy apta para manos femeninas, y un arte de gran porvenir en este país, que contribuirá a independizar económicamente a la mujer y a darle una mayor cultura artística general” (Donniss 1935, 45). Si bien como se ha visto con anterioridad en los capítulos 1 y 2, las artes “femeninas” podían ser entendidas desde la esfera doméstica o productiva, resulta una novedad el hecho de que se enfatizara la posibilidad de que la mujer tuviera una independencia económica.³¹¹ Como ha destacado Dora Barrancos, la década de 1930 había posibilitado que las mujeres se acercaran un poco más a las “labores productivas”, algo que luego se reafirmó luego con la Segunda Guerra Mundial demostrando el aporte que realizaban las mujeres a la actividad económica y que llevó a que ocuparan lugares

³¹¹ Julia Ariza ha analizado las numerosas valoraciones de la prensa respecto de estas producciones, que muchas publicaciones aún nominaban como “artes femeninas” en la década de 1930. La autora comparó estas apreciaciones con el universo de lecturas que se realizaba sobre la personalidad de las mujeres, en donde se equiparaban sus producciones con su propia persona (Ariza 2017, 345). Asimismo, Ariza recuperó una cita de la época en donde se menciona a la mujer “cada día más emancipada y por ende más necesitada de una profesión independiente” (Ismael Oller 1930, cit. Ariza 2017, 348).

anteriormente a cargo de varones, así como que ampliaran su actividad laboral en varias ramas (Barrancos 2010, 156-157).

La profesora de trabajo en metal Marie-Antoinette Darnond de Bamberg era una miniaturista francesa radicada en Argentina y ejerció la docencia en la Escuela Profesional n°5 entre 1912 y 1945 (Scocco 2008, 226). Ella remarcaba que, aunque pareciera lo contrario, el metal era un material que perfectamente podían trabajar las mujeres. Pero esto no se debía al soporte, sino a la mujer “moderna” que lo trabajaba:

se da uno cuenta de que la joven moderna no es ya la del siglo pasado... Ha cambiado su educación, los deportes la han aguerrido, le han dado músculos y gracias a su imaginación y a su tenacidad puede llegar a hacerse un lugar de preferencia en aquellas actividades en que hasta ahora solo el hombre se creía con derecho a aspirar (D. de Bamberg 1935, 33).³¹²

En otro sentido la profesora María Albertina Moreno de Dupuy de Lôme alertaba sobre “las mujeres que ‘consumen’ sin ‘producir’”, a las que consideraba “un peligro para el porvenir de la vida económica en Argentina y sobre todo ‘porteña’”, retomando un reclamo que condenaba moralmente al consumo y al lujo, vigente desde el siglo XIX (Moreno de Dupuy de Lôme 1938, 45). Y en esta línea, la estudiante Catalina Arena acentuaba la importancia de “no dejar escapar en favor del mercado extranjero la producción industrial” y para eso proponía “dedicaremos nuestros esfuerzos a elevar este arte con nuestra gran voluntad y optimismo de mujeres nuevas que confíen en sí mismas” (Arena 1935, 48).

La actividad profesional fue uno de los principales puntos sobre los cuales se puso el foco de atención. En principio, desde *Arte y decoración* no se buscó discutir las aspiraciones de convertirse en artistas; más bien, puede deducirse por los textos que una gran cantidad de estudiantes, una vez obtenido su diploma, permanecían a la espera de un cargo docente, generalmente con malos resultados. La necesidad, ya señalada, de no confundir el título de “maestra” con una actividad pedagógica o educativa era sin dudas parte de eso. En este aspecto se presentaba un discurso homogéneo: las graduadas debían por sus propios medios consolidar el trabajo en su taller propio y solo rara vez en los

³¹² Estas transformaciones en la imagen de la mujer, así como su mayor presencia en la vida pública y educativa también fueron apuntadas por Julia Ariza. Para el caso de la Academia de Bellas Artes destacó la siguiente charla entre el escritor de una nota y las estudiantes: “—¿Ustedes son divorcistas, señoritas? —¡Sí!... —contestan todas a la vez. Hacemos un gesto de asombro. (...) —Y del voto femenino, ¿qué opinan? —¡Que queremos el voto! —Muy bien dicho. Los hombres de buen gusto les daremos el voto. Pero con una condición... —¿Cuál? —preguntan todas intrigadas. —Con la condición de que cuando tengan mayoría en la cámara substituyan el Código Civil por el Corán”. Además de la idea de “amenaza” por la “ocupación femenina del espacio público” y su “neutralización” en tanto objetos de deseo, me interesa destacar el eje del reclamo al que ellas adscribían (Platino 1932, cit. Ariza 2017, 378).

espacios de exhibición artística o la docencia. Es por esto que, más allá de la importancia de la creatividad, en los textos se solía enfatizar en la necesidad de proyectar las distintas tareas para concretar un producto. Al menos tres notas publicadas en años consecutivos se dedicaron a señalar la importancia de desarrollar el trabajo en un taller perteneciera su a las mismas graduadas y a la necesidad de mantenerse actualizadas con el uso de las técnicas, de modo tal de continuar como profesionales en su área. Si bien en conjunto con los trabajos de taller se podía ejercer la enseñanza, quizás de manera privada, la docencia era siempre puesta en un segundo plano como una actividad complementaria a la labor artesanal.

La primera de estas notas estaba escrita por “Pimpinela Escarlata”, un seudónimo femenino que quizás apuntaba a generar empatía con las lectoras.³¹³ Curiosamente fue el único texto -supuestamente- escrito por una mujer en el número de 1936. La voz de Pimpinela Escarlata se construía desde un lugar institucional, respondiendo a una consulta que consideraba frecuente respecto de las labores que podrían desarrollar las graduadas. Aseguraba que “Naturalmente, la realidad es dura; trabajo remunerado, ubicación profesional, puestos, encargos, no se encuentran a la vuelta de la esquina, cuesta conseguirlos; pero, eso sí, se consiguen”. Dentro de las dos líneas principales que consideraba que brindaba la escuela para las egresadas subrayaba: “practicar su artesanía, es decir, ejercer la profesión, y perfeccionarse en ella por el trabajo, el estudio y la inspiración de la belleza, hasta llegar a la obra de arte” (Pimpinela Escarlata 1936, 23). La idea de alcanzar la “obra de arte” parecía reforzar una jerarquía que otras notas habían buscado evitar, aunque en este caso seguramente se refiriese a la calidad y maestría de una artesanía que articulase técnica y belleza. De cualquier modo, aquí el taller propio se presentaba como el paso siguiente para la transformación de “la alumna en profesional” al terminar la escuela; la industria parecía ser un ámbito aún no consolidado, pero con proyección a futuro.³¹⁴ En el texto se abría un panorama sobre las posibilidades de trabajo de cada una de las áreas, haciendo foco en aquellas zonas de vacancia que podrían fomentarse para desarrollar la industria local, la importancia de crear firmas y buscar

³¹³ *La Pimpinela Escarlata* fue una obra de teatro (1903) y saga de novelas de capa y espada (1905-1940) escrita por una mujer, Ema Orczy (1865-1947). Este seudónimo puede también haber sido tomado de la película de la época *La Pimpinela Escarlata* de 1934, en donde el personaje principal tiene una doble identidad, utilizando la primera vez un disfraz de mujer para no ser reconocido.

³¹⁴ La idea del “taller propio” puede pensarse en relación con el “cuarto propio” como espacio necesario para la profesionalización de la mujer, concepto que ha sido recuperado por Georgina Gluzman respecto del texto de Virginia Woolf “Un cuarto propio” para reflexionar sobre numerosas artistas que desarrollaron su actividad en Argentina (Gluzman 2015a, 59-60).

casas comerciales para un ámbito que se encontraba en expansión. A su vez, señalaba la labor de muchas egresadas que tenían éxito en su profesión:

Como todos sabemos, es numeroso el grupo de egresadas con taller propio que trabajan y cuya producción circula con éxito; establecidas con casas de muñecas, con estudio; que ilustran libros, concurren y han obtenido premios en concursos de afiches, dan cursos en escuelas particulares, en institutos incorporados; lecciones de dibujo y de técnica profesional; ocupan puestos en escuelas del Consejo y en Consejos de provincias, y, muchas de grabado, hacen arte en sus talleres y se presentan con resultados halagüeños en certámenes y exposiciones (Pimpinela Escarlata 1936, 23).³¹⁵

Un año después, Rocha brindó una conferencia radial también sobre egresadas de la Escuela.³¹⁶ En este caso trataba la situación de las egresadas cuyas habilidades artísticas las habían llevado a estudiar en escuelas especializadas, pero “una vez cursados y obtenido su diploma, limítanse a exponer en el Salón, anualmente” y que se dedicaban a realizar muestras a la espera de ventas o en ocasiones a esperar la aparición de alguna cátedra para dedicarse a dictar clases (Rocha 1937, 20). El director destacaba cómo su formación las capacitaba para obtener por sí mismas los medios de vida necesarios. Asimismo, recuperaba el cambio en el rol de la mujer desde la Primera Guerra Mundial a partir de la cual las mujeres se habían tenido que encargar de diversas industrias y ocupaciones.³¹⁷ En este sentido, sostenía que “La mujer debe desarrollar a la par nuestra [de los varones] sus facultades artísticas” (Rocha 1937, 22). Incluso destacaba la importancia de la mujer trabajadora que podría tener mayores libertades y seguridad económica si luchaba por su propio sustento:

La mujer que trabaja es para el hombre una compañera que le ayuda a levantar y mantener el nuevo hogar. Se encuentra con éste en un pie de igualdad, que le da ya moralmente mayores derechos que a las demás mujeres, y en el caso de haber equivocado su elección tiene un bagaje de conocimientos y una experiencia de la vida, que le da una mayor seguridad de saber que puede

³¹⁵ Como se mencionó con anterioridad, la orientación de artes del libro y de la publicidad era una de las más numerosas. Puesta en relación con otras instituciones de ese momento y lugar, esta práctica educativa estaba en crecimiento: fue también el caso del área de ilustración de libros y grabado en la ESBA (de carácter mixto), al que algunas estudiantes de la Escuela Profesional “Fernando Fader” posteriormente se dirigieron (véase Laumann 2021). Esta mayor presencia seguramente también haya estado ligada a la importancia que fueron adquiriendo las artes gráficas y en particular el grabado por esos años. Respecto de este tema hay investigaciones en curso ya mencionadas con anterioridad, queda pendiente un análisis del derrotero de otras prácticas de las enseñadas en la Escuela.

³¹⁶ No ha sido posible hasta el momento rastrear el audio de esta conferencia ni identificar si efectivamente existieron las restantes charlas semanales que son mencionadas en la revista, ya que el Archivo histórico de RTA y el Archivo General de la Nación no cuentan con tal información.

³¹⁷ En líneas generales, entre 1930 y 1955 creció la presencia de mujeres en el ámbito laboral vinculado a tareas administrativas, docencia, e industria (además de al servicio doméstico) (Barrancos 2010, 201-204). A su vez, el período comprendido entre los censos industriales de 1914 y 1947 muestra una mayor participación de la actividad femenina en el mundo industrial (Lobato 2007, 45-57).

desenvolverse sola y que para el hombre será una aliada, una compañera, y no una carga (Rocha 1937, 20).

Finalmente en 1938 la docente María Albertina Moreno de Dupuy de Lóme escribió “La orientación de la educación femenina”. En este texto evidenciaba el peligro, previamente citado, de la mujer que consumía sin producir. Los temas iban en la misma línea que en años anteriores, esta vez incorporando también el rol de las madres en el futuro de las jóvenes estudiantes (quienes seguramente leían *Arte y decoración*). El tono de la nota se orientaba no sólo a persuadir a las graduadas de la importancia de continuar su labor profesional, sino que eran también las madres las responsables de garantizar que sus hijas continuasen por un buen camino: “El error fundamental de la clase media (y a ella me refiero ya que es la mayoría) de iniciar a las hijas mujeres en el camino de futura docencia, es lo que conduce a muchas familias a la preocupación, cuando no a la desesperación” (Moreno de Dupuy de Lóme 1938, 45). La autora aseguraba aquí la existencia de numerosas maestras normales que se encontraban a la espera de horas o cargos, camino en el cual “se marchitan sus ilusiones, se empaña muchas veces su reputación, y la amargura del fracaso quebranta las energías, mientras se olvida lo malamente aprendido en inútiles sollicitaciones y tristes antesalas en las oficinas públicas”. Una idea muy similar a los planteos respecto de la superabundancia de artistas que podrían generar instituciones como la ANBA en décadas previas, acompañado en este caso de un matiz moralista para la actividad femenina. La profesora continuaba: “Las madres que aspiran un porvenir grato para sus hijas, tienen la obligación de capacitarlas para obtener con su trabajo lo que sea necesario para su vida material”; “No hay peor consejera que la ociosidad, y esa ociosidad es la que deben evitar a toda costa las madres conscientes de sus deberes y obligaciones para con sus hijas” (Moreno de Dupuy de Lóme 1938, 45-46).

Pero aún perduraban algunas ideas que desde hacía varias décadas buscaban evitar la salida de la mujer del hogar -ideas mencionadas en el capítulo 2- y que parecían contradecirse con las distintas propuestas citadas.³¹⁸ La profesora Moreno de Dupuy de

³¹⁸ Recuérdese el caso mencionado por Julia Ariza: Cecilia Grierson en 1902 recuperaba el valor de las labores manuales ya que estas permitían la permanencia hogareña (Ariza 2013, 7). Sin embargo, otras voces como la de la ingeniera Elisa Bachofen hacia 1932 proponían una educación técnica para la mujer que contemplaba no solo la experticia para el trabajo en el hogar sino también “una enseñanza técnica que le asegure un mejor bienestar económico-social, a fin de que pueda mantener en cualquier momento su personalidad, cualquiera que sea la esfera social a la cual pertenezca” (Bachofen 1932, 8). La propuesta planteada por Bachofen era amplia e iba desde “nociones de electricidad aplicada al hogar” hasta “nociones de mecánica”, materia “destinada a las mujeres que trabajan en escritorios y casas de comercio en general, a fin de capacitarlas para que conozcan las máquinas que utilizan” (Bachofen 1932,10).

Lóme destacaba la labor en el taller como una actividad que permitía ser ejecutada en el hogar y evitaba que la mujer tuviera que “salir a la calle a buscarse la vida”, apelando a mantener cierto decoro del cual las madres también eran responsables. No obstante, nada indicaría que las actividades que se enseñaban en la Escuela “Fernando Fader” fueran fácilmente realizables desde el ámbito hogareño, ya que no se trataba de bordados o costuras, como era el caso de la educación que proveían la mayoría de las escuelas profesionales hacia 1910, sino de grabado (que excepto por la xilografía requería de prensa), talla en madera, trabajo sobre metal, entre otras áreas que necesariamente requerían de algunos instrumentos potencialmente peligrosos y poco aptos para el contexto doméstico.

A pesar de que algunas egresadas continuaron su formación en el paso entre esta institución y la ENAD o la ESBA, un gran número de estudiantes de ese entonces no se dedicó a la producción artística. Incluso cabe preguntarse cuántas de ellas aplicaban de algún modo la educación que habían recibido: resulta llamativo que muchas hayan ido a buscar sus títulos en las décadas de 1950 o 1960, casi veinte años más tarde de la finalización de sus estudios -como muestran los libros de entregas de títulos de egresadas- (Archivo Escuela Técnica n°6-d.e. 12).³¹⁹ A través de *Arte y decoración*, las numerosas voces que se expresaron apuntaban a enseñar artes aplicadas y garantizar una enseñanza que tuviera rédito. Es por eso que se buscaba disuadir a las egresadas de la actividad docente -para la que igualmente no estaban habilitadas- y más bien fomentar una actividad industrial-comercial a través de la cual las estudiantes podrían armar sus emprendimientos o trabajar como empleadas en diferentes espacios, entre las múltiples opciones que mencionaba Pimpinela Escarlata.

No obstante, aún había mucho por hacer: algunos datos en el último año de *Arte y decoración* (1942) hacen pensar en la necesidad de profundizar algunas redes institucionales para garantizar una correcta inserción laboral para las estudiantes. Un petitorio al Ministro de Instrucción Pública elaborado en una asamblea de padres y la creación del Centro de Artes Decorativas para graduadas de la escuela dan cuenta de esto. Si bien el documento escrito en la asamblea no fue publicado, se sabe que existió una reunión con el Ministro Guillermo Rothe y es de suponer por el contenido de la nota que el tema principal estuvo vinculado a las perspectivas de empleo de las egresadas:

³¹⁹ Parecería ser que algunas ni siquiera retiraron sus diplomas. Por supuesto que esto no inhabilitaba el ejercicio, pero resulta llamativa la falta de interés en obtener un certificado por aquello a lo que habían dedicado al menos cinco años de su vida.

Es innegable. Al dejar las aulas se encuentran con perspectivas muy limitadas. La industria artística no existe entre nosotros. Ellas penosamente están echando sus primeras bases, pero la mayoría ni pueden ni tienen pasta de precursores. De aquí el desaliento de unas y el abandono de su arte por parte de muchas otras que lo truecan por un empleo en cualquier oficina (*Arte y decoración* 1942b, 15).

Al mismo tiempo, la promoción del Centro de Artes Decorativas coordinado por la egresada Jovita Agrifoglio tenía por fin amortiguar una situación similar. Ese centro aspiraba a la creación de vínculos entre profesionales de la institución que pudieran permanecer en contacto una vez finalizados sus estudios. Su objetivo era motivar la producción y el tendido de redes para quienes de otro modo quedaban “aisladas” una vez graduadas: “El centro de artes decorativas les brinda ambiente propicio, apoyo profesional [...] Será el eslabón de enlace entre la escuela y la realidad profesional” (*Arte y decoración* 1942c, 28). Hasta el momento se desconoce si su funcionamiento tuvo algún rédito.

La educación artística y técnica de estos años fue distinta de aquella de principios de siglo, en donde todo estaba aún por hacerse. Sin embargo, algunas discusiones continuaban vigentes: el lugar problemático de la educación exclusivamente artística y la cuestión de la salida laboral de egresados y egresadas. En la década de 1920 se volvía más que necesaria una actualización de los planes de estudio y de los edificios que albergaban una mayor cantidad de estudiantes. Como se vio en el caso de la ANBA y luego la ENAD, los espacios para la enseñanza no se encontraban en condiciones adecuadas y los prometidos talleres solo lograron activarse (parcialmente) luego de la muerte de Collivadino. La organización a la que aspiró la CNBA a partir de la subdivisión de la Academia original trajo varios beneficios, pero para las artes decorativas no necesariamente significaron una mayor y mejor especialización. La ENAD era un espacio para educar a un artista que debía tener una formación completa -con conocimientos generales- y eventualmente usar sus conocimientos más útiles del arte aplicado para sobrevivir dentro de ese ámbito. A pesar de los objetivos del director que dedicó su vida a la institución, las artes decorativas nunca tuvieron el potencial que soñaba: la falta de condiciones edilicias, la falta de presupuesto y de algún modo las prácticas artísticas propias de una academia de arte obturaron gran parte de su aplicación.

Distinto fue el caso de la Escuela Profesional n°5 “Fernando Fader”. Esta escuela para mujeres había tenido en 1910 un plan con la atención puesta en la actividad

doméstica, pero a diferencia de otros establecimientos similares, había incorporado algunos cursos con un carácter más artístico que con los años la habían convertido en una referencia para la educación en artes decorativas en Buenos Aires. La dirección de Rocha con la formulación de un nuevo plan de estudios trajo grandes cambios; aunque hay que tener en cuenta también la presencia de varios artistas que ofrecían una educación sólida en sus distintas especialidades incluso antes de su asunción como director. Distinto de los objetivos de la ANBA y quizás más en sintonía con las propuestas de los artistas que se agrupaban en la SAAP, el planteo educativo estaba concentrado en las “orientaciones artesanas” que consistían en la actividad de taller. El fuerte componente artístico provisto en las asignaturas no orientaba hacia un ingreso al ámbito artístico, más bien se aspiraba a una aplicación de esos conocimientos en un contexto artesanal. Aplicar las Bellas Artes a la industria era el objetivo. Muy diferente de las ideas artísticas proyectadas en la ANBA, aquí las estudiantes debían pensar en las características del objeto a realizar: su uso, los materiales para realizarlo y la dimensión económica.

Los trabajos y proyectos realizados en ambas instituciones pueden ser pensados a la luz de una clase media en crecimiento, ya que en ellos subyace la idea de un esquema manufacturero-artesano en donde la producción ya no estaba estrictamente destinada a una elite consumidora (como la que había imaginado Godofredo Daireaux en 1910). Se abría la posibilidad de una clase media consumidora, así como de un mercado en donde, se esperaba, podría insertarse laboralmente la mujer (aunque con ciertas dificultades). De todos modos, las propuestas educativas de la Escuela Profesional n°5 “Fernando Fader” y la ANBA-ENAD, como pudo verse, fueron bastante diferentes. Las egresadas de la Escuela Profesional, según daba cuenta *Arte y Decoración*, contaban con una formación mucho más específica respecto de la elaboración de un producto artesanal que eventualmente podrían realizar de manera completa. Ejecutaban sus trabajos analizando previamente las distintas etapas de su producción, tenían un conocimiento específico de la materia y la técnica en donde se atendía al “destino del objeto”, interviniendo así la “maestra artesana” en todo el proceso de la labor del taller. En cambio, un egresado o egresada de la Escuela Nacional de Artes Decorativas se caracterizaba por su formación integral, que combinaba conocimientos de carácter general y técnico, pericia en el dibujo y el estudio de las formas. Este artista contaría con habilidades para desempeñarse en la producción de proyectos decorativos y eventualmente podría vincularse con la industria y proveerle su experticia, en donde podría trabajar en conjunto con otros especialistas. Como había señalado el profesor de cerámica, el objetivo no era “formar obreros

ceramistas, sino artistas en cerámica” (Quelu 1928). Se presentaban, en consecuencia, dos modelos de industria artística que eran similares, pero diferentes en esencia: uno más artesanal, de taller, y uno en donde los artistas podrían intervenir en una industria quizás ya existente (un modelo equivalente a este se verá a través del rol de Lucrecia Moyano en Cristalerías Rigolleau, en el próximo capítulo).

Para finalizar, cabe destacar cómo las distintas publicaciones institucionales funcionaron de modos distintos. Si la publicación de la ANBA mostró de modo solemne los resultados y avances de estudiantes y egresados dentro de una institución con décadas de historia, en *Arte y decoración* se presentaba la actualidad de las artes decorativas dentro del establecimiento y las discusiones y debates del momento sobre el tema. Esta publicación emergía con una posición fuerte en un campo aún en construcción. El fin institucional con que fue creada esta última amerita igualmente tener reparos de tomar su discurso como una voz unificada o como una manifestación transparente de los deseos de los directivos de la Escuela Profesional n°5. En su producción confluían los intereses de la asociación cooperadora de padres de la escuela, los aportes de las estudiantes, las colaboraciones de los docentes y las contribuciones de su director. Se reafirma entonces la importancia de esta escuela por varias razones, como la relevancia del título que expedía, la especificidad de su enseñanza y la calidad de los docentes que acompañaron a desarrollarla. La existencia de esta misma escuela en la actualidad en tanto Escuela Técnica n°6 de la ciudad de Buenos Aires, ubicada en el mismo edificio que en aquel entonces, sin dudas colaboró a mantener gran parte de su historia y su archivo. Resulta mucho más difícil reponer el derrotero de las restantes escuelas profesionales, que en su mayoría no contaron con una publicación que les permitiera imprimir una marca identitaria sobre su especialidad -o bien no se la ha encontrado-. En el siguiente y último capítulo indagaré en torno a los diversos espacios en que las artes decorativas se desplegaron a partir de la década del 30, ya no en el plano educativo sino en la articulación de distintas instancias de exhibición en un contexto de mayor crecimiento industrial.

Capítulo 5: “Una indispensable obra de progreso y reparación”: consolidación parcial de las instituciones dedicadas a las artes decorativas (1936-1943)

Veo lo que usted me dice sobre el punto de la independencia no es soplar y hacer botellas; yo respondo a usted que mil veces me parece más fácil hacerla que el que haya un solo americano que haga una sola (San Martín 1816).

El 15 de octubre de 1871, al inaugurar la Exposición Industrial de Córdoba, el ilustre Sarmiento manifestó en su discurso que “desde Cabo de Hornos hasta Méjico hay menos fábricas de papel y de vidrio que las que encierra la ciudad de Pittsburg en Pensilvania, con menos de cien años de existencia y a doscientas leguas de la costa (Mujica Láinez 1951).

El inicio de la década de 1930 marcó un punto de quiebre en la Argentina -y en el mundo-, que trajo una crisis de diversas dimensiones: política, económica, social y cultural (Terán 2012, 227). Luego de la sanción de la ley Sáenz Peña y del ascenso del radicalismo al poder con las elecciones de 1916, el partido conservador no había logrado volver a ganar las elecciones. El golpe de estado de 1930 inauguró la conocida como “década infame” en donde por medio del fraude electoral los conservadores retuvieron el poder.³²⁰ En este contexto quedaban lejos los ideales que articulaban el acceso a la cultura y la producción en artes aplicadas con las prácticas democráticas de los gobiernos radicales vistos en el capítulo 3. A su vez, el modelo económico agroexportador, clave en la Argentina desde fines del siglo XIX, comenzó a reconfigurarse primero como consecuencia de la Primera Guerra Mundial -al orientar el sector manufacturero hacia el mercado interno- y luego por la crisis económica iniciada en 1929. A partir de la década de 1930 Federico Pinedo, ministro de Hacienda del presidente Agustín P. Justo, utilizó la “capacidad instalada” del último lustro para iniciar la Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI).³²¹ La ISI planteaba una nueva organización de la economía cuyo resultado reducía la presencia de productos importados y fomentaba la manufactura local (Belini 2017, 117, 176). En paralelo, las elites que hacia 1910 se encontraban en su máximo esplendor gracias a la exportación de productos primarios comenzaron a

³²⁰ Sobre este tema son de referencia el trabajo de Luciano de Privitellio (2001) y el tomo completo de *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política*, dirigido por Alejandro Cattaruzza (2001). Para profundizar sobre la historia política del período 1930-1943 véase la investigación de Leandro Losada (2017).

³²¹ Luego de la crisis surgida en 1929, los estudios sobre el tema indican que entre 1932 y 1934 ya se presentaba cierta reactivación económica (Cattaruzza 2001, 13; Belini 2017, 176).

“apagarse” a partir de la Primera Guerra Mundial y finalmente con la crisis de 1929 (Hora y Losada 2015, 9).³²²

Por lo menos desde 1910, los gestores a cargo de las instituciones ligadas a las artes decorativas y aplicadas habían mostrado interés por la orientación de la educación hacia una dimensión práctica que tuviera cierta proyección industrial. Entre 1930 y 1940 esta búsqueda comenzó a perfilarse cada vez más cercana al diseño. Es en este punto donde la tesis concluye con el cierre de una etapa, ante el inminente surgimiento de algo nuevo: cuando las últimas instancias en la institucionalización de las artes decorativas comienzan a ligarse a la aparición del diseño en Argentina.³²³ Los aspectos centrales de este “fin de ciclo” se condensaron en varios eventos e hitos significativos. Por un lado, la *Exposition internationale des arts et techniques appliquées à la vie moderne* realizada en París en 1937 se mostró como un desafío para la Argentina. La temática de la exhibición no permitía presentar producciones vinculadas a aquello en lo que el país más se desenvolvía: la agricultura y ganadería. De todos modos, la intención de participar llevó a la presentación de un conjunto alineado con “el arte y la técnica en la vida moderna”, en donde las artes aplicadas tuvieron cierta relevancia. Por otro lado, la reaparición de los salones dedicados a las artes decorativas, para ese entonces llamados “Salones Nacionales de Artistas Decoradores” (1936-1943) otorgó un nuevo protagonismo a estas producciones que ya no elegían al nativismo como campo temático. Finalmente, el ocaso de las elites tradicionales vino acompañado de la creación del tan anhelado Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD) gracias a que una de estas poderosas familias, los Errázuriz-Alvear, optó por vender su palacio y su colección al Estado Nacional (1937).³²⁴

³²² Proceso en el que también gracias a la Ley Sáenz Peña se inició el crecimiento de una sociedad de masas (Losada 2008, 364).

³²³ Las discusiones sobre los antecedentes e inicios del diseño lo sitúan incluso desde la década de 1930 (Crispiani 1996, 1997). Como se ha visto en el capítulo 4 respecto de los casos de la ENAD y la Escuela profesional n°5, artistas y artesanos recibían distintas formaciones que apuntaban a enseñarles las diversas partes de un proceso de producción. No obstante, resulta necesario distinguirlas de la institucionalización de las disciplinas proyectuales consolidadas entre fines de 1950 y principios de la década de 1960 a partir de la creación del Departamento de Diseño y Decoración en la Escuela Superior de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo (1958), de la creación del Instituto de Diseño (IDI) perteneciente a la Universidad Nacional del Litoral (1960) y del Centro de Investigaciones en Diseño Industrial (INTI) en Buenos Aires (1962). Son también relevantes la fundación del Departamento de Diseño Industrial en la Universidad Nacional de La Plata y la concreción de la “Primera Exposición Internacional de Diseño Industrial” en el Museo de Arte Moderno en Buenos Aires (1963) (Levisman 2015; Blanco 2016). Estos casos son solo algunos de los hitos de este proceso, en particular desde una dimensión institucional. Vale destacar también las investigaciones de Verónica Devalle, quien se ha especializado en la consolidación de la disciplina del diseño gráfico y que ha dirigido equipos en donde se han realizado publicaciones más recientes sobre diferentes aspectos de todos los diseños (Devalle 2009, 2021).

³²⁴ Si bien estos temas no han sido estudiados de manera articulada hasta el momento, numerosas investigaciones han abordado distintos aspectos de estas problemáticas. Algunos estudios sobre el Museo Nacional de Arte Decorativo se han enfocado en la colección y su arquitectura (Bellucci y Pontoriero s/f;

Estos tres hechos muestran pequeños aspectos de cambio que los distancia del camino recorrido por las artes decorativas hasta el momento y dan cuenta de los nuevos desafíos en los que se sumían: la apuesta por una presentación internacional que, a pesar de haber sido en cierto sentido improvisada, debía tener a las artes aplicadas en uno de sus focos de atención; un nuevo espacio de exhibición de las novedades de estas artes a nivel nacional y una presencia institucional también nacional dedicada a la difusión y resguardo de esas colecciones.

Para cerrar este derrotero, me enfocaré en el caso de las Cristalerías Rigolleau durante todo el período abordado por esta tesis. Esta fábrica de vidrio fundada a fines del siglo XIX resulta un ejemplo paradigmático para mostrar todos los cambios atravesados por el vínculo entre arte e industria, tanto a partir de sus fundadores, los Rigolleau, como por la figura de Lucrecia Moyano, que trabajó en la sección artística de su fábrica y es considerada una de las pioneras en el diseño argentino.³²⁵ Durante su actividad en la fábrica los objetos de una empresa masiva comenzaron a tener una marca de autoría presentando cambios no solo en el producto, sino también en el rol del productor. Este capítulo entonces está destinado a mostrar las transformaciones que presentaron las instituciones dedicadas a las artes decorativas entre 1930 y 1940, momento en que la labor local de las décadas previas fue sometida a un proceso de “tradición selectiva”, en términos de Raymond Williams, en el cual pasaron a ocupar el lugar de lo “residual,

Pontoriero 2017); también son referencias indispensables los trabajos sobre su primer director, Ignacio Pirovano, que han atendido a su rol como coleccionista y promotor del arte moderno (García, 2000; Bermejo, 2012, 2013). Cristina Rossi vinculó a Pirovano con otros lugares de exhibición, como su participación en la organización del Salón de Artistas Decoradores (Rossi 2010b, 2012). A excepción de este estudio, no se ha hallado ningún trabajo sistemático desde la historia del arte sobre los salones de artistas decoradores que se inician en la década de 1930, ni tampoco sobre la Exposición Internacional de París que tuvo lugar en 1937, a excepción del análisis de los murales que ha realizado Cecilia Belej (2020).³²⁵ La fábrica Rigolleau ha sido estudiada en su dimensión industrial y desde la perspectiva de la historia social: puede mencionarse por ejemplo el trabajo de Susana Brunettin y Elena Donosevich (2002), así como el de Cintia Russo (2011). Lucrecia Moyano ha sido abordada desde distintas perspectivas: en principio vale destacar la exhibición realizada por el Museo Nacional de Arte Decorativo cuyo folleto presentó un pequeño aunque minucioso estudio sobre su persona y sus obras. El trabajo de Silvia Dolinko publicado en *Travesías de la imagen* ha puesto sus obras en diálogo con la vida comercial de las galerías de la época y el consumo de masas, entendiendo muchas de sus producciones como “originales múltiples” (Dolinko 2011). Julia Ariza ha señalado su producción como algo diferente de las “artes femeninas” al ponerla en relación con otras artistas como Yente, Lidy Prati y Colette Boccara (Ariza 2017). Asimismo, el relevamiento realizado por la artista Marcela Cabutti para su muestra *Conflorquero. Diálogo con la obra de Lucrecia Moyano* que tuvo lugar en el Museo y Escuela Municipal del Vidrio en Berazategui en 2019 brinda un análisis muy atento sobre su vida y obra, en particular sobre su actividad como mujer en una fábrica de vidrio (Cabutti, mimeo [2019]). Con mucha generosidad, Marcela compartió conmigo su relevamiento y me permitió contactarme con la familia de Lucrecia Moyano; este capítulo fue posible gracias a su colaboración.

cuando no de lo “arcaico”, como se desarrollará en las próximas páginas (Williams [1977] 2009, 158-174).

“Mucha cosa fea. Alguna muy fea”: las exposiciones de artes decorativas

“Las artes aplicadas a la vida moderna”: la exposición internacional de París en 1937

En 1934 Francia extendió una invitación a la Argentina para la participación en una exposición en París a concretarse en 1937 (MREC 1938b, 5). Casi diez años antes la *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* (1925) había instalado oficialmente el *art déco* y se esperaba que en esta ocasión la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* reafirmara la importancia de los avances franceses. Como se señaló en el capítulo 3, Argentina no había participado en el evento internacional de 1925, pero aceptó con algunas dudas la realización de un envío a esta segunda exposición. La categoría “artes decorativas e industriales” ya no formaba parte del título: en esta ocasión el tema estaría dedicado a “las artes y técnicas en la vida moderna” y se apuntaba a mostrar “los métodos actuales de vida en el país, las comodidades de que se disfruta, el ‘confort general’ y todo aquello que tienda a dar mayores facilidades, hacer agradable y procurar el bienestar...” (*La Libertad* 1936).

Para la Argentina agroexportadora este era un gran desafío ya que los lineamientos para la exhibición no incluían a sus industrias más potentes: la agricultura y la ganadería. Los temas propuestos no eran algo que caracterizara a la producción del país en ese momento y por lo tanto resultaba difícil mostrar sus avances, por lo que hubo bastante reticencia al momento de confirmar la participación:

El ambiente general en ciertos círculos de nuestra cancillería no era del todo partidario a la concurrencia argentina a la Exposición, entendiéndose que el carácter ‘de Artes y Técnica aplicada a la Vida Moderna’, no la haría apropiada para pueblos jóvenes y de escasa densidad de población como el nuestro (MREC 1938b, 5).

Los agrupamientos de envíos comprendidos en la exposición eran diversos: “Expresiones del pensamiento; cuestiones sociales; formación artística y técnica; urbanismo y arquitectura; artes gráficas y plásticas; construcción; decoración interior y mobiliario; oficios de arte; ediciones, libros y revistas; vestimenta y adorno; transportes y turismo; fiestas y deportes; publicidad”. Se definieron diferentes comisiones especiales

para ocuparse de cada una: bellas artes, industrias artísticas, instrucción pública, entre otras (MREC 1938b, 5) (**Fig. 1**).

La participación de “todos los países europeos y numerosos americanos” terminó por motivar la aceptación -ya que de otro modo dejaría al país como único ausente-, y se confirmó la asistencia el 23 de julio de 1936 (MREC 1938b, 5-6; MAMREC 1936, 463). El comité organizador de la exposición tuvo por presidente al entonces Director General de Bellas Artes, Nicolás Besio Moreno, y se destacaron también Alejandro Christophersen, el arq. Alejandro Bustillo, el artista Gonzalo Leguizamón Pondal y gente del ámbito industrial como Luis Colombo quien había presidido la Unión Industrial Argentina.³²⁶ Asimismo, la comisión de bellas artes plásticas tuvo a figuras como Alfredo González Garaño, Atilio Chiáppori, Emilio Centurión, Victoria Ocampo y Antonio Santamarina y vale señalar la presencia de Collivadino en la comisión de instrucción pública, así como la de León Fourvel Rigolleau en la de industrias artísticas; Rigolleau era un importante industrial del vidrio y dueño de las cristalerías que tenían su nombre.³²⁷

Como de costumbre en sus grandes exposiciones, París estaba en transformación y renovación (*Atlántida* 1937). Se había demolido parcialmente el palacio del Trocadero -instalado en la Exposición universal de 1878- para la construcción del Palais de Chaillot con un estilo constructivo más reciente. En ese entonces la famosísima torre Eiffel hacía solo algunos años había perdido el título de la torre más alta del mundo contra el edificio Chrysler en Nueva York; por esto se había iniciado un proyecto de torre de dos mil metros de altura -nunca concretado- (Fuentes 1936). A pesar de estos grandes cambios con los que se aspiraba dar cuenta del progreso, la Exposición de 1937 se desarrolló en un contexto de bastantes tensiones políticas, tal como lo remarcó la prensa: “...la exposición de 1937 se inaugurará en una época de perturbaciones. Algunos se preguntan si no hubiera sido prudente esperar mejores tiempos. ¿Acaso ha habido o habrá mejores tiempos?” (León 1936). Una fotografía del evento muestra las fuentes de los jardines del Trocadero, la gran torre Eiffel y a sus laterales los pabellones enfrentados de la Alemania

³²⁶ La estructura fue la siguiente: “Presidente. Nicolás Besio Moreno; vice 1º, José Arce; vice 2º, Alejandro Christophersen; vocales: Alejandro Bustillo, Luis Colombo, Carlos Grether, Gonzalo Leguizamón Pondal, Pedro Noble, Alberto Prando. Comisario general: Rodolfo Alcorta. Secretario general: Marcelo Almeyra Gironde; Contador: Eduardo L. Mangiante; Tesorero: Luis Giber” (MREC 1938b, 2).

³²⁷ Más específicamente las comisiones que me interesa recuperar se organizaron de este modo: Comisión bellas artes plásticas: Alfredo González Garaño, Atilio Chiáppori, Emilio Centurión, César Sforza, Victoria Ocampo, Antonio Santamarina, Carlos López Buchardo. Comisión de instrucción pública: José G. Paz, Pio Collivadino, José A. Merediz, Carlos López Buchardo. Comisión de industrias artísticas: Arq. Martín Noel (renuncia), Osvaldo Machado, Marcelo Calut, León Fourvel Rigolleau (ingreso por la renuncia de Noel), Carlos Grether, Luis Cordiviola, Alberto Lagos (MREC 1938b, 21).

nacionalsocialista -se avista el águila sobre la estructura- y de la URSS stalinista -en donde se identifica la famosa obra de Vera Mújina *Obrero y koljosiana* con la hoz sostenida por una de las figuras- (**Fig. 2**). Asimismo, esta Exposición es particularmente conocida por haber sido el contexto en el que se exhibió el Guernica de Pablo Picasso que denunciaba los bombardeos a esa ciudad por parte de la aviación alemana.³²⁸ Por ese entonces el primer Ministro de Francia era León Blum, miembro del partido socialista al que numerosas veces la prensa, posicionada políticamente desde la vereda opuesta, juzgó con motivo de las innumerables huelgas y retrasos que tuvo la construcción de los pabellones de la exposición (*La Fronda* 1937).³²⁹

Francia había tenido problemas económicos y había iniciado la importación de carnes para evitar el aumento de sus precios, una tarea a la que la Argentina parecía sentirse convocada (*Comercio y tribunales* 1937). Fue así como los embajadores argentinos en Francia y Estados Unidos se pusieron en contacto entre ellos para presentar de manera innovadora en la exposición de París las cámaras frigoríficas argentinas: a partir de la copia y exhibición de un matadero egipcio del Museo Metropolitano de Nueva York. Este modelo del pasado contrastaría con todos los avances que esta industria argentina tenía para ofrecer en función del *confort* y la vida moderna, puesto que las carnes no se mostraban congeladas sino refrigeradas a baja temperatura, algo que ya se consumía en Inglaterra (*La Nación* 1937b; *Cherbourg-éclair* 1937).³³⁰ Aunque no resulta claro en qué sección, es posible afirmar que la mayor apuesta en esta exhibición fue entonces el mostrar las innovaciones en aquella industria en la que más se destacaba la Argentina, cuyos productos primarios se vendían en el Palacio del frío con los de otros países, como Uruguay, y en cuyo exterior esperaba un restaurante flotante “Pampa” que

³²⁸ Las investigaciones y documentación sobre esta obra son numerosas, el Museo Nacional de Arte Reina Sofía ha realizado una cronología recolectando esta información (Museo Nacional de Arte Reina Sofía 2020). Sobre el muralismo en las exposiciones francesas entre 1931 y 1937 véanse las investigaciones de Romy Golan (1995).

³²⁹ Así también desde *Crisol* se interpretó a la Exposición como una “plataforma de propaganda marxista”: “En cuanto a la intención de Blum de hacer de la muestra una plataforma de propaganda marxista no puede ser más absurda. Para apreciar que Francia está enrojecida hasta los huesos no hacen falta exposiciones ‘proletarias’ y ofensivas contra el ‘fascismo’. Pues toda Francia es al presente una muestra sin valor del comunismo ruso, con miras a cambiar de color hasta arribar a la anarquía. Además, la idea de la exposición, la iniciativa y los largos trabajos preliminares son obra no de los marxistas sino de los gobiernos derechistas que precedieron al del Frente Popular. Es, pues, una verdadera usurpación si Blum quiere convertir en bandera de propaganda banderiza lo que por todos conceptos no puede serlo” (*Crisol* 1937).

³³⁰ “Los argentinos han querido aprovechar esta oportunidad internacional para hacer conocer mejor sus riquezas nacionales. En el pabellón argentino llaman la atención el plantel ganadero y la poderosa industria de la carne, de renombre en los mercados mundiales. Hoy día paseamos nuestras miradas sobre los bellos frutos, que comenzaron a llegar por primera vez hace dos años y que tanto éxito han tenido en Francia y en Europa, sobre las mantecas, quesos y tantos productos complementarios de nuestra producción nacional, que nos llegan fuera de estación, es decir en una época de no producción” (*La Nación* 1937f, 4).

ofrecía comidas argentinas (**Fig. 3**). Este proceso de avanzada se complementaba con la exhibición de otros productos: en el pabellón podía verse un *stand* con frutas, muestras de algodón y cáñamo y hasta había un puesto para probar el mate (**Fig. 4**). Este puesto contenía una inscripción que reforzaba científicamente las cualidades del mate en tanto “un estimulante de la actividad cardíaca y cerebral” recomendado para “atletas”, “madres” y “niños”, mientras que al fondo sobre los vidrios podían verse unas modernas siluetas representando gauchos con boinas (MREC 1938, 103, traducción propia).

Sin embargo, contrario a como se vio en el capítulo 1, si en las exposiciones universales en París a mediados del siglo XIX la Argentina había presentado minerales, productos primarios y maniqués de gauchos a caballo, en esta ocasión hubo una búsqueda por alejarse de esa imagen más pintoresquista. Para esto se intentó evitar la figura del gaucho y fomentar la exhibición de una Buenos Aires en crecimiento. Una nota de prensa de la época ironizaba sobre esta situación:

A partir de entonces nadie nos imaginará con plumas en la cabeza ni viviendo en medio de una exuberante selva poblada de papagayos [...] Desde luego que esa propaganda será bien controlada para evitar deslices perjudiciales a nuestro prestigio. Por ejemplo, y siguiendo las huellas de los organizadores de la muestra de París, la representación de gaucho quedará prohibida. De los ranchos del interior y de las escuelas hechas de paja y barro, ni mentarlos siquiera. En cambio, será muy felicitado quien pinte a Buenos Aires como una ciudad monumental y a la pampa como un jardín inglés. Las películas donde aparezca en todo su relieve nuestro progreso y nuestra cultura, darán la vuelta al mundo. Las del compadrito milonguero pasarán al Index oficial (*El diario* 1937).

Ese era el momento de mostrarse como una nación moderna y renovada, con una nueva imagen: “debemos dar la impresión no de nuestras cosas típicas pero antiguas, sino de nuestro adelanto” (*El mundo* 1936).³³¹ En algún sentido, la Argentina se acercaba en parte a ese ideal que hacia el Centenario había imaginado Godofredo Daireaux en un futuro a cien años, o al menos así lo destacó la memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto:

Si bien nuestra Nación es nueva, cuando se la compara con las civilizaciones milenarias europeas, los últimos progresos realizados por el país en su vida urbana y las grandes obras públicas: ferrocarriles, saneamientos, puertos, iluminación, pavimentación y vialidad, edificación, urbanismo, así como su vida artística, universitaria y escolar, su vida cinematográfica, radiotelefónica, atlética y turística, podían presentarla como un pueblo de grandes perspectivas futuras y de realizaciones dignas de ser conocidas (MREC 1938b, 6).

³³¹ Otras notas destacaban la necesidad de evitar que las obras del Salón Nacional fueran a París, el diario *Bandera Argentina* (de tinte nacionalista) comentaba: “Hay que impedir a cualquier precio, así sea arbitrariamente, ‘manu militari’ o como se quiera, que los horribles adefesios premiados en el XXV Salón Nacional de Bellas Artes, figuren en la próxima Muestra Internacional de Paris, como exponente de la Cultura Artística Argentina” (*Bandera Argentina* 1936).

El pabellón inauguró el 9 de julio de 1937. Edmond Labbé, comisario general de la exposición francesa, pronunció un discurso en su apertura. En algunos aspectos sus palabras no fueron tan distintas de aquellas que en su momento el señor Baudin había pronunciado en la réplica del Château de Bagatelle durante la Exposición Internacional del Centenario en Buenos Aires. Labbé rescató el interés de las elites argentinas por su país: “Francia es muy conocida en la Argentina. Raros son los argentinos de fortuna que no la han visitado y que no residan largos meses en nuestro país. Nos enorgullecemos de pensar que la cultura francesa ha formado a lo más selecto de la sociedad argentina, que habla francés” (*La Nación* 1937f, 4). A pesar de que la presentación argentina había otorgado un lugar de importancia a los productos primarios, Labbé identificó un aspecto nuevo, en donde apreciaba que la Argentina ya no era únicamente un país agropecuario sino uno en el que la industria estaba en crecimiento:

La sensación que se experimenta en el pabellón argentino es que este gran país de la América del sur no es solamente un país agrícola y ganadero, sino que realiza igualmente un esfuerzo industrial ya considerable y múltiple y un esfuerzo cultural que se afirma cada día más, lo que le asegura un puesto destacado en el corazón de esta exposición (*La Nación* 1937f, 4).

Dentro del envío podían percibirse algunos gestos que ponían en relación el arte y la industria, por ejemplo, en el folleto que había circulado con el fin de convocar a los sectores industriales a participar de dicha exposición. Entre sus objetivos se apuntaba no solo a destacar los logros de “artesanos, artistas e industriales” sino especialmente “despertar la voluntad creadora, educar y acelerar y provocar las realizaciones” que hasta el momento parecían ser “del dominio del porvenir” (*La Nación* 1936c). Es decir que se trataba de activar en el presente aquello que en principio solo parecía formar parte de un futuro. Asimismo, se aseguraba en ese folleto que:

La preocupación del arte en la existencia diaria puede procurar a cada uno, cualquiera que sea su condición social, una vida agradable; que no existe incompatibilidad entre lo hermoso y lo útil y que, si el progreso material se desarrolla bajo el signo del arte, favorece la floración de los valores espirituales, patrimonio superior de la humanidad (*La Nación* 1936c).

De este modo, las lecturas que entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX habían entendido a las Bellas Artes como sinónimo de progreso, se reactivaban para este tipo de eventos internacionales, pero ahora en una clave que ponía en relación a “lo hermoso y lo útil”, a las artes y al progreso material en conjunto.

El pabellón argentino se edificó en un plazo muy corto; varios factores retrasaron la construcción además de las huelgas de los obreros que trabajaban en los pabellones, la prensa poco adepta al socialismo imperante destacó una supuesta lentitud por las leyes

laborales que solo habilitaban a trabajar cinco días a la semana, además de la falta de presupuesto enviado desde Argentina para la muestra en general (*La Nación* 1937a). Inicialmente el proyecto del pabellón ideado por Bustillo consistía en una torre constituida por bloques de vidrio, cuyo material había ofrecido en donación el mismo Rigolleau (MREC 1938b, 42). Las dificultades de realizar este proyecto en el espacio disponible hicieron que no se concretara totalmente. La estructura efímera de la sección argentina fue construida finalmente por el ingeniero Marcelo Martínez de Hoz quien adaptó el proyecto de Bustillo al espacio y presupuesto disponibles. El ingreso principal se hacía a través de una torre, también había un acceso lateral y una galería que estaba rodeada por un jardín arbolado (**Figs. 5-7**). La memoria de la exhibición subrayó la “concepción rectilínea y sobria” de la torre, aclarando que eran otros tiempos que los que corrían al momento de la realización del Pabellón argentino en 1889 en los que se había podido “ostentar” con otro tipo de materiales decorativos (MREC 1938b, 29). En el exterior podía verse una fuente que había sido proyectada por el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal (el mismo que hacía más de una década había participado de los *Cuadernos Viracocha*) y ejecutada por las Cristalerías Rigolleau; su concreción mostraba un proceso de articulación entre un artista y la actividad industrial (MREC 1938b, 65) (**Fig. 8**).

Lamentablemente no ha quedado demasiada información de las propuestas de “formación artística y técnica”, “decoración interior y mobiliario” “oficios de arte”. Si bien los trabajos de instituciones educativas fueron exhibidos en la Dirección Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, previo a ser trasladados a París, las Escuelas Profesionales, Industriales y de Artes y Oficios no tuvieron casi presencia, debido a que por falta de espacio se sustituyeron sus trabajos por “modelos en pequeño, gráficos y cuadros, en atención a la limitación de espacio fijada” (*La Razón* 1937; *El mundo* 1937).³³² El “trabajo normal y corriente de las escuelas” se resumía principalmente en cartones de la flora y fauna argentinas que permitían mostrar la biodiversidad del país, en un sentido más bien estético en el que no necesariamente se evidencia un enfoque utilitario o de aplicación industrial (**Figs. 9-10**). Los espacios más característicos de la producción en artes aplicadas de ese momento, como la ANBA o la Escuela Profesional

³³² Con la excepción de un motor enviado por la Escuela Industrial de Chivilcoy y de una presentación con crítica positiva de la Escuela Profesional de Córdoba (no especificada).

nº5 “Fernando Fader” no tuvieron participación, hasta donde puede saberse, en ese evento.³³³

Los envíos desde la comisión de bellas artes se dedicaron a enriquecer los distintos espacios y temáticas que formaban parte de la sección. Veinte artistas, entre pintores y escultores, habían sido invitados para decorar los interiores sobre los temas expuestos que incluían las artes, el transporte, las industrias y la flora y la fauna (**Figs. 11-14**).³³⁴ Las salas de industrias artísticas que se encontraban en la planta baja contaron con una amplia variedad de productos. Esta zona tenía un gran mural de Lino Enea Spilimbergo titulado *Industrias nativas* en el que se destacaba la producción del textil con características nativistas en un paisaje norteño que Cecilia Belej ha analizado a partir de su tratamiento geométrico combinado con una propuesta americanista (Belej 2020, 5).³³⁵ En la sala podían encontrarse pieles, trabajos textiles de distintos fabricantes y numerosas opciones de vestimenta desde zapatos de cuero argentino hasta sombreros de piel de mondongo (que en realidad hacía una casa parisina con materia prima argentina) (Sux 1937). También se encontraban bronce de V. A. Fauvety, cerámicas de José de Bikandi y mobiliario de la casa Nordiska (estos dos últimos ganadores de medallas de oro) que ya se habían conocido en Buenos Aires en las ECAAI de la década de 1920, pero de los que lamentablemente no ha quedado registro visual.³³⁶ Las Cristalerías Rigolleau fueron merecedoras del Gran premio. Un servicio de copas se encuentra actualmente exhibido en el Museo del Vidrio de Berazategui y está identificado como el conjunto premiado,

³³³ En los Archives Nationales de París, la caja F/12/12359 contiene información detallada del envío argentino a la Exposición. Allí no se indica ninguna propuesta específica de estas instituciones (República Argentina [1937]). Agradezco a Milena Gallipoli por ayudarme con esta documentación.

³³⁴ De acuerdo con los archivos de la exposición, los artistas presentes fueron: Pablo Curatella Manes con dos bajorrelieves *La República Argentina* y *La República Argentina y su posición geográfica con relación al resto del globo*; Gregorio López Naguil con dos pinturas murales sobre los temas: *Puertos del Río de La Plata* y *El puerto de Buenos Aires*; Carlos de la Cárcova con un bajorrelieve sobre el tema *Ciudad de Buenos Aires*; Ana Weiss de Rossi, Alberto M. Rossi y Lino Spilimbergo presentaron pinturas “decorativas” tituladas *Industrias regionales*; Jorge Larco, una pintura decorativa titulada *Instrumentos de música moderna*; Ernesto Scotti, decoraciones murales sobre *Instrumentos de música clásica*; Rodolfo Franco, una pintura *Alegoría de la Instrucción Pública*; Lorenzo Gigli, tres paneles decorativos *Fauna argentina*; Juan y Amadeo dell’Acqua y Karol Navarro Ocampo, decoraciones murales llamadas *Vialidad* (trazado de rutas argentinas); Aquiles Badi, pintura decorativa *Redes de caminos de ferrocarril* y Vicente Manzorro, *Flora argentina* (República Argentina [1937]). Estos nombres y obras coinciden en gran medida con lo descrito en la memoria (MREC 1938). En la prensa del momento también se encuentran citados, aunque con algunas diferencias, lo que muestra que es probable que se haya modificado la participación de los artistas en el proceso (*El cronista comercial* 1937).

³³⁵ Cecilia Belej ha mencionado este mural como uno de los antecedentes de Spilimbergo para el trabajo en Galerías Pacífico (Belej 2009, 81). Sobre los muralistas de Galerías Pacífico véase también el estudio de Cecilia Rabossi y Cristina Rossi (2008) y sobre Spilimbergo la investigación previamente citada de Guillermo Whitelow, Fermin Fevre y Diana Wechsler (AAVV 1999).

³³⁶ Sobre José de Bikandi en su rol de museólogo, pero también con relación a su vínculo con Alfredo Guido y posterior trabajo en la ESBA véase el artículo de Pablo Montini (2018).

pero el inventario del MNAD cuenta con una colección de piezas muy similares provenientes de Venecia. Frente a esta situación desde el departamento de museología del MNAD se ha sugerido que podría tratarse de un error -y probablemente así sea-, por lo que las obras que recibieron el Gran Premio aún no han podido identificarse (**Figs. 15-16**).³³⁷

Finalmente, en el mismo evento se dictó una serie de conferencias que tenían por objetivo discurrir respecto de los temas de la exhibición. Estas conferencias fueron al menos tres: “La contribución argentina” hecha por el Ing. Nicolás Besio Moreno, “La técnica al servicio del arte”, por Atilio Chiáppori y “El arte al servicio de la técnica” de José Fioravanti (*La Nación* 1937e). Esta última es la única que fue hallada; allí el escultor iniciaba su presentación aclarando que convenía no hablar de “servidumbre” sino del “estrecho contacto existente entre el arte y la técnica”. Luego de un análisis sobre distintas producciones en las que primaba el aspecto técnico (como en los antiguos acueductos romanos) o estético (como en los vitrales de la catedral de Chartres), el presentador reforzaba estos vínculos en las producciones más actuales, en las que el arte embellecía “el avión y las embarcaciones” (*Le Courier de La Plata* 1937, trad. propia). Fioravanti reforzó en su discurso la importancia que tenía esta oportunidad para la Argentina: “países jóvenes, especialmente el nuestro, deberían ver esta exposición y estudiar la infinidad de resultados técnicos artísticos que aquí se exponen, cuyo conocimiento procurará incalculables beneficios a nuestros medios artísticos y técnicos” (*Le Courier de La Plata* 1937). Asimismo, sugería que el gobierno enviase técnicos y artistas para conocer los productos exhibidos y concluía que “el resultado práctico de tales visitas sería visible muy pronto”. De este modo, se ubicaba a la producción argentina en un punto de partida desde el cual se consolidarían logros gracias al estudio de la actualidad internacional.

Salones Nacionales de Artistas Decoradores

En paralelo a la organización de la Exposición en París, en 1936 la Dirección Nacional de Bellas Artes, por iniciativa de la Comisión Nacional de Cultura, preparó “las

³³⁷ Agradezco a Hugo Pontoriero por esta información (Pontoriero 2021). Esto podría deberse a que el ingreso de la colección de las Cristalerías Rigolleau al MNAD se hizo en conjunto con otros objetos de la colección de la familia Rigolleau, más específicamente de Yvonne Necol de Fourvel Rigolleau en memoria de León Fourvel Rigolleau. El testimonio de Adelina Humier es el único que he hallado en donde se precisa la forma de la obra ganadora: “algunos casos las piezas muy importantes se decoraban, fileteaban en platino [...] Como el caso del juego que obtuvo el premio de la Exposición Industrial de París de 1937” (Humier s/f).

bases del primer salón nacional de artes decorativas, aplicadas y menores” que se desarrollaría en noviembre (*La Nación* 1936a, 8). Este certamen que tuvo lugar en Posadas 1725, en el Palais de Glace,³³⁸ era celebrado como el primero de una serie de eventos que se repetirían todos los años: “es el resultado de una iniciativa realmente feliz que aplaudimos sinceramente, porque encierra en sí todo un aliento al que son merecedores quienes practican estas artes afines, dignas de respeto y admiración” (*Plástica* 1936a, 3). Se puede afirmar que estos salones fueron al menos cuatro, desarrollados en 1936, 1937, 1940 y 1943 (**Fig. 17**).³³⁹

Poco se sabe de este “primer” salón del que no se han hallado ni su catálogo ni tampoco imágenes, sino solo algunos comentarios aislados en la prensa de la época. Resulta una incógnita la negación absoluta, en lo que respecta a la sucesión de aquellos salones previos realizados entre 1918 y 1924 -analizados en el capítulo 3- que, con el mismo nombre, presentaban características muy similares. El hecho de que se nominara este nuevo salón como el primero de varios que continuarían a futuro da cuenta de que no había una intención de construir sobre aquello que se había llevado a cabo en el pasado, sino de empezar a proyectar un nuevo camino desde cero. Este aspecto se vuelve aún más sugestivo si tenemos en cuenta que la Dirección Nacional de Bellas Artes, y la comisión organizadora de los salones en particular, contaban con miembros que ya habían participado con anterioridad en actividades vinculadas con las artes decorativas como Alejandro Christophersen, Pio Collivadino o Alfredo Guido.³⁴⁰ Sin embargo, nuevas figuras seguramente traían una mirada innovadora y fresca a estas exposiciones como fue el caso de Ignacio Pirovano. Su experiencia en la reconocida empresa de mobiliario Comte y especialmente por su cargo de director del recientemente creado MNAD (que veremos más adelante) le permitió formar parte de la comisión asesora del SAD por lo menos a partir de 1940 (CNC 1940, 4).

Los reglamentos que especificaban el funcionamiento de este salón realizado en 1940 y 1943 iluminan un poco más sus características y objetivos (**Figs. 18-19**). En 1940

³³⁸ El edificio del Palais de Glace se encuentra actualmente en refacción, pero continúa siendo la sede oficial para la exposición de las obras del Salón Nacional, así como el lugar en donde se guarda la colección histórica sobre este evento.

³³⁹ En el Centro de Estudios Espigas se encuentran los catálogos de 1937, 1940 y 1943, además de un reglamento sobre los premios publicado en 1940. La mayor parte de la información ha sido reconstruida con diversas revistas de época y el periódico *La Nación* (el cierre de bibliotecas producto de la pandemia de covid-19 me imposibilitó consultar otros diarios).

³⁴⁰ Alejandro Christophersen ya había participado tempranamente como jurado en la sección de artes decorativas del SN (véase capítulo 3), Pio Collivadino por ese entonces se encontraba nombrado Inspector general de Enseñanza Artística (Malosetti Costa 2006, 148) y Alfredo Guido era el director de la ESBA.

las obras eran admitidas dentro de un amplio rango de categorías. A diferencia de las exposiciones previas en artes decorativas no se exhibirían obras en pintura, escultura y dibujo, más ligadas a las “Bellas Artes”:

1) Decoraciones murales y arquitectónicas (pintura, escultura, arquitectura decorativa); 2) Proyecto de decoración de interiores o exterior, perspectivas, planos maquetas, muestrarios, fotografías, etc.; 3) Conjuntos de interiores decorados y amueblados; 4) Muebles y ebanistería; 5) Tallado en general; 6) Piezas únicas originales, creadas y firmadas (muebles, luminarias, objetos de uso corriente); 7) Cerámica, mosaicos y vidriales; 8) Herrería forjada; 9) Tapices, telas estampadas; 10) Orfebrería, joyería, esmaltes; 11) Fundición artística y medallas; 12) Artes Gráficas, libros, revistas y publicaciones varias; 13) Grabado, litografía, tipografía, ilustraciones; 14) Encuadernaciones, repujado; 15) Dibujo industrial; 16) Affiches; 17) Fotografía artística; 18) Escenografía, maquetas, figurines, bocetos y proyectos teatrales y cinematográficos; 19) Alfarería (CNC 1940, 1) (**Fig. 18**).

Cada una de las secciones se encontraba separada con claridad de las restantes, distinto de los SNAD de décadas anteriores en donde uno de los ítems incluía desde tejidos y bordados hasta ebanistería y jardinería. Esta organización duró muy poco, ya que en el siguiente evento de 1943 se presentó una clasificación aún más precisa a partir de grandes temas: “decoración”, “cerámica y mosaicos”, “tapices”, “arte del vidrio”, “escenografía”, “arte del libro”, “joyería de arte”, “telas estampadas”. De este modo, “tapices, telas estampadas” adquirieron relevancia y pasaron a constituir dos grandes secciones, la primera con “tejidos y bordados con materiales diversos; alfombras que sean creaciones de dibujos autóctonos” y la segunda con “[telas estampadas] para la decoración” y “para el vestido (proyecto en tamaño natural o ejecuciones en telas determinadas)” (MJIP... 1943, 7-8). (**Fig. 19**). Por el contrario “grabado, litografía, tipografía, ilustraciones” dejaban de ser una categoría para formar parte de un apartado más específico vinculado a las “artes del libro”, que incluía “tipografía (libros publicados en: 1941, 1942 y primer semestre de 1943); ilustración (grabados sobre metal y madera); encuadernaciones originales e inéditas”.³⁴¹

Solo en el caso de las artes del libro el reglamento en un primer momento especificaba que se debería hacer referencia a los nombres de los distintos especialistas que formaban parte de su elaboración: “Al enviar libro se hará mención del impresor, del ilustrador y del encuadernador. El premio será adjudicado al expositor o expositores que lo presenten” (CNC 1940, 5). Mientras que, más tarde, para el caso de los conjuntos se

³⁴¹ El grabado, que por ese entonces comenzaba a tener sus primeros salones, perdía presencia en el contexto de las artes decorativas pero crecía, en cambio, la relevancia de las artes del libro, seguramente gracias a la labor de Alfredo Guido en la ESBA. Sobre las artes del libro en particular véanse los trabajos de Aldana Villanueva (2017; 2019).

solicitaba que llevaran “los nombres de los artistas que las dirigieron y organizaron, o bien de las casas editoras o decoradoras que los presentan” (MJIP... 1943, 9). Este criterio distanciaba a los SAD de eventos como las ECAAI, en las que se consignaban los nombres de los obreros colaboradores para que recibiesen parte del premio; en el caso de los SAD había más bien un criterio asociado a la individualidad del artista -distante de la labor colectiva que caracterizaba a algunos productos artesanales- o bien comercial en donde la casa o firma recibían todos los honores. Solo había una cara visible en todo este proceso de producción de una obra decorativa: la de la firma y el resultado.

Entre las distintas categorías admitidas el único “gran premio” de \$4.000 m/n era otorgado en la sección decoración “Al mejor conjunto de interior de uno o más ambientes completados con todos los detalles y decoración mural, tapizado, alfombrado, etc.” (MJIP... 1943, 11) (**Fig. 19**). El primer premio al mejor conjunto de esa misma sección llegaba a \$2.000 m/n mientras que los restantes “primeros premios” llegaban con suerte a la mitad; en total el área de decoración podría entregar hasta nueve premios, más que cualquier otra. Puede afirmarse entonces que la actividad decoradora era la que gozaba de mayor importancia. Otras producciones como arte del vidrio o telas estampadas distinguían entre su primer y segundo premio en función del nivel de realización del objeto: el primer premio se otorgaba a productos terminados y los proyectos podrían acceder como máximo a un segundo premio (MJIP... 1943, 11-13). Una mirada por el reglamento del catálogo del Salón Nacional de artes plásticas de 1946, casi contemporáneo, indica que los premios del SN otorgaban una suma de dinero mayor, a la vez que la posibilidad de un “Gran Premio adquisición”, inexistente para el caso de los SAD.³⁴²

El primer salón de artes decorativas de 1936 tuvo pocos elogios. Pero si los antiguos SNAD habían cautivado al público y a la crítica desde un principio para luego con los años perderse en supuestas repeticiones y falta de novedad, en este caso fue más bien al revés. La primera edición del SAD concentraba “obras de arte decorativo propiamente dichas y adyacentes, o menores y aplicadas”; una vez más estos términos no especificaban qué caracterizaba a estas obras, aunque en esta ocasión era claro que había

³⁴² En 1946 el Gran Premio adquisición de Pintura y Escultura del SN pasó a ser de \$10.000 y los primeros premios en las mismas disciplinas de \$4.000 (el equivalente al gran premio en decoración del SAD). Los segundos premios eran de \$2.000, los terceros premios de 1.500 y los premios estímulo \$1.000. Los premios de adquisición al grabado también se premiaban con \$1.000, lo mismo que se otorgaba por el primer premio de cerámica, vitral y escenografía en los SAD, pero más que lo que se premiaba al tapiz cuyo primer premio era de \$800 (véase en el anexo la **Fig. 20**).

una gran heterogeneidad, que incluso llegaba a resultar incómoda para los críticos. Una vez inaugurado, la revista *Plástica* afirmaba:

La impresión de conjunto es de pobreza. No cuentan sus secciones con valores numerosos, la de ilustración, por ejemplo, figura con solo una firma, lo que es inexplicable; los artistas, quizá, no hayan querido enviar por no tener siquiera idea de los que se reunirían o tal vez [...] se haya pecado de desorganización (*Plástica* 1936b, 10).

Algo similar se planteó desde *La Nación*, ya que la amplia variedad de objetos exhibidos generaba una imagen imprecisa del conjunto de la exposición, que incluía “las actividades más disímiles y los procedimientos más distanciados”. Se planteaba así un problema ante algunas prácticas como el grabado: “La voz ‘decorativas’ se adopta allí con un margen excesivo, hasta dar cabida en ella al grabado, género y técnica definidos y clasificados en otro plano y, también, en otra jerarquía. Este nobilísimo arte ya merece entre nosotros un salón autónomo...” (*La Nación* 1936b, 6).³⁴³ Distinto de la situación del grabado en los primeros años del Salón Nacional de artes plásticas (SN) en la sección de artes decorativas, cuyo lugar había sido más impreciso, aquí se presentaba mucho más distante de esa categoría, que si bien nunca había estado completamente definida, en ese momento parecía al menos diferenciarse de aquello que no era.

A las problemáticas de definición se les incorporaba también una supuesta falta de calidad de las obras. Algunas instituciones -destacadas en la prensa por estar ubicadas especialmente en Buenos Aires- podrían proveer de mejores resultados que los exhibidos, entre ellas la Escuela Nacional de Artes Decorativas:

Nuestro comentario va referido al salón como esfuerzo colectivo, considerándolo como síntesis demostrativa de nuestra actividad nacional ¿saben siquiera muchos expositores cuáles son los límites y el carácter específico de las artes decorativas? Muchas de las obras presentadas responden negativamente. Digámoslo ya: Buenos Aires puede exigir un Salón de otra categoría, más en consonancia con su actividad de ritmo sostenido. Existe una Escuela de Artes Decorativas de la Nación, existe una Escuela Industrial; en ambas se trabaja con provecho notorio; y fuera de ésta y aquella florecen en todo el país mil formas regidas por esa misma fluencia omnímoda, donde el artista manifiesta, en verdad, el libre juego de sus facultades. Poco se relaciona con todo ello el salón actual, muy poco (*La Nación* 1936b, 6).³⁴⁴

³⁴³ Probablemente este comentario también estuviera relacionado con la reciente creación del Salón de Grabadores y la Exposición de Monocopias que tuvieron lugar en las salas de Nordiska (*Plástica* 1936c, 6). Con sus distancias, años más tarde se planteó algo similar para el caso de la fotografía en cuanto al lugar de sus artistas: “el conjunto incluye secciones numerosas. En efecto, lo integran las de pintura, escultura, grabado, escenografía, cerámica, orfebrería, ‘affiches’, artes gráficas, encuadernación, muebles, tapices, terracotas, cemento policromado, dibujos, fotografía, ¿pero son los fotógrafos ‘artistas decoradores’?” (*La Nación* 1937d, 6).

³⁴⁴ El salón cerró con una presentación de Atilio Chiáppori, entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, que se tituló “Las artes decorativas y la técnica actual”, posiblemente una versión previa de aquella presentada en la Exposición de 1937 titulada “La técnica al servicio del arte”. Hasta el momento no se ha encontrado su texto correspondiente.

Es posible pensar que las críticas realizadas a este salón fueran parcialmente atendidas por parte de sus organizadores, ya que al año siguiente se introdujeron algunos cambios. En principio, el salón de 1937 presentó una nueva denominación: “ya no es de Artes Decorativas, sino de artistas decoradores. El cambio tiene su objeto: limita y esclarece”, a la vez que otorgaba un mayor prestigio al dar cuenta de la existencia de productores activos y formados (*La Nación* 1937d, 6). Este segundo “Salón Nacional de Artistas Decoradores” (en adelante SAD) contó con una amplia sala con paneles dedicados a relatar la historia de las “artes decorativas” bajo el lema “las artes decorativas deben renovarse” (DNBA 1937, 6) (**Fig. 20**). El texto sin firma consistía en una suerte de historia de las artes decorativas que situaba sus inicios en la prehistoria, entendiendo de este modo al origen de estas artes en paralelo a los primeros pasos de la humanidad: “El hombre primitivo inventa sus objetos con puro espíritu funcional, en forma rudimentaria no ausente de belleza” (DNBA 1937, 6). Este relato contaba con referencias al arte antiguo, clásico y especialmente europeo.

Como se ha señalado en la introducción de esta tesis, varios autores entendieron el surgimiento de la artesanía y con ellas al arte aplicado como algo siempre presente en la historia de la humanidad. Esta idea ha sido especialmente criticada por Glenn Adamson, quien ha argumentado que la atención hacia las artes decorativas fue abordada en oposición a las bellas artes y bajo la lógica del “arte autónomo”; el autor remarcó su carácter de “invención moderna” y situó su surgimiento en la Revolución Industrial, proponiendo que artesanía e industria surgieron ambas al mismo tiempo, la primera como contracara de la segunda (Adamson 2013, XIII-XXV). Por el contrario, la panelería del SAD se presentaba como una construcción de algún modo “ahistórica” (situada en todo momento y en ninguno a la vez) de las artes decorativas que debían “renovarse”. Asimismo, como ha señalado Cristina Rossi, aparecía la necesidad de que estas acompañasen a las restantes artes en el camino evolutivo de los estilos de cada época: “deben ponerse en estrecho contacto con las artes porque nuestra época puede dar su expresión completa en la arquitectura, en la decoración, en una silla, en una joya, en una cuchara, como en las épocas clásicas” (cit. Rossi 2010b, 10; DNBA 1937, 9).

Este evento buscaba “orientar a nuestros artistas decoradores y al público” pero ninguno de los paneles recuperaba momentos de la historia nacional, ni siquiera en tiempo presente respecto de aquello que se encontraba en curso, como la ENAD o los mismos Salones (DNBA 1937, 5). *La Nación* reafirmaba este tipo de ideas que anunciaban una falta de desarrollo del arte decorativo: “No existe en nuestro país un arte decorativo, un

arte orgánico, ceñido en su propia coherencia. Faltan a su vez el fondo sustantivo y las directivas locales. Tampoco tenemos un núcleo de intuitivos especializados. Nuestra actualidad carece, asimismo, de arte popular” (*La Nación* 1937d, 6). El certamen de 1937 se mostraba como un espacio organizado con principios claros que -ante la falta de “habilidad” artesana de ese momento- apuntaban a construir un futuro mejor para las artes:

Un criterio claramente definido ha guiado la organización de este ‘Segundo Salón de Artistas Decoradores’ que también aspira a ser el comienzo de un objetivo más amplio, cuyo desarrollo se confía poder lograr en Salones sucesivos. Dejando a un lado los prejuicios y prescindiendo de simpatías por tendencias determinadas, los organizadores se enfrentaron con todas las dificultades opuestas a las actividades decorativas y artístico-industriales del momento, pues a la ausencia de una tradición estético normativa se añade la falta de una habilidad técnica, observada en nuestros artesanos en nuestros obreros (DNBA 1937, 5).

Frente a esta propuesta, la misma nota cuestionaba: “¿con estas limitaciones se organiza un Salón de artes decorativas?” (*La Nación* 1937d, 6). Dado que, como se mencionó previamente, muchos de los organizadores de este evento ya habían participado en actividades que vinculaban el arte y la industria, resulta imposible pensar que desconocieran el pasado de las artes decorativas de las últimas décadas. La introducción del catálogo de los salones sugería la “creación de escuelas profesionales por el Poder Ejecutivo”, hecho que también parecía desconocer el pasado -y el presente- pero que quizás deba entenderse como un reclamo dirigido al Estado, que debía fortalecer aquello ya existente y propiciar el desarrollo de prácticas que, si bien podían contar con antecedentes dentro del ámbito artístico, no necesariamente habían impactado en el terreno de la decoración y el consumo (DNBA 1937, 5).

De este segundo salón solo se ha podido registrar una imagen, que probablemente se corresponda con la obra del escenógrafo Ricardo Rodríguez Remy que recibió el primer premio por su conjunto de decoración interior titulado “Camarote de oficial” (**Fig. 21**). En este reducido interior se distribuyeron muebles de guardado, asiento y descanso para realizar distintas actividades; se visualiza tras un cortinado una ventana de ojo de buey que le otorga el efecto de estar en un camarote. Las superficies lisas y despojadas, así como las líneas metálicas y curvas de los apoyabrazos brindan un aspecto a la moda de la época, más “moderno”, en línea con la “Casa moderna” que el estudio de arquitectos Machiavello y Astudillo había propuesto en la ECAAI en la década de 1920.

Uno de los hitos de este tipo de propuestas fue el sillón B.K.F., creado en 1938 y llamado así por los apellidos de sus creadores, los arquitectos Antonio Bonet, Juan

Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy (MJIP... 1940, 23) (**Fig. 22-24**). Esta obra es considerada uno de los puntos de partida del diseño argentino; algunos autores señalan cierta inspiración en la *tripolina*, un asiento plegable de campaña usado en Trípoli, especialmente durante su conquista italiana, pero que había sido patentado en Estados Unidos a fines del siglo XIX (Rossi 2010b, 5; Levisman 2015, 161).³⁴⁵ Este asiento de hierro esmaltado y cuero, recibió el primer premio en la sección de muebles del tercer SAD en 1940. La obra tuvo un impacto internacional que desafortunadamente no pudo brindar a sus creadores las regalías correspondientes, como ha señalado Martha Levisman: “De alguna manera la difusión masiva en un gran mercado, inasible para los jóvenes diseñadores, determinó paradójicamente el ‘trágico’ final del BKF como modelo firmado: si bien su difusión era el objetivo inicial, la forma de producción original estaba dirigida a los sectores de elite y jamás fue pensada una estrategia para su producción en serie” (Levisman 2015, 162). Más allá de su derrotero, la exhibición de esta pieza de diseño en un “Salón de artistas decoradores” da cuenta de un proceso de cambio que las artes decorativas estaban atravesando, en donde prácticas más artesanales empezaban a convivir con la concreción de algunos proyectos de diseño.

Otros proyectos que perseguían también el camino de un diseño de autor se presentaron hacia ese momento. Estos eran los casos de la colaboración entre Antonio Berni y el grupo Orión con la empresa Comte, el estudio Only con un “rincón decorativo”, Martín Eisler -fundador de Interieur Forma- con una “vivienda con terraza”, Walter Loos y Máximo Turn desde su *Atelier* con un conjunto de interior de “Muebles de estilo contemporáneo” titulado “El hogar de nuestros tiempos”.³⁴⁶ Manuel Mujica Láinez, secretario del recientemente fundado MNAD, apreciaba este tipo de manifestaciones, como dejó expresado en sus textos en el *Anuario Plástica*:

³⁴⁵ La conexión entre la *tripolina* y la BKF habría surgido a partir de un artículo de George Nelson en 1954 (Big BKF 2021). De acuerdo con la versión oficial este modelo fue el resultado de la llegada a la Argentina por parte de los jóvenes arquitectos que se habían conocido en París, en el *atelier* de Le Corbusier. De este modo, se propone como fecha de creación diciembre de 1938 y se precisa que la obra fue exhibida y premiada en el IV SAD en 1943 (Big BKF 2021). Este último dato es incorrecto dado que el catálogo del salón de 1940 consignó la obra y al menos una nota de *La Nación* menciona su premiación en 1940 (*La Nación* 1940, 6). Resulta interesante destacar que en agosto de 1938 se había realizado una *Exposición italiana de arte decorativo* en la sede de la Comisión Nacional de Bellas Artes en donde se había exhibido, entre numerosas obras, una silla tripolina de la firma de Paolo Viganò (CNBA 1938, 69). Si bien se desconoce si los diseñadores se enteraron de este hecho, resulta claro que la circulación de la *tripolina* era bastante extendida. El sillón BKF forma parte de la colección del Museum of Modern Art de Nueva York al menos desde 1944 (Big BKF 2021).

³⁴⁶ Martha Levisman ha estudiado a estas figuras durante las décadas de 1940 y 1950 en su libro sobre diseño y producción de mobiliario. Por ejemplo, el caso de Martín Eisler quien desde *Interieur Forma* diseñó el “sillón costilla” y Walter Loos quien fundó un estudio con su hermano Hermann Loos y diseñaron numerosos muebles de asiento (Levisman 2015, 112-153).

El taller de Walter Loos y Máximo Thurn interpreta, con rústica gracia, el ornato de una casa argentina, estilizando sus elementos, y otro tanto hace Martín Eisler con su decoración de una terraza. En cambio, es bastante flojo el comedor estilo Georgian modernizado, de la Escuela *amateur* de Gerardo Manero (*La Nación* 1943, 4).

Aunque no se ha encontrado registro en imágenes a excepción del interior Georgian de Manero (**Fig. 25**), es posible juzgar por los recorridos de los restantes arquitectos que la crítica veía con mejores ojos a las propuestas más innovadoras que auguraban un futuro en sintonía con las propuestas de la arquitectura funcionalista, de las que figuras como Le Corbusier habían sentado las bases a nivel internacional.

Artistas reconocidos también participaron con sus obras del SAD; de hecho, eran más que los estudios, firmas (y muchos más que los artesanos, que quizás de manera más improvisada habían participado en los antiguos SNAD). Además del ceramista Fernando Arranz -que presentó un paisaje de Córdoba en esmalte- y de José de Bikandi -que mostró sus cerámicas-, Héctor Basaldúa envió sus bocetos escenográficos; Raquel Forner expuso una pintura titulada *Le tarot* y un escenario de títeres; Catalina Otero Lamas, un temple titulado *Circo*; y presentaron obras muchos otros, como Eugenia Crenovich, Annemarie Heinrich, Raúl Soldi (**Fig. 26**), María Mercedes Rodríguez de Soto Acebal (**Fig. 27**) y Lucrecia Moyano (**Figs. 28-30**). Volveré más tarde sobre esta última artista, pero vale aclarar que hubo presentaciones tanto a su nombre como de las “Cristalerías Rigolleau”, en donde realizaba sus obras gracias su cargo como directora artística de la empresa (DNBA 1937, MJIP... 1940; MJIP... 1943). Algunas obras se encontraban mucho más distantes de la BKF, como fue el caso de los vitrales de Antonio Estruch, cuya práctica era mucho más artesanal y con un potencial mucho menos masivo.³⁴⁷

Asimismo, hicieron envíos numerosas escuelas técnicas; a diferencia de aquellas que habían participado en los SNAD, en su mayoría ubicadas en Buenos Aires y en Rosario, en este caso había un poco más de variedad.³⁴⁸ Además de la Escuela Profesional n°5 con la revista *Arte y decoración*, expusieron la Escuela Nacional de Cerámica ubicada en Buenos Aires, la Escuela Provincial de Cerámica de Córdoba y la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, que mostraron trabajos en el área de cerámica, y la

³⁴⁷ Sobre Antonio José Estruch y su labor en Argentina véanse las investigaciones de María Victoria Tripodi y Federico Ruvituso (Tripodi y Ruvituso mimeo [2018]; Ruvituso 2021).

³⁴⁸ Como la Asociación Prometeo “taller de artes decorativas”, la Escuela Provincial de Cerámica de Córdoba, el Taller de encuadernación de la imagen del Divino Rostro (Escuela del Divino Rostro), el Asilo Colegio “Perpetuo Socorro”, la Escuela *Amateur* de Decoración de Gerardo Manero, la Escuela de Manualidades de Salta y Filial Cafayate, la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” y el Taller Municipal de Concepción del Uruguay (Entre Ríos) (MJIP... 1940; MJIP... 1943).

Escuela de Manualidades de Salta y Filial Cafayate, que exhibieron tapices.³⁴⁹ Ante el pedido previo de creación de escuelas profesionales en la introducción del catálogo de 1937, en este caso directamente se visibilizaron espacios de distintas regiones del país que se especializaban en una educación técnica específica. Son de destacar también los trabajos en tejidos y platería que distintas comisiones municipales de ciudades del noroeste argentino (Belén, Cafayate, Iruya, Humahuaca) habían expuesto:

Las mencionadas comisiones presentan en una sala la obra de las tejedoras regionales. Ponchos de suave vicuña, de llama y de oveja, alternan allí, en policroma algarabía, con los pañuelos y cubrecamas bordados a mano. Los modelos tradicionales mézclanse a otros, de novedoso diseño y por doquier sorprende la acordada justeza de los tonos empleados (*La Nación* 1943, 4).

Las obras exhibidas estaban en su gran mayoría a la venta. En particular, los conjuntos que mandaron estas comisiones municipales seguramente tuviesen un objetivo comercial: se encuentran descriptas como “puyo”, “manta”, “bufanda” o “ponchito” y parecen haber sido bastante económicas, al menos en relación con otras obras expuestas.³⁵⁰

Como se mencionó con anterioridad, los SAD fueron precisando año a año sus características, por una parte, con distintos ajustes que buscaban clarificar la nominación de las artes decorativas; por otra, con la construcción de su historia sobre la base de lo supuestamente conocido hasta el momento; finalmente, con nuevos reglamentos en 1940 y 1943 que apuntaban a organizar las distintas categorías que estos salones aceptaban. La presencia de escuelas profesionales acompañaba quizás el camino para seguir fomentándolas, así como visibilizaba aquellas ya existentes. En general, la crítica no puso en relación estas producciones con la idea de un “arte nacional” (entendiendo por este también a las bellas artes), aunque algunas menciones en *La Nación* permiten pensar estas producciones conectadas con la situación de ese momento, en donde se destacaba el “progreso” obtenido en otras áreas: “Estrechamente relacionado con las industrias de la casa, el salón [de artistas decoradores] es prueba rotunda de lo bien que en nuestro país se trabaja para hermostrar la vivienda, el vestido y los objetos de uso cotidiano, los cuales

³⁴⁹ Los tejidos aparecen consignados como “gobelinos”; si bien el término se vincula exclusivamente con aquellos tejidos realizados en las manufacturas homónimas, es probable que se utilizara esta referencia para identificar tapices realizados en alto lizo o al menos tapices en general.

³⁵⁰ Mientras que un puyo de dos plazas de lana de oveja podía salir \$50 m/n o \$90 si era de lana de llama y “media manta para niño de lana de oveja” \$12 m/n, el “biombo” de madera de Juan Antonio Ballester Peña estaba a la venta por \$1.200 m/n. Cabe señalar el ya citado texto de Silvia Dolinko en donde la autora ha señalado la “ampliación del consumo artístico” entre 1950 y 1970 cuando las “artes aplicadas” y en especial las “obras múltiples” jugaron un papel fundamental. En el caso particular de los SAD no se han encontrado referencias tan específicas al potencial comercial de todos estos objetos (Dolinko 2011).

logran así una jerarquía plástica digna del progreso que hemos obtenido en otros órdenes” (*La Nación* 1943, 4). No es casual que dentro de los comentarios críticos, quien destacaba positivamente estos aspectos y a los salones en general haya estado ligado al recientemente creado Museo sobre el tema: muchas críticas de Mujica Láinez atendían a pensar en un crecimiento gracias a la labor de los últimos años. Por un lado, rescataba favorablemente esta actividad, aunque por otro señalaba los faltantes: “Si bien es cierto que dista mucho todavía de la perfección ansiada, no puede negársele un progreso interesante sobre las exposiciones similares efectuadas anteriormente” (Mujica Láinez 1940, 69). Se revivía también la pregunta por el arte propio en el terreno de las artes decorativas:

La muestra comprendió toda suerte de ‘stands’ heterogéneos. Quien la recorrió pasó revista a conjuntos de interiores, decoraciones murales, vitrinas, figurines, etc. Mucha cosa fea. Alguna muy fea. Pero también -y eso es alentador si hacia el porvenir miramos- algunas creaciones verdaderamente buenas [...] ¿Llegaremos, sobre la base de la labor de estos entusiastas, a crear algo “nuestro”? Por ahora, me parece difícil, si no imposible (Mujica Láinez 1940, 69).

No obstante, su mirada auguraba mejores resultados en los próximos salones y sugería “aguardar con confianza” sus resultados. A la vez que remarcaba una dimensión “justa y benéfica” de la presencia europea, señalaba cómo la labor artesanal ya estaba completa, mientras que aún estaba pendiente activar el lugar de los artistas para hacer crecer esta actividad:

El Salón Nacional de Artistas Decoradores prueba que lo hemos hecho bien. Aún más, prueba, rotundamente, que ya ha pasado para nosotros el período inicial de la tutela y que si bien lo europeo gravita sobre nosotros -como es justo y benéfico- hemos alcanzado, por lo menos, una nueva independencia plena, que es la de la artesanía. Hoy por hoy, los muebles que se tallan en Buenos Aires, las telas que aquí se tejen, las cerámicas que aquí se realizan y muy singularmente los libros que aquí se imprimen, son dignos, por su irreprochable calidad, de los que dieron lustre a los grandes centros culturales del mundo y que fueron el fruto de muchas generaciones de artistas sabios y de obreros pacientes. Verdad es que hemos recogido el caudal inmenso de su experiencia, pero es también verdad que lo hemos recogido bien y que hemos llevado adelante, con nuestros medios propios, una obra que prestó jerarquía al viejo mundo y que honra hoy -sin exageración alguna- a nuestro país. Díganlo si no los delicados cristales de Rigolleau, realizados bajo la dirección artística de Lucrecia Moyano, las espléndidas piezas de cerámica de la Escuela Superior de Bellas Artes, el elegante y sobrio ‘living room’ de Comte, las decoraciones para una casa rústica de Máximo Thurn y Walter Loos (Mujica Láinez 1943, 29-30).

La cita continúa y se rescatan también los textiles del noroeste argentino, las encuadernaciones y los vitrales, entre otras obras. Resulta claro que comentarios como este se inclinaban por la misma vertiente analizada en el capítulo anterior respecto de los vínculos entre arte e industria fomentados por la mirada de Collivadino. La artesanía ya

había alcanzado una calidad suficiente, hacía falta aquí de “artistas de categoría” que pudiesen hacer crecer esas mismas producciones. En tan solo unos pocos años se planteaba entonces la idea de que los SAD habían iniciado un camino de crecimiento para el ámbito de los artistas decoradores que podría continuar. Esta situación era complementada con los ya varios años que llevaba de crecimiento el MNAD, en donde figuras como Pirovano y Mujica Láinez se estaban desempeñando. Resulta necesario entonces analizar este museo a la luz de su surgimiento.

“La palaciomanía”: de palacio Errázuriz a Museo Nacional de Arte Decorativo

El proyecto no concretado de un “Museo de Artes Decorativas e Industriales”

El MNAD fue fundado el 21 de enero de 1937 (Comisión Nacional de Cultura 1938, 9).³⁵¹ En los capítulos abordados en esta tesis se han recuperado varias voces que señalaban la necesidad histórica de construir un museo que pensara en conjunto las artes y la industria. Esta búsqueda puede rastrearse por lo menos hasta la Exposición Nacional de Córdoba en 1871, cuando la crítica sugirió la creación de un “museo industrial”. También se han mencionado otros propósitos institucionales con este objetivo, entre ellos el de la Sociedad de Educación Industrial, así como las ideas de la directora de la Escuela profesional n°3 Luisa Lanús de Galup; ambas propuestas hacia 1910 estuvieron pensadas en función de acompañar a la educación técnica de una perspectiva estética. En las memorias del Ministerio de Instrucción Pública se había consignado la falta de espacio para organizar las colecciones de “artes decorativas e industriales” de la ANBA. Incluso en la debatida anexión de la ANBA a la Facultad de Filosofía y Letras en 1920 se había pensado en solicitar al gobierno “la creación del Museo del mueble y de las artes decorativas”. Hasta el momento no se tienen noticias de que estas aspiraciones hayan sido

³⁵¹ Dentro de la bibliografía que aborda el Museo Nacional de Arte Decorativo se destacan las investigaciones dedicadas a la historia del Palacio y su colección. Principalmente, se trata de publicaciones oficiales o realizadas por los especialistas de la institución (Belluci y Pontoriero s/f; Pontoriero 2017). Asimismo, María Élica Blasco ha investigado el lugar de las casas museos puestas en relación con otros museos históricos entre fines del siglo XIX y 1940 (Blasco 2019). El MNAD puede ser considerado dentro de esta categoría de “casa museo”. Si bien la colección no corresponde exclusivamente a la familia Errázuriz (sus dueños originales), se buscó mantener la estructura original respecto de cómo serían esos distintos espacios habitados. Otra línea de estudios se ha enfocado en estudiar el rol de su primer director, Ignacio Pirovano, un importante coleccionista y promotor de las artes: aquí cabe destacar los estudios de María Amalia García (2000; 2011), Cristina Rossi (2010), Talía Bermejo (2012; 2013). Sin embargo, vale señalar que hasta el momento no se ha analizado el lugar del MNAD a la luz del proyecto de su creación ni puesto en relación con la historia de las artes decorativas previo a su fundación.

concretadas; en ese sentido, la inauguración del MNAD puede pensarse como una materialización parcial de algunos de estos anhelos, ya que su resultado como casa museo fue muy diferente de esas primeras ideas.

Poco antes de la creación oficial del MNAD, Francisco Llobet, Director Nacional de Bellas Artes, tenía otras ideas en mente respecto de cómo debía ser ese espacio y su función.³⁵² Sus propuestas se encuentran en sintonía con el enfoque de los casos previos mencionados. En el archivo de Llobet (perteneciente al Centro de Estudios Espigas) se encuentran dos borradores de un “proyecto de creación” de un Museo de artes decorativas e industriales realizados mientras estaba al frente de la Dirección Nacional de Bellas Artes.³⁵³ Esta documentación no se encuentra datada, pero por su contenido se puede afirmar que fue elaborada entre 1931 y 1936.³⁵⁴ Una versión similar, quizás intermedia, entre estos dos borradores fue publicada en la revista *Arte y decoración* de la Escuela Profesional n°5 “Fernando Fader” en el número de 1936 (Llobet 1936, 8).

La necesidad de un museo de este tipo en Argentina era puesta en relación con las prácticas que los países europeos habían llevado a cabo hacía ya varias décadas.³⁵⁵ A pesar del mote de “artes menores”, que Llobet calificaba de “injusto”, resultaba un dato significativo que numerosas naciones desde fines del siglo XIX habían fundado museos dedicados a estas producciones. Estos establecimientos no solo recolectaban las obras que “jalonan el progreso de las artes decorativas en la historia de cada nación” sino también importantes producciones de otros países que colaboraban en construir un relato de largo alcance sobre estos objetos. Por el momento, Llobet afirmaba que un museo radicado en el país probablemente carecería de una amplia variedad de originales, pero se podría proveer de “un material selecto de reproducciones, clasificados, por épocas y estilos,

³⁵² Francisco Llobet (1880-1939) fue un médico formado en la Universidad de Buenos Aires que se desempeñó como Director Nacional de Bellas Artes, entre otras numerosas actividades, dentro del ámbito de la gestión artística. El 1° de julio de 1936 fue nombrado académico de número en la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA s/f.c).

³⁵³ No he encontrado información específica sobre esta Dirección. En la descripción del archivo de Francisco Llobet que se encuentra en curso en el Centro de Estudios Espigas aparece también consignada como “Dirección General de Bellas Artes”.

³⁵⁴ Otros materiales de ese mismo archivo presentan a Llobet agradeciendo su nombramiento como Director Nacional de Bellas Artes al Ministro Guillermo Rothe (Ministro de Justicia e Instrucción Pública entre el 16 de abril de 1931 y el 20 de febrero de 1932). El documento elaborado por Llobet está hecho en tanto director de bellas artes, por lo que debería ser posterior a ese momento y previo a la fundación del MNAD en enero de 1937. En la descripción del Archivo que se encuentra en el Centro de Estudios Espigas se consignan en conjunto este documento con el del proyecto de creación del Museo de Artes Decorativas y datados en 1931: lo más probable es que esta fecha sea la más precisa. Agradezco a Melina Cavallo por su colaboración.

³⁵⁵ En el mismo documento se refiere en principio al Museo Victoria and Albert en Londres (1852) y luego a otros en Nüremberg, Múnich, Viena, Berlín y en general en Francia, España, Italia, Holanda.

auxiliado por una biblioteca especializada, con un archivo fotográfico cuidadosamente explicado y documentado” (Llobet [1931a], 2). Asimismo, el Director Nacional de Bellas Artes pensaba en la posibilidad de reunir los calcos en yeso que se encontraban en dependencias como la ESBA e incluir copias de mobiliario y elementos arquitectónicos.³⁵⁶

Un museo de estas características tendría una amplia variedad de objetos y técnicas. Por ejemplo, el mobiliario que se expondría sería tanto de lujo como “de la expresión popular” y la cerámica sería presentada “desde su origen, en la determinación de momentos, países y hasta un tipo regional”. Del mismo modo, en cuanto a las telas y tapices “autóctonos” que se realizaban en las regiones de Catamarca o Santiago del Estero podrían verse los materiales, las tintas y los dibujos que en muchos casos eran tomados de “revistas populares” y recuperaban “motivos de estilos clásicos Luis XIV o XVI” (Llobet [1931a], 3). Al mencionar producciones regionales y autóctonas puede suponerse que una manufactura nacional o sudamericana podría ser puesta en relación con otras provenientes de Europa. Asimismo, estaría disponible una propuesta nueva como la de los textiles, en donde motivos europeos eran retomados con técnicas locales.

Esta propuesta estaba relacionada con el lugar que por entonces tenía la ENAD, institución de formación artística especializada en las artes decorativas que había quedado a cargo de Pio Collivadino en la década de 1920. Las problemáticas de esta Escuela por el espacio y los recursos insuficientes han sido abordadas en el capítulo 4. Llobet consideraba que la creación de un museo de artes decorativas e industriales podría saldar muchas de estas necesidades, ya que de otro modo Collivadino no podría llevar a cabo “la idea madre de crear una familia de obreros artistas, de práctica utilidad para la propia escuela” (Llobet [1931b], 6).³⁵⁷ En la nota publicada en *Arte y decoración* Llobet también mencionó a la Escuela “Fernando Fader” y a su director, Héctor Rocha; el hecho de que no la mencionara en un primer momento hace pensar que en un principio no la tenía en cuenta. De cualquier modo, Llobet puso a ambas instituciones en relación: aunque las dos estaban dedicadas a la enseñanza del arte decorativo, sus escasos recursos les impedían

³⁵⁶ La referencia a la ESBA solo aparece en los borradores. Sobre los calcos escultóricos en espacios de exhibición véase la tesis doctoral de Milena Gallipoli (Gallipoli 2021).

³⁵⁷ También se construiría una biblioteca y un edificio para evitar el alquiler mensual de la ENAD (Llobet [1931a], 3). Vale aclarar que la articulación entre museo y enseñanza no era novedad, al momento de la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, a finales del siglo XIX, también se había planteado la posibilidad de que este funcionara como acompañamiento para la educación artística (Malosetti Costa 2001, 404-409).

llevar a cabo sus “nobles finalidades” a pesar de los esfuerzos de los directivos (Llobet 1936, 8).

No obstante, ese futuro museo no estaba pensado exclusivamente para esos estudiantes: “Su obra sería extensa y útil para el industrial y para el obrero con recursos naturales como para transformarse en un elemento útil a la sociedad por el capital de sus conocimientos” (Llobet [1931b], 6). El texto se detiene en presentar al museo de arte decorativo de Francia, ya que estaba sostenido por los industriales y era un espacio al cual asistían “dibujantes para reproducir sus modelos o recoger inspiraciones nuevas de los objetos a fabricar en sus talleres” (Llobet [1931a], 2). De este modo, el Director General de Bellas Artes afirmaba que la creación del museo en Argentina apuntaría no solo a la formación de quienes estudiaban en espacios artísticos como la ENAD, sino también a quienes tenían una educación mucho más técnica y de oficio, quizás a la manera en que se enseñaba en lugares como la Escuela Profesional n°5 “Fernando Fader”. La concreción de este proyecto era entonces “de una necesidad absoluta para la formación del artesano e instrucción del fabricante o del artista” (Llobet [1931b], 8).

Así, este esquema articulaba los dos modelos de enseñanza para la industria vistos en el capítulo 4: uno en donde el artista realizaría un aporte a la industria y otro en donde artesanos formarían parte de todo el proceso de producción de un objeto. Pero iba aún más lejos, ya que también aspiraba a garantizar la accesibilidad de esa colección a los estratos sociales más bajos. De este modo, un Museo de Artes Decorativas e Industriales se presentaba como una “obra útil y patriótica” en tanto formaba parte del “derecho a la instrucción que un Estado moderno debe al obrero en beneficio del propio Estado y por consiguiente de la misma comunidad” (Llobet [1931b], 8). La formación del obrero sería entonces en beneficio de todos:

Los hombres felices por selección de herencia, que determine la posición social, recibieron en el hogar una diaria cátedra de estética, que encaminó sus preferencias y sus pensamientos. Ellos pues, están obligados a reemplazar lo que faltó en el hogar humilde por la absorción del trabajo y la ausencia de la necesaria instrucción que deriva en deleite, desconocido para el hijo del obrero. Es una obligación del Estado, en beneficio de la cultura de nuestro país como consecuencia de la dignificación de clases. Es por ello que proyecté el Museo de Artes Decorativas e Industriales, en el convencimiento profundo de que no solo implicaba una obra de progreso, sino también una obra de justicia y reparación (Llobet [1931b], 8-9).

Este Museo imaginado por Llobet surgía entonces de las necesidades de los espacios de enseñanza de ese momento, pero también como conclusión del proyecto de producción de las artes decorativas a nivel nacional (cuyo inicio podríamos ubicar en los SNAD o incluso en las discusiones presentes en la Exposición Internacional del Centenario). Esta colección (que aún

debía armarse) presentaría un estado relativamente actual de estas artes en el país. Se había pensado en el público al que estaría destinado este establecimiento: estudiantes de bellas artes, pero también hijos de obreros y familias humildes para quienes el acceso a la estética estaría dado a partir de las artes decorativas. Esto repercutiría en la industria a partir de la realización de mejores productos y también posibilitaría el acceso a la “cultura” por parte de quienes, por su posición social, no se criaban con acceso a ella, de acuerdo con la lectura de Llobet. El MNAD que se fundó más tarde no fue el resultado de este proyecto.

El proyecto que sí se llevó a cabo: el Museo Nacional de Artes Decorativas

El palacio Errázuriz, como se presentó en el capítulo 1, era la residencia de una familia de elite, encabezada por Josefina de Alvear y su esposo Matías Errázuriz. La construcción del palacio -iniciada en 1911 y concluida hacia 1918- junto con su colección evidenciaban el gusto europeo de las clases altas porteñas. Estas familias, que vivían de la economía agroexportadora, se vieron afectadas con la crisis iniciada en 1929; muchos de sus palacios, ya fuera por compra o expropiación, pasaron a formar parte del Estado Nacional.³⁵⁸ Este patrimonio de la familia Errázuriz-Alvear fue comprado por el Estado en 1937 y transformado en el MNAD. Al momento del debate que tuvo lugar en el Congreso se comentó que ya había una autorización para realizar la compra y que una expropiación podría resultar más costosa (Congreso Nacional 1936, 637).³⁵⁹ Las sesiones de las Cámaras de diputados y senadores que dieron lugar a la adquisición del palacio fueron breves, pero brindan gran información sobre algunos de los objetivos que se proyectaban sobre el MNAD, a la vez que muestran cierta dimensión de contingencia en la concreción de este proyecto.

La propuesta para la adquisición de este espacio, que inicialmente iba a brindar alojamiento a la Comisión Nacional de Cultura, a la Academia Nacional de Bellas Artes³⁶⁰ y a la Academia Argentina de Letras, fue firmada por representantes de distintos

³⁵⁸ Entre ellos pueden mencionarse al Palacio Anchorena, actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores, que fue adquirido por el Estado en 1936; el Palacio Unzué, expropiado en 1937 -y luego demolido hacia 1955-, ubicado en donde actualmente se encuentra la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y el Palacio Paz, que desde 1938 es sede del Círculo Militar.

³⁵⁹ No resulta del todo claro por qué ya que no se tienen noticias de que hubiera una deuda, pero en caso de que la hubiera podría deberse a que la indemnización sería muy alta tratándose de un patrimonio muy costoso que se estaba ofreciendo a un precio relativamente bajo (o quizás debido a la ardua tarea de gestionar la expropiación en sí misma).

³⁶⁰ No se trata de la Academia inicialmente dirigida por Pio Collivadino que se dedicaba a la enseñanza sino a un nuevo espacio que se gestó en 1936, con Martín Noel como su primer director. Esta Academia, aún vigente en la actualidad, tuvo por objetivo promover el desarrollo de las artes en la Argentina. Respecto del proyecto institucional de dicha Academia véase el trabajo de Carla García, quien lo analizó desde una

partidos políticos.³⁶¹ Honorio Basualdo defendió el proyecto en la Cámara de diputados de la siguiente manera:

Se trata, señor presidente, de una de las mansiones más bellas que existen en la ciudad de Buenos Aires, situada en una de las avenidas también más bellas que posee esta ciudad. Es un exponente de belleza edilicia y de arte, construida a todo costo, con todo gusto y con todo arte y amueblada y decorada casi como un museo (Basualdo 1937, 526-527).³⁶²

La ubicación, su belleza constructiva y la colección que contenía ya permitían pensar en ese palacio como un potencial museo. Basualdo continuaba su planteo: “entendemos que edificios o casas como ésta, por su belleza externa y por las riquezas que contiene, deben ser adquiridas por el Estado, como un sitio donde puedan asistir los colegios y las personas que quieran informarse y gozar de un espectáculo de arte y de cultura superior” (Basualdo 1937, 526-527). Se proponía entonces, además, adquirir de modo muy económico una excelente colección -de otra forma imposible para el Estado- y, como resultante, abrir ese espacio al ámbito educativo y público en general que se interesara por estos objetos asociados a una cultura que se entendía como elevada o “superior”.

Algunos diputados socialistas firmaron en disidencia este proyecto de ley.³⁶³ Sus argumentos fueron varios, entre ellos sostuvieron que si el objetivo era conservar la belleza de la avenida Alvear debían realizarse reglamentaciones para la edificación y no simplemente conservar un edificio. Asimismo, se presentaba problemático el hecho de que el establecimiento quedara destinado a las Academias de arte y letras y a la Comisión Nacional de Cultura -que se ubicaría también en el palacio Errázuriz-. Esta Comisión era muy reciente, en contraste con la histórica Comisión Nacional de Bellas Artes que ya

mirada historiográfica en contraste con la propuesta desde el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas dirigido por Mario Buschiazzo (García 2016).

³⁶¹ Las firmas del Proyecto de Ley fueron las siguientes: Matías G. Sánchez Sorondo (Partido Conservador), Mario Arenas (Partido Demócrata Nacional), Carlos Serrey (Partido Demócrata Nacional), Antonio Santamarina (Partido Conservador), Alfredo L. Palacios (Partido Socialista), Alberto Arancibia Rodríguez (Partido Demócrata Nacional), Laureano Landaburu (Unión Cívica Radical Antipersonalista), José Heriberto Martínez (Partido Demócrata Nacional), Guillermo Rothe (sin datos), Manuel García Fernández (sin datos), Héctor González Iramain (Partido Socialista) (Congreso Nacional 1936; Senado Argentina 2021).

³⁶² Algo similar comentó el senador Matías G. Sánchez Sorondo: “la ciudad de Buenos Aires carece de un Museo de Artes Decorativas. La adquisición de este palacio con las valiosísimas colecciones que lo adornan, dará a esta ciudad un museo de su importancia” (Sánchez Sorondo 1936, 637). Solo el diputado socialista Juan Antonio Solari se preguntó por el lugar en que quedaban las otras provincias ante la adquisición de estos palacios: “¿Y el interior? No habrá ministerio que no pueda ostentar uno lujoso y hermoso, pero el país seguirá ofreciendo el mismo aspecto de despoblación, de miseria, de atraso demográfico social y político” (Solari 1937, 531).

³⁶³ Los diputados que firmaron en disidencia fueron Enrique Dickmann, Julio A. Noble, Américo Ghioldi y Alejandro Castiñeiras (Congreso Nacional 1937, 526).

había construido una reputación, y se temía la posibilidad de que el palacio terminara ocupado por oficinas administrativas en lugar de transformado en museo (Noble 1937, 527-528).³⁶⁴

La exposición del diputado Juan Antonio Solari (Partido Socialista) resumió las distintas críticas y precisó el lugar que tenía la adquisición de estos antiguos palacios en el contexto del Estado Nacional hacia ese momento: “Hasta hace poco tiempo hemos aparecido atacados de ‘estatuomanía’; ahora parece que nos invade la ‘palaciomanía’. Parece también que despiertan en algunos funcionarios dormidas ilusiones de suntuosidad imperial” (Solari 1937, 529).³⁶⁵ De este modo, el Estado adquiriría numerosos palacios y quedaba a cargo de evitar la dispersión del patrimonio de familias acaudaladas que no se mostraban del todo dispuestas a donar sus colecciones:

Yo comprendo que no en todos los casos se puede hablar de negocios discutibles o dudosos. Es posible que algunas adquisiciones y expropiaciones que se hayan hecho sean aceptables desde el punto de vista de la operación en sí misma. No quiero echar sombras ni arrojar suspicacias sobre esta clase de asuntos, pero es evidente que estamos principalmente entregados a la tarea de salvar algunas situaciones familiares o grupos de familias en bancarrota económica. No hay miembro del viejo patriciado porteño, ahora en liquidación, que no tenga algún gran edificio que ofrecer al gobierno, y si este va a ponerse en la tarea de solventar la situación de los miembros de ese patriciado, no alcanzarán los dineros de todo el pueblo argentino, y nuestra economía quedará profundamente resentida (Solari 1937, 529).

Víctor Juan Guillot, diputado radical de la Comisión de Presupuesto que había firmado a favor, expuso distancias con el proyecto de ley con motivo de “la inquietud que despierta en nosotros esta verdadera ola de adquisiciones y expropiaciones que caracterizan este final de período” pero aseguró: “hemos aceptado la compra del inmueble para salvar tesoros artísticos incuestionablemente valiosos” (Guillot 1937, 528-529).

³⁶⁴ Incluso se deslizaron algunas críticas a la Comisión Nacional de Cultura. Consideraban que esta Comisión que tenía un gasto anual representativo (\$900.000 al año m/n) y que se trataba de un espacio que tenía que crecer y demostrar su labor antes de obtener semejante patrimonio a cargo. El diputado Solari planteó la necesidad de un plan “serio” en cuanto a la Comisión de Cultura que debía incluir viajes de estudio y becas para estudiar en el país, entre otras cuestiones. Estas acciones fueron efectivamente llevadas a cabo con posterioridad, véase el trabajo de Cristina Rossi al respecto (Rossi 2012).

³⁶⁵ Al referir a una “estatuomanía”, Solari probablemente se refiriera a la práctica de instalar monumentos públicos que tuvo gran vigencia entre fines del siglo XIX y primeros años del siglo XX. La bibliografía sobre este tema es abundante, pero vale referirse al menos a un estudio de reciente publicación realizado por Carolina Vanegas Carrasco quien enfoca el problema desde una perspectiva latinoamericana (Vanegas Carrasco 2020). En cuanto a la recuperación de edificios que pasaron a formar parte del Estado Nacional es de referencia la investigación de María Élica Blasco, centrada en el período 1852-1910. La autora ha recuperado las voces de distintos investigadores respecto de las compras estatales, como la de Fernando Aliata, quien argumentó que prácticas como las de funcionalizar edificios en desuso permiten “justificar la preservación y rentabilidad de obras del pasado” (Aliata cit. Blasco 2018, 184). De este modo, la conservación del Palacio permitía tanto ingresar una importante colección al Estado como refuncionalizar el edificio para un uso contemporáneo.

Finalmente, el proyecto que dio lugar a la fundación del Museo Nacional de Arte Decorativo se aprobó en diputados con 36 votos en contra, de un total de 92 votos (Congreso Nacional 1937, 534). La gestación de este museo no fue entonces el resultado de un esquema específico que tenía por fin recuperar las artes decorativas de la región, vincular a las artes con las propuestas de los industriales, o proponer una mejora en relación con las instituciones educativas del momento, a la manera en que lo había planteado el proyecto del Director Nacional de Bellas Artes. En esa propuesta de Llobet podía percibirse un interés por brindar acceso a sectores sociales generalmente relegados que derivaría en beneficio del obrero y del propio Estado. Ese primer proyecto, -que tuvo diversos antecedentes mencionados en distintos capítulos de esta tesis, en donde se ponían en relación las producciones de artes decorativas regionales con la educación artística del momento-, quedó de algún modo suspendido y sin concreción. La creación del MNAD no fue consecuencia de estas aspiraciones sino más bien producto de una contingencia que logró cerrar un camino iniciado en el Centenario: la posibilidad de comprar la colección y el palacio en que había vivido la familia Errázuriz, acompañado de la necesidad de evitar la dispersión del patrimonio de esas elites interesadas en el arte europeo.³⁶⁶ La accesibilidad del concurrente quedaba aquí asociada a “gozar de un espectáculo de arte y de cultura superior”. En este sentido, el museo tendría la posibilidad de mostrar obras originales de finas colecciones, a diferencia de las opciones que Llobet había considerado con anterioridad. La incorporación de esta colección al Estado no quedaba fuera de contexto: formaba parte de un conjunto de estrategias adoptadas frente a la crisis económica en que ese grupo social se encontraba hacia ese momento. Fue así que, a pesar de lo que indica su nombre, la institución se consolidó como una “casa museo”, como una cristalización de una época pasada, una suerte de mausoleo que condensaba esa riqueza de las elites del Centenario y que se planteaba como un lugar que eventualmente brindaría a nuevos sectores sociales la posibilidad de conocer su belleza.³⁶⁷

³⁶⁶ Es pertinente señalar en este punto que, en distintos lugares del mundo, numerosos museos de artes decorativas fueron creados como resultado de la compra o donación de una casa de familia junto con su colección y se mantienen en la actualidad como casas museo. Además del caso del Museo Nissim de Camondo en París, mencionado en el capítulo 1, es posible referir a casos más cercanos geográficamente: por ejemplo al Museo de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez que se encuentra en la ciudad de Rosario (inaugurado en 1968) o el caso del Museo de Artes Decorativas Palacio Taranco que se halla en Montevideo, creado en 1972 a partir de una cesión del patrimonio de la familia Ortiz Taranco en 1943 (Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez 2021; Ministerio de Educación y Cultura 2020).

³⁶⁷ El diputado Mario Sáenz reforzó la necesidad de adquirir el palacio de la siguiente manera: “Si hay alguna razón poderosa y decisiva para que el Estado adquiera ese palacio, es porque él por sí solo constituye una joya de valor inapreciable, que acaso será muy difícil se presente otra oportunidad de adquirir, no tanto

El Museo en sus primeros años

Una vez constituido el MNAD, su primer director fue Ignacio Pirovano (1909 - 1980): de profesión abogado, pero también “pintor, diseñador-decorador, gestor cultural, empresario ganadero” (García 2017, 28).³⁶⁸ Al ser hijo de María Rosa Lezica Alvear se encontraba emparentado con la familia Errázuriz; además de su gestión previa en la Asociación Amigos del arte desde 1932, la bibliografía sobre el tema coincide en destacar especialmente su pertenencia a una familia de elite como uno de los grandes antecedentes para el cargo (Bermejo 2013, 296; 2012, 1; García 2000, 1).³⁶⁹ Su origen de clase no le impidió comprometerse con el ámbito de la cultura durante el gobierno popular de Juan Domingo Perón: entre 1952 y 1953 fue presidente de la Comisión Nacional de Cultura y su cargo como director del Museo, iniciado en 1937, tuvo lugar hasta el golpe de Estado que derrocó a Perón en 1955 (García 2011, 107).

Hacia 1946, es decir, casi diez años más tarde de su creación, el Museo explicitaba que uno de sus objetivos era que “los tesoros exhibidos y venerados en el nuevo MNAD serían utilizados por *artesanos y obreros* a fin de contribuir a su *formación estética*, y tomarían como referencia para sus oficios los modelos consagrados por el museo” (Boletín MNAD, cit. Pontoriero 2017, 193, *italica en el original*). Sin embargo, teniendo en consideración el recorrido planteado en esta tesis hasta este punto, vale preguntarse por qué la colección del MNAD aún hoy no es representativa del arte decorativo local, así como por qué las obras que contiene no son necesariamente testimonio del proyecto que se había llevado a cabo durante varias décadas para la gestación de un arte decorativo en el país.

La *Guía del visitante*, publicada por primera vez en 1937 y al menos con una segunda impresión en 1938, muestra cómo era la distribución de las obras en el

por los millones invertidos sino por el buen gusto acumulado allí por gente que sabía lo que hacía y tenía los medios para lograrlo”. Asimismo, remarcó la necesidad de “conservar para la República esa creación de belleza” y aspiraba a “que todos los habitantes de la República puedan venir a gozar allí de un esparcimiento para su espíritu por la riqueza acumulada en obras de arte raras y casi únicas” (Sáenz 1937, 533).

³⁶⁸ Además de la abundante bibliografía sobre el tema, el Centro de Estudios Espigas y el Museo de Arte Moderno tienen material de archivo sobre la figura de Ignacio Pirovano. Asimismo, el Museo ha recolectado gran cantidad de catálogos sobre muestras realizadas en él o en distintos espacios con la colección de arte moderno posteriormente donada a esa misma institución.

³⁶⁹ Como secretario del MNAD se nombró a Manuel Mujica Láinez y a Luis María Carreras Saavedra como museólogo (Bermejo 2013, 295).

establecimiento durante esos primeros años.³⁷⁰ Un breve texto acompaña al lector por el recorrido del museo: empezando por el palacio y el jardín hasta llegar a su interior. La colección exhibida era el resultado de la primera adquisición perteneciente a la familia Errázuriz. Dicha guía especificaba haber conservado el “eclecticismo” en la disposición de las obras en detrimento de la práctica bastante común de presentar un estilo en cada habitación (CNC 1938, 12).³⁷¹

Un conocedor de París identificaría fácilmente las referencias a las que aludía este pequeño librito de treinta páginas, entre la inspiración del salón regencia en el Palacio Nacional de los Archivos de París o la procedencia “del Trianon” de un taburete. Estas alusiones seguramente podrían maravillar a quien entendiese de lo que se estaba hablando, pero la calidad de estas obras seguramente llamaría la atención también de cualquiera que fuera a observarlas. No resulta menor el hecho de que todas las obras a las que el texto hacía referencia proviniesen de Europa: la única mención más cercana geográficamente era la estatuilla en bronce del francés Antoine Bourdelle en donde aparecía representado el general Carlos María de Alvear.³⁷² No todas las producciones mencionadas eran estrictamente de “arte decorativo”. La pintura de El Greco *Jesús abrazando la cruz* era presentada como “una de las piezas fundamentales del Museo” por tratarse de uno de los ejemplares “más hermosos” de esta temática hechos por el artista (CNC 1938, 23).

En ese momento el diseño exhibitivo del museo era el resultado de las primeras gestiones para su apertura; seguramente por ello la disposición de las obras tenía una cercanía muy grande con el orden original. Ahora bien, cabe preguntarse qué sucedía diez años más tarde, en 1947, momento en que se publicó el catálogo que se presentaba como el resultado de muchos años de organización de su inventario.³⁷³ La colección que se conformaba inicialmente por 700 piezas, se había enriquecido enormemente a partir de diversas donaciones, entre las que cabe destacarse la donación de José Luis de Ocampo que contenía una importante colección de mobiliario del Primer Imperio francés (Belluci

³⁷⁰ La primera guía fue impresa el 11 de diciembre de 1937, por lo que tuvo uso más bien hacia 1938. De cualquier modo, sigue siendo una muestra del primer año del MNAD. La publicación de 1937 pertenece al Centro de Estudios Espigas, pero en este caso se citará la de 1938. Los contenidos son exactamente iguales, la única diferencia es que la guía de 1937 especifica su tiraje.

³⁷¹ Es decir, distinto de los *period rooms* que mostraban distintos períodos históricos en cada habitación de un museo o incluso de una casa.

³⁷² Esta obra parece ser una réplica en miniatura de la escultura ecuestre del monumento a Carlos María de Alvear, también realizado por Bourdelle que se encuentra en la plaza del Palais de Glace.

³⁷³ Esta catalogación había sido lograda no solo por Pirovano y Mujica Láinez, sino también por diversos especialistas dependiendo del área.

y Pontoriero s/f, 16; CNC 1947, 267-275). Asimismo, había incorporado “en custodia” nuevas obras para su presentación al público, entre las que cabe destacar objetos arqueológicos del noroeste argentino provenientes del Museo Argentino de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia y el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras (CNC 1947, 13); museos que con anterioridad ya habían provisto de diversas maneras a los artistas y artesanos para inspirarse en la producción de artes decorativas, como se vio en el capítulo 2.³⁷⁴

En el catálogo del MNAD de 1947 aparecen consignados los numerosos donantes que habían realizado aportes al Museo, así como cuatro “miembros benefactores”: Matías Errázuriz, José Lucio de Ocampo, Adelia María Harilaos de Olmos y Josefina Unzué de Cobo (CNC 1947, 15).³⁷⁵ Todos ellos provenían de familias de la “alta sociedad” con las que Pirovano había logrado tejer relaciones para garantizar el crecimiento de la colección a partir de sus donaciones. Era un caso distinto, en este sentido, de los socios “protectores” del SNAD, en donde había personalidades de la elite, pero también artistas y gestores vinculados directamente con el ámbito de las artes decorativas y la industria, como se destacó en el capítulo 3.

El catálogo del MNAD de 1947 consiste en una descripción y estudio de la colección de alrededor de trescientas páginas. La organización se sigue manteniendo en función de las distintas salas del palacio; toda la colección se encuentra enumerada y se incluyen breves biografías de algunos autores. Este trabajo, sin dudas arduo, no mostraba grandes cambios en relación con el modelo “eclecticista” de exhibición (es decir, que no relacionaba cada sala con un estilo); de igual manera, las obras hasta el momento seguían siendo producciones de bellas artes y arte decorativo europeo. La colección, ahora ampliada, era una profundización del gusto de la familia Errázuriz. Se reforzaba aquí la

³⁷⁴ Estas piezas arqueológicas fueron exhibidas por Pirovano en el Escritorio de Matías Errázuriz y fueron devueltas a sus respectivas instituciones a fines de la década de 1960 por el director Jorge Pinto, quien dirigía el MNAD por esas épocas (Pontoriero 2016, 194).

³⁷⁵ Quizás aquí la excepción podría ser Margarita Roux, mencionada en el capítulo 4 como docente de la Escuela Profesional n°5 “Fernando Fader”. Los donantes consignados son: Ana Teresa Ortiz Basualdo de Olazábal, Miguel Pando y Adela de Carabassa, Enrique Larreta, Magdalena Ocampo de Casares Lumb, sucesión de Adela Maderna de Frederking, Alfredo Fortabat, León B. Eichhorn, Saturnino J. Unzué, Zelmira Paz de Anchorena, Luis Mariano Zuberbühler y Margot Garret, Jorge de Atucha, Adela de Atucha (marquesa de Jaucurt), Francisco M. Trelles, Federico Bemberg, Luis Mariano Zuberbühler, Justiniano Casares, Osvaldo M. Piñero, Luis María Carreras Saavedra, Juan Manuel Acevedo e Inés de Anchorena, Margarita Roux, Guillermo H. Moores y María Delfina Astengo, Carlos Dormal, Oliverio Gironde; Delia Cobo de Rosas, Lia Cobo de Ramos Mejía y Sylvina Cobo de Cibils Avellaneda, por disposición testamentaria de Delia Correa Morales de Cobo; Alfredo Hirsch, Diego Lezica Alvear, Jorge Delcasse, Julia Helena Acevedo de Martínez de Hoz, Laura Elena Bullrich de Pereda; Nelly Heillbronner, Arturo J. Álvarez, María Rosa Lezica de Pirovano, Ernesto Bosch, Elisa Alvear, Román Francisco Pardo, Lía Elena de Elizalde de Pirovano, Marcos de Estrada (CNC 1947, 15).

importancia del arquitecto René Sergent, quien había trabajado en otras construcciones, entre ellas el Museo Camondo -abierto como museo público de Francia también en 1937-; así como de los decoradores “de primera línea” mencionados en el capítulo 1 -Carlhian, Duchêne, Nelson, Hoentschel, y Sert- que eran destacados por su “calidad insuperable” (CNC 1947, 21-22). Al igual que para el caso de los SAD, no había aquí ni el más mínimo vestigio de un pasado del arte decorativo argentino. El MNAD se presentaba como un espacio que, además de haber acrecentado la colección Errázuriz, brindaba “un cúmulo de lecciones prácticas, sobre la historia de los estilos y arte aplicado” así como de los consumidores de estos objetos: “con los sucesivos aportes que en el futuro lo enriquezcan, incorporando a sus salas, definitivamente, el nombre de nuestros accionistas más destacados, el Museo Nacional de Arte Decorativo encerrará en sus salas la historia de la jerarquía espiritual Argentina” (CNC 1947, 24).³⁷⁶

De este modo, el museo daba cuenta de los gustos y consumos de las elites; de modelos europeos de los que los estudiantes abreviarían:

Los estudiantes del futuro [...] tendrán a su disposición en el Museo Nacional de Arte Decorativo de la Argentina un cúmulo de elementos valiosísimos de información, para formarse un concepto claro, a través de ellos, de lo que ha sido la obra de los artistas más caracterizados de la decoración en la primera parte del siglo XX, cuando esa obra, en lugar de seguir las discutibles corrientes predominantes, buscaba su inspiración en los supremos temas clásicos; y los historiadores, la lección viviente de la atmósfera creada por quienes fueron arquetipos de esa generación cuyo aporte privado cimentó el progreso cultural y artístico del país (CNC 1947, 23).

Esta mirada que apuntaba al futuro desatendía un pasado que ya se había ocupado previamente de estas producciones. Estas ideas eran muy distintas de aquel objetivo planteado por el socialista Antonio Zaccagnini en 1927, quien se preguntaba si todo lo exhibido en las ECAAI podría ser entendido como obra de arte y aseguraba que incluso los errores de aquello producido localmente podrían servir para ser corregidos. A los ojos de gestores como Pirovano y en particular desde el relato que proveía el MNAD, el pasado de Salones y exposiciones en las décadas de 1910 y 1920 parecía no existir.

La propuesta del MNAD puede alinearse con la labor de Pirovano por esos años. Desde principios de la década de 1930, Pirovano había sido una de las principales figuras de la empresa de muebles Comte, que se sostuvo entre 1932 y 1950.³⁷⁷ La compañía había

³⁷⁶ Otra frase mostraba una idea similar, siendo el Museo “una acabada expresión del refinamiento de aquellos coleccionistas particulares que contribuyeron con su esfuerzo personal a formar el depurado gusto que caracteriza nuestro señorío” (CNC 1947, 23-24).

³⁷⁷ La empresa Comte había sido fundada por los hermanos Pirovano y los arquitectos Mariano Mansilla Moreno y José Enrique Tívoli (Bermejo 2012, 1).

dotado de mobiliario a numerosas residencias privadas y edificios públicos; a la vez que sus manufacturas habían sido exhibidas en los SAD vistos en el apartado anterior. Los estudios sobre el tema destacan que probablemente uno de sus encargos más importantes haya sido la propuesta elaborada para el Hotel Llao Llao (1938), ubicado cerca de San Carlos de Bariloche en la Patagonia, en donde se apuntó a crear un estilo “patagónico” nutrido de materiales locales.³⁷⁸ Esto formaba parte de una búsqueda más grande que apuntaba a la creación de un “estilo nacional argentino” que tenía inspiración en distintas regiones del país (Pirovano [1954]; Bermejo 2012, 3; Mazza, 2013; Quiroga 2017). La exposición de algunos objetos de las colecciones de los museos Etnográfico y de Ciencias Naturales en el MNAD seguramente estaban pensadas en función de realizar un aporte en este sentido, para quienes desearan nutrirse de estos orígenes y adaptarlos a los nuevos tiempos.

Esta búsqueda no era nueva; entre numerosos ejemplos puede mencionarse el caso del mobiliario nativista de Emilio Mauri que, realizado “sin ninguna importación”, se había expuesto en las ECAAI en la década de 1920. Pero a diferencia de las obras exhibidas en las exposiciones industriales, el caso de Comte permitió concretar las obras de un modo menos artesanal y con una difusión más amplia a través de la compañía que, a su vez, tenía un público consumidor de clase alta muy específico. Este público reemplazaría sus consumos suntuosos franceses por estos, como ha señalado Wustavo Quiroga: “Las piezas de buen gusto que anteriormente se importaban desde Europa comenzaron a formar parte de la producción nacional” (Quiroga 2017, 202).³⁷⁹

Comte tuvo como diseñador al francés Jean-Michel Frank. Las producciones de Frank retomaban la estética del mobiliario del siglo XVIII, especialmente estilo Luis XVI. Algunos muebles estuvieron inspirados directamente en las obras de la colección Errázuriz. Amelia Teitelbaum ha destacado el caso del sofá de Eugenia Errázuriz estilo Luis XVI en el que se inspiró Frank para diseñar el salón de la familia Acevedo; quizás la mesa de juego de Jean-Henri Riesener que formó parte de la colección inicial del MNAD también haya servido de modelo en sus trabajos, como puede verse en la acuarela de estudio de Comte realizada para Jacques “Santiago Soulas” (Teitelbaum 2010, 230; Comisión Nacional de Cultura 1947, 62) (**Figs. 31-34**).

³⁷⁸ Esta propuesta se concretó en 1938 pero fue iniciada dos años antes, en 1936, a partir de un proyecto de 1932 (Bermejo 2012, 1).

³⁷⁹ Una idea similar también ha sido planteada por María Amalia García en una breve publicación sobre un mobiliario atribuido a Jean Michel Frank que pertenece a la colección del MNAD (García 2020).

Con el pasar de los años, los intereses de Pirovano y Comte se dirigieron a fomentar una línea de producción ligada al diseño “que no se debía descuidar si se quería estar en el escenario de los países desarrollados” (García 2000, 6). Es decir que las artes decorativas ya no estaban en el mapa. El futuro hacia el que se apuntaba se dirigía aquí al diseño y lo distinguía incluso de una enseñanza mucho más artesanal, como aquella impartida en las escuelas de artes y oficios como la SEI, que formaba dibujantes de máquinas y ornamentos:

En la Argentina, la noción de ‘diseño industrial’ es, en la actualidad, casi por completo ignorada. Los fabricantes la desconocen hasta el extremo de confundir persistentemente ‘diseñar’ con ‘delinear’, ‘diseñador’ con ‘dibujante de máquinas’. Esta es, sin duda, una de las causas fundamentales del actual estado de anarquía y falta de inventiva que se evidencia en nuestra industria (Pirovano 1951, 7).

Si bien el aspecto artesanal no era completamente negado,³⁸⁰ podría pensarse que se buscaba más bien abrir una nueva vía en donde la atención primordial no iba hacia este plano sino que dirigía hacia el ámbito del diseño:

En nuestro país siempre se ha creído que solo las formas artesanales merecían la atención de los organismos de cultura; este era un modo de ver que respondía a un tipo de economía ya definitivamente superado, una economía al margen de los problemas técnicos y sociales, pero también culturales, que la producción industrial plantea (Pirovano 1951, 7).

En este sentido, como mencioné anteriormente, la colección del MNAD no fue (ni es) representativa de las artes decorativas realizadas en Argentina en las décadas previas a su fundación, ni tampoco de ese momento.³⁸¹ Desde la institución no se concretó ningún proyecto para que hubiese representación de un arte decorativo nacional. Esta ausencia puede ser entendida a través de las ideas de Raymond Williams ([1977] 2009). La “tradición selectiva” que presentaba el museo generaba cierta ilusión de continuidad entre el esplendor del Centenario y las artes decorativas exhibidas.³⁸² En ese entonces diseñadores como Jean Michel Frank retomaban a través de la empresa Comte las características del mobiliario europeo del siglo XVIII, especialmente el estilo Luis XVI - en gran medida presente en la colección del MNAD-. Este pasado era el que resultaba

³⁸⁰ Como ha estudiado Cristina Rossi, a mediados de 1940 Ernesto B. Rodríguez, director del *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, planteó problemáticas en torno al lugar del artesano en la cultura de ese momento (Rossi 2010b).

³⁸¹ Recientemente, una nueva guía, ahora bilingüe, fue publicada para los visitantes del MNAD. En esta ocasión su portada promete un nuevo agregado, se titula “Palacio Errázuriz Alvear. Buenos Aires. Arte & Diseño” (Marcos 2021). Las obras de producción local que se encuentran consignadas son los trabajos en vidrio de Lucrecia Moyano, una *Gorgona* en bronce patinado de Alberto Lagos y una cama del siglo XVIII que podría haber sido producida en el Río de La Plata (o en Brasil) (Marcos 2021, 77, 108, 117).

³⁸² En palabras del propio Williams: “Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificarlo. En la práctica, lo que la tradición ofrece es un sentido de *predispuesta continuidad*” (Williams [1977] 2009, 159).

inspirador para los diseños del mobiliario moderno. Al decir de Williams: “Es en la incorporación de lo activamente residual -a través de la reinterpretación, la disolución, la proyección y la inclusión y exclusión discriminadoras- que el trabajo de la tradición selectiva se torna especialmente evidente” (Williams [1977] 2009, 168). En este sentido, la posibilidad de crecimiento estaba anclada en un conocimiento de la producción internacional, más precisamente europea. Así se había destacado en la Exposición Internacional de París y también había sido reforzado en los SAD en tanto aquello que de modo “justo y benéfico” tenía presencia en las artes locales. El gusto de las elites, que hacia 1930 comenzaba a volverse “residual”, era el pasado de ese camino por el que se continuaría a futuro. Por el contrario, aquellas propuestas para un arte decorativo nacional cuya “emergencia” había podido verse en los SNAD y en las ECAAI, acompañadas por instituciones educativas que formaban obreros, artesanos y artistas, pueden ser entendidas en su momento de efervescencia hacia 1920 más bien como una práctica “contrahegemónica”; estas se presentaban como una contrapropuesta al gusto de las elites por el arte europeo y buscaban centrarse en la creación de un “estilo nacional” en donde el nativismo era su mejor expresión. Este proyecto trunco o interrumpido entraría luego en el terreno de lo “arcaico”, algo inactivo en el presente, “un elemento del pasado para ser observado, para ser examinado o incluso ocasionalmente para ser conscientemente ‘revivido’ de un modo deliberadamente especializado” y que no logró ser “incorporado a la cultura dominante” (Williams [1977] 2009, 167). Esto permite explicar cómo, entre las pocas colecciones de arte argentino que forman parte del museo, se encuentran únicamente -al menos de forma pública- algún mobiliario atribuido a Jean Michel Frank de la marca Comte y las obras de Lucrecia Moyano.³⁸³ Las producciones de Moyano han sido recuperadas parcialmente por la historiografía como obras pioneras del diseño argentino, lo que les otorgó una mayor visibilidad ante la emergencia de este nuevo campo; sin embargo, una importante dimensión del mundo artístico y artesanal está presente en sus obras.

³⁸³ Lamentablemente hasta el momento no he logrado tener acceso a la colección o al archivo del MNAD. Las únicas obras que conozco que forman parte de la colección son las que se encuentran en la base pública de Colecciones Nacionales Argentina (Conar). Sin embargo, los objetos que allí se encuentran así como las numerosas exhibiciones realizadas desde el museo y las obras exhibidas en la colección permanente permiten afirmar que la base de artes decorativas realizadas desde Argentina es prácticamente nula.

La dimensión artística de las cristalerías Rigolleau

Sus directivos

León Rigolleau (1837-1903) creció en Angulema, Francia, en el seno de una familia productora de papel; llegó a la Argentina alrededor de 1870. Probablemente su motivación haya sido bastante similar a la de Godofredo Daireaux, figura analizada en el capítulo 1, que se trasladó a las nuevas tierras americanas con el fin de enriquecerse: según se refería en el folleto institucional de la cristalería homónima, “Rigolleau decidió un buen día abandonar sus catedrales, sus mansos paisajes cargados de historia, su vida ordenada y su trabajo heredado de sus abuelos, para emprender la aventura de realizar algo en la República Argentina, donde en aquellos años todo estaba por hacerse” (Cristalería Rigolleau 1957, 1). En un principio se dedicó a la importación de productos. Sin embargo, un aspecto muy importante distingue a estas dos figuras: si Daireaux había invertido en el campo, Rigolleau apostó por la industria.

En el primer capítulo de esta tesis se subrayaron las características de los espacios dedicados a la industria hacia el Centenario. Además de pequeños talleres con producción más bien artesanal, algunos establecimientos se presentaban como grandes fábricas, con más de 100 obreros y una importante cantidad de capital en moneda nacional (Rocchi 1999, 271-272). Este fue el caso de las Cristalerías Rigolleau, que hacia 1910 tenía entre 300 y 600 trabajadores y hacia 1920 más de 1500 (Rocchi 1999, 272; Russo 2011, 371). Pero la presencia de Rigolleau en la Argentina antecede por varias décadas al Centenario. En un primer momento tuvo una papelería y estudió la posibilidad de fabricar tinta, cuando notó la ausencia de frascos para preservarla (Russo 2011, 371). De acuerdo con un folleto de la cristalería, su vuelco hacia esa industria fue gracias a una sugerencia de un vecino “dueño de la droguería del pueblo”, quien le señaló la necesidad de producir vidrio, antes que tinta.³⁸⁴ Su primer proyecto se inició a partir del vínculo con un grupo de catalanes que tenían un pequeño taller, pero fue reemplazado rápidamente por una fábrica propia que fundó en 1882 con la ayuda de su sobrino: Gastón Fourvel Rigolleau

³⁸⁴ Históricamente el vidrio ha tenido funciones de utilidad científica por tratarse de un material no poroso y especialmente por su transparencia; atendiendo a esto, no es casual que fuera el dueño de una droguería quien le señalara su importancia. Más allá de la veracidad o no de los hechos, el relato permite dar cuenta de la necesidad que había de fabricar vidrio localmente hacia ese momento. La historiografía ha señalado a Francisco Bordoni, de origen italiano, como el primero que inició la producción en vidrio en Argentina alrededor de 1870 (Boysen 1943, [cap. 1], 2; Pesserl 1952, 37). Dentro de las cristalerías que también se dedicaron al vidrio artístico cabe destacar a Papini (1922) (*Caras y caretas* 1933a, 75) y Piccardo, presente en las ECAAI analizadas en el capítulo 3.

(1865-1946) quien llegó a la Argentina en 1879 con tan solo 14 años (Cristalería Rigolleau 1957, 1).

En sus primeros años la fábrica llamada “La Nacional” estaba instalada al sur de la ciudad de Buenos Aires y se dedicaba a la producción de frascos de tinta en la medida en que la materia prima se encontraba disponible. Luego en 1899 León Rigolleau retornó a su ciudad de origen y dejó a Gastón a cargo, quien trasladó el establecimiento a Berazategui en 1906. El nuevo emplazamiento modificó la fisonomía de la ciudad; su fachada mantiene incluso hasta hoy relieves relativos a la actividad vidriera (**Fig. 35**).³⁸⁵ Pero más allá de las intenciones, el conocimiento de la técnica tenía ciertas dificultades y ante la falta de personal capacitado para este tipo de tareas, Fourvel Rigolleau viajó a Europa, entre otros motivos, para traer vidrieros franceses (y más tarde belgas) que pudiesen llevar a cabo las actividades necesarias para sostener la fábrica.

Esta Cristalería tuvo una importante presencia en los distintos espacios analizados en esta tesis. León Rigolleau participó con una serie de cristales en el envío argentino de la Exposición Universal de París de 1889. Años más tarde, su sobrino Gastón fue vocal y jurado en la sección industrial de la Exposición del Centenario, además del referente en Argentina para algunos asuntos respecto del envío francés (Alcorta 1890, 14, 32; Thiébaud 1909). Para ese mismo momento, los estudiantes de la escuela nocturna de la Sociedad de Educación Industrial visitaban los talleres de la fábrica para aprender sobre su funcionamiento. Durante la década de 1920, las Exposiciones Comunes de Artes Aplicadas e Industriales de Buenos Aires contaron con sus trabajos en vidrio; así fue también en la Exposición Internacional de París de 1937 y en los Salones de Artistas Decoradores de 1936-1943.³⁸⁶ Estas participaciones merecen ser consideradas, ya que

³⁸⁵ Las Cristalerías Rigolleau hicieron crecer enormemente a la ciudad de Berazategui generando una oferta laboral importante. Esta empresa se vinculó también con otros establecimientos, por ejemplo, las cervecerías Bieckert y Quilmes que se proveían de las botellas de litro de vidrio; en particular con la planta de Quilmes el vínculo fue muy estrecho gracias a las posibilidades que brindaba el traslado del producto en el ferrocarril en tan solo unas estaciones (Rocchi 1999, 275). Para profundizar sobre el aspecto económico de las Cristalerías y su relación con la ciudad véanse las investigaciones de Cintia Russo (2007; 2011). La autora ha señalado distintas etapas dentro del proceso económico y productivo de Rigolleau; en este apartado se trabajarán diferentes aspectos de sus inicios hasta el cierre de la sección artística en la que participó Lucrecia Moyano entre 1934 y 1962, momento que presenta un fin a la “dinastía” Rigolleau: “1882-1906 (fundación y traslado a la localidad de Berazategui); 1906-1930, (proyección hacia el mercado nacional); 1940-1960, (expansión y consolidación en el mercado)” (Russo 2007, 2).

³⁸⁶ Además de que la producción de Rigolleau atraviesa todo el período abordado en esta investigación, continúa en las décadas siguientes con los productos Pyrex gracias a convenios con Corning Glass Works y con productos clásicos dentro del mercado local tales como las tazas “Rigopal” e incluso el *carnival glass* (vidrio iridiscente de moda que solo algunas cristalerías producían).

dan cuenta de un interés por parte de los fundadores de Rigolleau por la dimensión artística dentro de su arco de acción.

Asimismo, en la venta testamentaria de la biblioteca de Gastón Fourvel Rigolleau se atestiguan intereses variados que incluyen publicaciones históricas y contemporáneas. Entre sus textos de William Shakespeare e Hippolyte Taine podía encontrarse *La vie et les moeurs à La Plata (Vida y costumbres en El Plata)* de Emilio Daireaux, hermano de Godofredo, que también llegado de Francia se había instalado en Argentina. Pero además de libros de literatura y numerosos diccionarios en diferentes idiomas, la biblioteca contenía el álbum de la Exposición Colonial de París de 1931 y de las Memorias del Poder Ejecutivo Nacional de Argentina -que seguramente conservó porque presentaban imágenes de los vidrios y cristales de Rigolleau-. En esta línea de intereses, resulta necesario destacar la presencia de enciclopedias y libros sobre Bernard Palissy (reconocido ceramista) y libros sobre la historia del vidrio y esmaltado que tenían un fuerte componente artístico, como el texto de Louis Figuier, *Les merveilles de l'industrie (1873-1877)*, o el de Roger Marx, *La decoration et les industries d'art a l'exposition universelle de 1900 (1901)*, así como de la revista *Art et décoration*, publicación que, como se señaló en el capítulo previo, también formaba parte de la colección de la ANBA (Viau 1949a). Si bien la presencia de estos ejemplares en su biblioteca no necesariamente confirma sus lecturas y algún que otro ejemplar quizás podría haber pertenecido a León -no es posible precisarlo-, resulta llamativo que la colección de Gastón continuara ampliándose incluso en la década de 1930 y vale señalar que el rango de materias de los libros atesorados excedía los temas de economía e industria a secas e incorporaba áreas del mundo de las artes vinculadas a la industria.

Su venta testamentaria también testimonia el coleccionismo de grabados, pinturas, esculturas y mosaicos. Estos eran diversos, desde una pintura de Pio Collivadino y un mármol policromado de Felix Pardo de Tavera (anteriormente presidente de la Sociedad Nacional de Arte Decorativo entre 1917-1922) hasta pinturas de Henri Fantin Latour o mosaicos de la Fabrica de San Pedro en el Vaticano (Viau 1949b).³⁸⁷ La donación posterior al Museo Nacional de Arte Decorativo y al Museo del Vidrio de

³⁸⁷ Se transcriben las referencias completas dentro del catálogo: Pio Collivadino, *Suburbio de Buenos Aires*. Óleo sobre tela, firmado abajo a la izquierda. Mide 0,60 x 0,75cm; Félix Pardo de Tavera, *El secreto de la roca*. Mármol policromado. Altura 0,88cm; Henri Fantin Latour, *Plato con duraznos*. Óleo sobre tela, firmado arriba a la derecha. Mide 0,18 x 0,255 y *Ninfa sentada*. Óleo sobre tela, sin firma. Mide 0,27 x 0,30cm . Mosaicos de la Fabrica de San Pedro en el Vaticano: *Iglesia "San Pietro", Castillo "Sant Angelo"*, y dos *Costume della Campagna Romana* (Viau 1949b, 4, 7, 9).

Berazategui de un gran conjunto de obras de vidrio artístico refuerza este aspecto. En este caso fueron el hijo de Gastón, León Fourvel Rigolleau (1891-1961) y su esposa Ivonne Necol de Fourvel Rigolleau (1896-1994), quienes en gran medida conformaron la colección. Gracias al testimonio de Adelina Humier es posible recuperar la labor de Ivonne, ya que afirmaba: “lo acompaña en la gestión comercial, en los viajes y comparte su afición por el vidrio, coleccionando objetos de arte de ese material” (MHB s/fa, carpeta II, n° inv., 259). Esta selección de obras muestra un interés mucho más profundo por el vidrio, no solo en su dimensión utilitaria e industrial en serie (que era lo que más ingresos le daba a la fábrica) sino también cierto conocimiento por el aspecto artístico de la misma producción (**Figs. 36-40**).

Por último, hacia 1940 la fábrica fundó el *Ateneo Rigovisor*: un establecimiento educativo que funcionaba como escuela de artes y oficios que se mantuvo hasta aproximadamente 1970 (Russo 2011, 377). Las actividades que se enseñaban variaban desde la tecnología mecánica, dibujo técnico y artístico, corte y confección, entre otras actividades que incluían también la realización de concursos de artes plásticas en los que se aceptaban óleos, acuarelas, dibujos, carbonillas y esculturas. En diciembre de 1945 se realizó la primera Exposición de trabajos Manuales y su tercer salón de arte plástico, con trabajos de estudiantes (Cristalerías Rigolleau 1945).³⁸⁸

El trabajo en la fábrica

En 1932 León Fourvel Rigolleau fundó la sección artística de la fábrica: “aunada a la producción utilitaria que se realiza hasta ese momento, incorpora la creación de artículos de bazar, iluminación y cristalería fina. Convoca a artesanos europeos, forma talleres artesanales y capta así un público diferente con nuevos productos de alta calidad” (MHB s/fb, carpeta II, n° inv., 100). Cintia Russo ha destacado esta decisión en el contexto de la ISI, en donde la empresa instauró una “estrategia de diversificación de productos” (Russo 2011, 372). En 1934 el ingreso de la artista Lucrecia Moyano (1902-1988) a cargo de la Dirección de esta sección fue una apuesta importante para el crecimiento del sector y trajo sus frutos, dado que le otorgó mucha visibilidad en el ámbito

³⁸⁸ Solo he podido consultar una fotocopia de la revista de 1945 que se encuentra en el Archivo del Museo del Vidrio de Berazategui por lo que no tengo más información sobre estos eventos. Si bien excede el período estudiado, resulta también importante el artista del vidrio Félix Berdyszak (1909-¿?). Llegado de Polonia a la Argentina en 1947, se destaca como escultor en vidrio, trabajando como modelista mecánico en la fábrica Rigolleau.

artístico. Además de conseguir premios en los SAD y en la Exposición Internacional de París, participó en 1951 de una exposición de *l'art du verre* en el Musée des arts décoratifs en París y luego en el Smithsonian en 1959, otorgándole una proyección internacional a los vidrios y cristales producidos desde Rigolleau (Belluci 2008).

Como se señaló con anterioridad, en sus comienzos las Cristalerías Rigolleau contaban con numerosos trabajadores, más que otros establecimientos dedicados a la producción industrial. Allí, tanto niños aprendices como adultos se desempeñaban en las actividades de producción del vidrio (**Fig. 41**). El trabajo en los hornos incluía diferentes especialidades: “sacadores”, “prensistas”, “gasistas”, “saca posta”, “mecánicos”, entre otras tareas que incluían incluso un aguatero, probablemente para evitar la deshidratación producto del calor (MHB [1913-1914], carpeta II, n° inv., 270) (**Fig. 42**). Mientras tanto, las labores de “revisoras”, embalajes, supervisión y venta -aparentemente en ocasiones también las de talla- podían ser realizadas por mujeres, hecho que se refuerza por el uso de una vestimenta mucho más abrigada en las imágenes, en oposición a las mangas cortas con que trabajan los varones que se encontraban al lado de los hornos (**Figs. 43-44**).³⁸⁹

Fue en este contexto que Lucrecia Moyano empezó a dirigir la sección artística de la fábrica: “era de las pocas mujeres que entraba en la fábrica, ya que había tres turnos de dos mil operarios y solo había mujeres en la sección de embalajes” (Bayón 2001).³⁹⁰ Moyano había crecido en Tandil, lugar al que se había trasladado su familia por los problemas de salud de su madre. Compartía con sus “hermanas L” (Lila, Leonor, Leticia y Lía) diversos intereses artísticos.³⁹¹ La pintora Léonie Matthis viajaba a su ciudad y enseñaba a las jóvenes dibujo y acuarela, actividad que Lucrecia decidió continuar una vez trasladada a la capital del país (Cabutti 2019, 1). Su interés la llevó a participar en los Salones de Acuarelistas, en los que presentó algunas acuarelas de escenas de playa (**Figs. 45-46**).³⁹² En este sentido, si bien Moyano no tuvo una educación formal en una academia

³⁸⁹ Un texto posterior, de 1947, detalla toda la actividad que requiere una copa. Aquí aparecen mencionadas las distintas labores y operarios que participaban (*Ateneo Rigovisor* 1947, 2).

³⁹⁰ María Inés Criado realizó una recopilación a partir de los legajos de mujeres que trabajaron en las Cristalerías entre 1914 y 1946. El número es importante: se trata de un borrador de 23 hojas elaborado en base a fichas otorgadas por la empresa (Criado mimeo).

³⁹¹ De acuerdo con la investigación de Marcela Cabutti, fue Jorge Luis Borges quien ideó el apodo de hermanas L. (Cabutti 2019, 4). En el texto de Haydée Bayón se señala que a Lucrecia le interesaban “el dibujo y la pintura, Alina [¿quizás se refiere a Lila?] como su madre tocaba el piano, Leonor hacía con sombreros viejos que le regalaban otros nuevos, que luego donaba, Leticia esculpía y vivía rodeada de amigos y la menor Lía era un poco la hija de todas las demás” (Bayón 2001).

³⁹² De acuerdo con la biografía del archivo de su sobrina, Lila Moyano, solo entre 1924 y 1931 expuso en Buenos Aires trabajos en el Salón de acuarelistas, en el Salón nacional (retratos al óleo), en el Salón de mujeres y en Witcomb en una muestra colectiva; luego también presentó sus acuarelas en Santa Fe (Lila Moyano s/f). Agradezco especialmente a Lila Moyano por la atención a mis consultas y por haberme

o escuela, su formación provenía igualmente del ámbito de las artes. Sin embargo, aunque usualmente reconocida como artista o diseñadora, su sobrina Lila asegura que se definía a sí misma como artesana (Moyano 2020).

La información recolectada relata dos versiones de su entrada a Rigolleau. En general se ha señalado una invitación por parte de Fourvel Rigolleau, pero también circula otra historia en donde Moyano se habría comunicado con él en 1933 para saber si sería posible trabajar en el establecimiento (Bayón 2001). De cualquier modo, la dirección de la sección artística estuvo a su cargo entre 1934 y 1962, período en el que viajaba al menos jueves y domingo desde Acassuso hasta Berazategui. Allí aprendió del trabajo en vidrio con Luis y Juan Pierrot, José Humier, Carlos y Honoro Fabri y Luis Maullieri (Belluci 2008). Moyano era la única mujer en la fábrica los domingos. El testimonio de una trabajadora recupera las dificultades para su incorporación en las tareas cotidianas: “la gente pensaba que quería comprar la fábrica o que iba a ser accionista y entre los responsables de la firma había cierto recelo” (Humier s/f). Sin embargo, el tiempo y su labor lograron resolver esa situación:

Los domingos especialmente para tener espacio trabajaban en el horno 12 y en los crisoles. [José] Humier dibujaba muy bien y con Lucrecia compartían ideas sobre las piezas. Lucrecia se preocupaba mucho por la preparación de pigmentos y óxidos que Píndur, responsable del área química, se los preparaba. Era muy querida entre ellos, llegaba con la caja de bombones, los muchachitos que estaban en la fábrica disfrutaban de ellos. Humier había conseguido que hubiera café para todos, incluidos esos chicos [...] Después que los obreros sacaban las piezas del horno o soplaban, Lucrecia las “tocaba”. Le gustaban mucho los soles. Humier le preparaba el vidrio y Lucrecia le hacía los ojitos, la boca y Humier le decía que pensara bien qué iba a hacer porque se le “enfriaba” el vidrio (Humier s/f).

Es decir que, para empezar, Lucrecia Moyano elaboraba sus obras a partir de dibujos. Otras referencias permiten recuperar la misma idea: “Para fabricar las distintas piezas, les daba un dibujo y los guiaba a los operarios en la fabricación del vidrio y luego ella hacía las terminaciones con madera” (Bayón 2001).³⁹³ En palabras de la propia artista, frente a la pregunta sobre cómo trabajaba respondió:

brindado material para realizar esta investigación. Lucrecia Moyano realizó también acuarelas para el Hotel Llao Llao que fueron encargadas por el arquitecto Bustillo, perdidas en el famoso incendio y luego reemplazadas, cuyos bocetos parecerían formar parte de la colección que atesora la Fundación IDA (Fundación IDA 2020). Pero su actividad fue incluso más diversa, proyectó trabajos en mueble y diseño cartones de tapices y alfombras para Dándolo y Primi (una práctica que muchos artistas llevaron a cabo, véase Dolinko 2011, 375). De acuerdo con el trabajo de Haydée Bayón, muchos de los diseños de alfombras eran repetidos por la empresa ante lo cual Moyano se enojó y explicitó que no se hiciera más de una por dibujo (Bayón 2001).

³⁹³ Algo similar parecería haber sucedido más tarde para sus diseños de alfombras para la firma Dándolo y Primi: “Al enterarse por una amiga de una exposición internacional de tapices que Dándolo estaba organizando en Mendoza, hizo un boceto y lo presenta, aunque nunca había hecho una alfombra. Dándolo le pide que diseñe para ellos y así es como comienza a dibujarlas” (Bayón 2001).

Casi sorda..., porque el ruido que hacen las máquinas en un taller de cristal es increíble. Allí, junto al maestro vidriero, voy vigilando la forma que adquiere la burbuja. Luego, con el diseño que he dibujado en un papel, comparo si los costados, los baches, las burbujas, los vacíos, son iguales al dibujo. A veces nos sorprenden formas más estilizadas. Entonces no hace falta retocar nada. Pero realmente es mucho el tiempo que pasa antes que la pieza sea una realidad (Jascalevich s/f, 7-8).

Las piezas eran trabajadas en conjunto con un maestro vidriero (Jascalevich s/f, 5; Cabutti 2019, 12); si bien su conocimiento del vidrio fue profundizándose cada vez más, siempre se desempeñó como una artista que transformaba a esa “masa ígnea” a partir de ideas plasmadas primero en dibujo.³⁹⁴ En este sentido, su método se parecía mucho más al modelo del artista decorador formado en la ANBA por Collivadino antes que al de la Escuela Profesional n°5 “Fernando Fader”, en donde la artesana formaba parte de todas las instancias del proceso de producción del objeto a partir de un conocimiento preciso del oficio. En el caso de la fábrica, se trataba de una estructura mucho más compleja en donde, al igual que los otros trabajadores, ella desarrollaba su especialidad. Ella “tocaba” y daba forma a las piezas mientras alguien controlaba la temperatura del vidrio sobre el que estaba por trabajar.

De acuerdo con el testimonio de Adelina Humier, toda la producción artística se hacía en Berazategui, con algunas excepciones de decorados y fileteados que se realizaban en la capital cuando las piezas eran muy importantes, como las enviadas a la Exposición Internacional de París (Humier s/f). En Capital Federal había distintas sedes de producción y especialmente de venta una de la sección artística frente a la Manzana de las Luces y también un bazar. Este podría ser el que se encontraba en la esquina de la Av. Paseo Colón al 800, en donde aún permanecen relieves que muestran distintas actividades de la realización del vidrio y el nombre Cristalerías Rigolleau con su fecha de fundación, muy similares a los que se hallan en la puerta de la fábrica en la actualidad (Thistlewood 2021).

En el bazar se ofrecían piezas variadas, pero se vendían ante todo floreros y especialmente ceniceros; según algunos testimonios “no se valorizaban el resto de las figuras porque las consideraban demasiado modernas” (Bayón 2001). Los objetos

³⁹⁴ “En realidad soy una sobreviviente de la ‘Sección Artística’. Sólo puedo decir que para mí el vidrio fue y sigue siendo magia. Ver esa masa ígnea, dócil a la mano que la trabaja y al mismo tiempo rebelde y de conducta sorpresiva sigue en mi recuerdo como pura magia. Sólo puedo añadir que al ir las piezas enfriándose camino al archa fija, temblorosas en la punta de la caña que las llevaba; del rojo pasaban al rosa y después al milagroso transparente blanco y era ese el instante del milagro. Lo vivieron mi amigo querido Juan Pierrot, su hijo Juancito y los maestros vidrieros José Humier, Vidal Kissinger, Esteban Pérez, Juan Fedele, Fabri, Giacinti, Maulleri y sacadores. Lucrecia Moyano De Muñiz. Berazategui, mayo 22 de 1987” (cit. Cabutti 2019, 12).

utilitarios tenían igualmente un componente estético: tal es el caso del cenicero identificado con el sello de la sección artística, en el que se distinguen líneas “punteadas” compuestas por seguidillas de burbujas en distintos niveles de profundidad (**Fig. 47 y 47bis**). Esas burbujas surgían por impurezas en el ingreso de gases en el vidrio, pero en este caso eran incorporadas intencionalmente, como una marca de estilo de la sección y en especial de Lucrecia Moyano. Numerosos pisapapeles que se encuentran en el Museo del Vidrio de Berazategui realizados por vidrieros locales y donados por la comunidad muestran tanto detalles ornamentales con burbujas como otros dibujos y colores, dando cuenta de una gran destreza en el trabajo en vidrio; esta práctica fue retomada por Lucrecia Moyano, tal como puede observarse en el pisapapel que diseñó como *souvenir* de su casamiento con Eduardo Muñoz en 1945 (**Figs. 48-50**). Así, de algún modo se funden la firma del artista con el trabajo en la fábrica, aunque en todos los casos la producción fabril era de su autoría o bien de la cristalería, pero nunca se consignaba el nombre de los artesanos vidrieros.

Otros objetos utilitarios como los vasos presentados en los SAD quizás también podían encontrarse en el bazar, como lo muestra una publicidad de la época (**Figs. 29-30**). Este juego de vasos tallados mostraba representaciones de diversas regiones del país, con pequeños mojones que incluían el número de las rutas que llevaban a esos lugares. Vale destacar los trabajos más artesanales, aquellos quizás “demasiado modernos” para un público general que se producían en la sección, pero a los que, como ha señalado Silvia Dolinko “el factor de la intervención manual les confería un plus de prestigio simbólico” (Dolinko 2011, 364). Es decir que además de los trabajos de bazar de la línea “industrial”, se encontraban este tipo de obras, muchas de ellas “piezas únicas”, producidas por los sopladores de vidrio bajo su dirección (Shaw de Critto 2019, 146). En esta línea se ubican sus botellas antropomorfas, presentes en colecciones como las del MNAD y del Corning Glass Museum (**Figs. 51-52**).³⁹⁵ En una exposición de vidrio contemporáneo que tuvo

³⁹⁵ Dada la imposibilidad de acceso a los principales reservorios con obras de Lucrecia Moyano (MNAD y Fundación IDA) no resulta viable realizar aquí una historización de sus distintas producciones en el tiempo. Incluso en caso de poder acceder a ellas, es probable que no estén datadas con precisión (como sucede con la base Conar, en la que se encuentra información de alguna de las obras de la colección Rigolleau del MNAD y aparecen consignadas como “Siglo XX”). De cualquier modo, las obras de Moyano deben haber tenido muchos cambios en el tiempo, además de marcas de su propio estilo seguramente variaron en función de pedidos o conmemoraciones de interés para las cristalerías, probablemente en esta línea se incluyan los vasos conmemorativos que refieren a la liberación de París en 1944 -en los que se encuentra consignada la fecha conmemorativa en los mismos vasos-. Sin embargo, un estudio profundo y quizás un análisis técnico que contraste las obras con la documentación de las cristalerías y los materiales disponibles en cada momento permitirían obtener mayor información de estas piezas.

lugar en 1959 en Corning, Estados Unidos, el diseñador y arquitecto italiano Gio Ponti calificó de “barbárica” a la segunda de estas obras. La nominó de este modo por el “impulso inmoral de robarla” que le había despertado y contrapuso sus formas a los objetos utilitarios que otros especialistas se encontraban realizando hacia ese momento, con formas mucho más simples, neutras e incluso “industriales”; hecho que permite reforzar el lugar intersticial de la producción artístico-industrial-artesanal de las obras de Moyano (Ponti 1959, 24) (**Fig. 53**).

La sección artística nunca reportó ganancias, aunque tampoco generaba demasiadas pérdidas. Esta área se sostuvo durante la “dinastía Rigolleau” y a la muerte del directivo Enrique Shaw (sobrino de León Fourvel Rigolleau y casado con Cecilia Bunge) se inició una nueva etapa en la fábrica en donde se eliminaron algunas actividades entre las que se encontraba la sección artística: “Desapareció la afiladura, la grabadura y todo lo de artesanía a mano” (Russo 2007, 2; Shaw de Critto 2019, 148). Fue así que al poco tiempo de la muerte de Shaw, el nuevo directivo Emilio Van Peborgh invitó a Lucrecia Moyano a jubilarse (Shaw de Critto 2019, 149). Si bien Moyano continuó con su labor artística, su jubilación en las Cristalerías Rigolleau dio fin a uno de los proyectos más exitosos en la articulación entre arte e industria hacia ese momento.

Las distintas instancias analizadas en este capítulo presentan un momento de quiebre entre un pasado no siempre atendido y un futuro por construir para la relación entre arte e industria desde la vía institucional. En este sentido, tanto los SAD como el MNAD en sus primeros años se configuraron como nuevos espacios en donde las artes decorativas contemporáneas pasaron a tener menos presencia, limitándose a una existencia únicamente como un pasado coleccionado por parte de las elites. Desaparecían en el presente para dar lugar a nuevas producciones y a una nueva comprensión de un arte “moderno” vinculado a otras disciplinas que se acercarían cada vez más al diseño. En términos internacionales, la presentación de la Argentina al mundo seguía siendo la de un país con una economía agroexportadora, pero en el terreno de las artes aplicadas algunos hitos permiten identificar relaciones más precisas entre el arte y la industria, como fue el caso de las obras artísticas producidas desde las Cristalerías Rigolleau que participaron de diversos certámenes. Finalmente, las obras de Lucrecia Moyano, “pionera” en el ámbito del diseño, no son únicamente el inicio de una práctica nueva, sino ante todo el

resultado de un camino mucho más lejano, empezado por lo menos a principios del siglo XX, en el cual las ideas de una fábrica pusieron en práctica un modelo de industria artística, de una industria aplicada en donde una artista podría realizar un aporte y transformar los productos otrora únicamente utilitarios.

Conclusiones

A fines del siglo XIX en Argentina, cuando las nociones de bellas artes y progreso iban de la mano, las artes decorativas eran una práctica considerada femenina y desarrollada en ámbitos de formación generalmente privados. A principios del siglo XX comenzó a potenciarse un nuevo eje en el binomio arte-progreso que las articulaban también con la industria, momento en que se acrecentaron los debates sobre la posibilidad de dotar de un componente estético a los productos manufacturados localmente. Las discusiones sobre la educación técnica, la aparición de nuevos espacios de enseñanza y exhibición para estas artes, si bien no anularon ese camino inicial del siglo XIX, proveyeron una nueva vía de crecimiento en donde el impulso del Estado tuvo un lugar clave. Estas artes -entendidas como una producción intersticial entre lo utilitario y lo bello- fueron un área históricamente relegada en el campo artístico. La pesquisa sobre las diversas instituciones que no fueron estrictamente artísticas pero que alojaron proyectos atendiendo a las artes decorativas, aplicadas e industriales permitió problematizar en esta tesis su importancia en el campo cultural y trascender esa histórica premisa de la historia del arte que las entiende como una rama de menor relevancia.

El proceso de institucionalización de las artes decorativas que tuvo lugar en Buenos Aires presentó grandes cambios entre las primeras décadas de 1910 y mediados de 1940. En el mapa regional, Buenos Aires fue una ciudad privilegiada durante esa etapa, por contar con numerosos recursos y albergar a la vez establecimientos nacionales y municipales del ámbito artístico, así como un importante número de industrias en el contexto de una sociedad en crecimiento. Sin embargo, resulta innegable que la consolidación de esta institucionalización fue de algún modo incompleta. En un principio las artes decorativas eran principalmente manufacturas europeas coleccionadas por las elites y, en menor medida, una producción local en potencia, de tipo artesanal. La elaboración de las artes decorativas en el país, y en particular en Buenos Aires, creció en un contexto de mejoras industriales; en el plano artístico-artesanal esto pudo visualizarse en el surgimiento de espacios institucionales nacionales y municipales con estrecho interés en su desarrollo, ya fuesen establecimientos educativos o de exhibición, como los Salones Nacionales de Artes Decorativas o las Exposiciones Comunales de Artes Aplicadas e Industriales. Tanto a partir de exhibiciones ligadas a espacios artísticos o relacionadas también con el ámbito industrial, estas artes tuvieron una gran difusión entre

1918 y 1928, acompañadas por una mayor presencia de establecimientos educativos que formaron obreros/as, artesanos/as y artistas. Los cambios institucionales tuvieron una creciente especificidad y objetivos más claros, como lo demostraron los análisis de los proyectos educativos de la Escuela Profesional n°5 y la Academia Nacional de Bellas Artes en la década de 1920, así como los Salones de Artistas Decoradores a partir de 1936. Hacia el final de esta etapa, la delimitación del objeto y su producción parecía definida con mucha más precisión, en gran medida gracias a la fundación de un museo. Hacia ese mismo momento se abrió paso a una nueva etapa y a un nuevo campo disciplinar: el diseño.

La participación del Estado en la educación técnica y su impacto en el mundo del trabajo fue una problemática presente desde los inicios del siglo XX en los debates del Congreso Nacional. Allí emergieron discusiones sobre las profesiones liberales y las actividades artesanales, en vínculo con las necesidades de la Argentina futura. Las instituciones educativas en las que se formaba en un lenguaje decorativo que tendría intervención en la industria participaron en prácticamente todos los espacios de exhibición analizados en esta tesis. Sin embargo, no se concretó un vínculo directo entre educación e industria, incluso cuando hubo importantes esfuerzos para proyectar redes entre una y otra. En el proceso de crecimiento y transformación de los espacios educativos -del ámbito artístico o técnico- se presentaron al menos dos tendencias en los modos de formación. Por un lado, una propuesta de artesano/a u obrero/a para una industria en pequeña escala, casi artesanal. La Escuela Profesional n°5 “Fernando Fader” se mostró como modelo de la artesanía -con potencial aplicación a la industria- y su titulación refería a la más alta jerarquía del gremio artesanal: “maestra”. Aunque su formación fue de excelencia, los numerosos reclamos a la institución y menciones en la revista *Arte y decoración* sobre la necesidad de conectar a las estudiantes con el ámbito laboral indican algunas fallas al momento de articular la formación con la actividad de las egresadas. Sin embargo, no fue la única institución con este esquema en donde un/a estudiante se formaba en todo el proceso de producción de un objeto. Este modelo educativo posiblemente haya tenido similitudes en otras regiones: por ejemplo, en las escuelas profesionales textiles que fueron surgiendo en el noroeste argentino desde finales de la década de 1910, o incluso en la Escuela de Artes y Oficios dirigida por Pedro Figari en Montevideo entre 1915 y 1917.

Paralelamente, las escuelas de la Sociedad de Educación Industrial tuvieron la particularidad de que su proyecto provenía del ámbito de la industria, pero con la

participación de reconocidos artistas. Resultaría forzado atribuir esta formación completamente al modelo anterior, ya que se trató de una propuesta muy amplia que dependió en cada área de la especificidad y características del aprendizaje. Las secciones de electricidad y mecánica formaban de manera más técnica, pero en muchos casos se enseñaba con mucho énfasis el dibujo artístico, como fueron los casos de la Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros y Escuela de Dibujo para Niñas. La toma de exámenes a fin de año por parte de profesores de la Academia de Bellas Artes, así como su participación en distintas actividades de gestión y docencia dentro de la institución sin duda impactaron en su singularidad. Los derroteros institucionales de estos espacios fueron distintos y la continuidad o no de este plan quizás deba ser buscada en los proyectos de fomento a la educación técnica que años más tarde fueron llevados a cabo por el gobierno de Juan Domingo Perón. Vale incluso recordar que la entonces SEI, hoy Escuela Técnica n°30 de la ciudad de Buenos Aires, comparte en la actualidad su manzana con la sede de la Universidad Tecnológica Nacional -originalmente Universidad Obrera Nacional creada en 1948-.

Distinta de este modelo, la Academia Nacional de Bellas Artes bajo la dirección de Collivadino aspiró a delimitar un modelo de artista proyectista que había tenido como trasfondo el objetivo de evitar la creación de “parásitos” y apostar a introducir el potencial de la industria en el ámbito de las artes. Sus egresados poseían un conocimiento amplio y completo, cuya formación incluía asignaturas como geografía, castellano y literatura. El objetivo era brindar una formación integral y, en términos prácticos, formar un artista que eventualmente pudiera embellecer los productos de una industria en crecimiento. Aunque posiblemente a nivel educativo haya sido el modelo más excepcional en ese momento -algo similar destacó Marcele Linares para la Academia en Brasil-, parecería también haber sido el más célebre, sin dudas por alinearse con las futuras prácticas del diseño: ese paradigma tuvo su consumación en las Cristalerías Rigolleau con Lucrecia Moyano. Un modelo quizás similar pero posterior al de Collivadino podría rastrearse en la propuesta de Alfredo Guido a cargo de los talleres de “Grabado y artes del libro” en la Escuela Superior de Bellas Artes, en donde se gestionaron vínculos con distintas editoriales para la práctica estudiantil. De cualquier modo, al igual que en la mayoría de las escuelas técnicas, las articulaciones con la industria por parte de Collivadino no fueron tan concretas en los espacios investigados en esta tesis como para considerar que estos proyectos hayan tenido un resultado exitoso en esos términos.

Las diversas exhibiciones analizadas desde el Centenario hasta la Exposición Internacional en París de 1937, incluyendo los salones y exposiciones nacionales y municipales dedicados a las artes decorativas, funcionaron como un modo de mostrar el progreso del país. Si en un primer momento las exposiciones universales e internacionales prácticamente no difundieron las artes decorativas de producción nacional, a partir de la Exposición del Centenario esto empezó a cambiar. La organización de este evento internacional de gran calibre en Buenos Aires requirió estar a la altura de las restantes naciones: respetando las jerarquías artísticas, las artes decorativas locales estuvieron presentes en la sección de arte, aunque con poco protagonismo, y también en la sección industrial, principalmente con la presencia de escuelas técnicas. De cualquier modo, su aparición inauguró debates respecto de cómo deberían ser estas artes y por qué camino deberían continuar, como lo manifestó entonces Godofredo Daireaux en 1910. En todos los casos analizados las exhibiciones se volvieron un lugar de relevancia en donde se enlazaron la dimensión artística, artesanal y el aporte de diferentes establecimientos educativos, en ocasiones también con la incorporación de firmas y casas industriales que articulaban el eje arte decorativo-educación-industria. Si bien las imprecisiones terminológicas de lo entendido por artes decorativas, artes aplicadas y artes industriales perduran hasta la actualidad, es posible pensar que en el período abordado en esta investigación el cambio en este terreno fue mayúsculo y las exposiciones fueron un espacio en donde identificar esta transformación. Si en 1913 el Salón Nacional no clarificaba del todo qué las caracterizaba y si en 1918 los Salones Nacionales de Artes Decorativas aceptaban prácticamente cualquier producción, incluidas la pintura y la escultura, hacia 1940 los criterios de los Salones de Artistas Decoradores presentaron una mayor precisión respecto de aquello que se admitía.

Las artes decorativas cobraron cada vez mayor presencia en los salones, de la mano de una gran participación femenina, especialmente en los SNAD. Como se señaló en la introducción de esta tesis, si bien el análisis de un proceso de institucionalización corre el riesgo de poner en foco exclusivamente figuras masculinas, vale destacar que en los SNAD el lugar de las mujeres en ocasiones estuvo equiparado al de los varones en su rol como jurados u organizadoras, e incluso llegaron a ocupar un espacio mayoritario como expositoras. Esto se mantuvo solo en la medida en que las artes decorativas formaron parte del ámbito artístico; aunque como expositoras su presencia continuó en aumento, una vez que la dimensión artístico-artesanal incorporó a la industria en las ECAAI, el lugar de las mujeres en los cargos más altos se fue perdiendo y estos pasaron

a ser ocupados por figuras de la política o representantes de instituciones nacionales del ámbito artístico, cuyos directivos eran varones, como Noel o Collivadino. Por el contrario, las Escuelas Profesionales para mujeres fueron dirigidas por mujeres una importante cantidad de años, destacándose la gestión de Dolores Alazet Rocamora en la Escuela Profesional n°5 “Fernando Fader”, quien le otorgó un carácter especial al plan de estudios al diferenciarlo de otros espacios que educaban para la costura y labores domésticas; no obstante, esta institución es más reconocida por su etapa posterior, bajo la dirección de Héctor Rocha, etapa en la que se mostró un mayor potencial para la producción artística y se logró una jerarquía para la escuela que la equiparó con la ANBA, con títulos que otorgaban diferentes competencias pero tenían igual relevancia ministerial.

De la mano de las disputas por la definición de las artes decorativas, se activaron discusiones en torno a su jerarquía: el foco en los Salones estuvo puesto en la autoría individual de estas obras, cuyas técnicas, soportes y materialidades podían diferir enormemente. La participación cada vez mayor de las artes decorativas en estos espacios trajo discusiones sobre su caracterización, pero no necesariamente elevó su importancia dentro del campo. Las obras de Alfredo Guido y José Gerbino fueron premiadas innumerables veces por la calidad de sus diseños y por el resultado de su ejecución pero, aunque algunas de ellas fueron adquiridas por el Estado, aparentemente no se han conservado. Si bien sus conjuntos decorativos enaltecieron estas artes en el Salón Nacional, la importancia de estos artistas sin dudas estuvo vinculada también a que se dedicaron en igual medida a otras actividades -como la gestión y la pintura en el caso de Guido y la escultura en el caso de Gerbino- que colaboraron en mantener vivos sus nombres, especialmente el de Guido. Por el contrario, los platos “gemelos” de Elvira Rojas, que también fueron premiados como obras decorativas en diferentes eventos como los SNAD y las ECAAI, tuvieron una menor repercusión en la época como lineamientos a seguir dentro de las artes decorativas, a la vez que se ha escrito menos sobre sus obras que sobre las de Guido y Gerbino, aunque algunas se encuentren alojadas en el Museo Nacional Casa de Ricardo Rojas. Es indudable que esto estuvo relacionado con su condición de mujer -quienes la visibilizaron generalmente lo hicieron desde este lugar-, pero es posible también que se debiera a que se destacó especialmente en una actividad artesanal como la talla en madera, de poco reconocimiento en el campo artístico; algo que abre nuevas preguntas a futuro respecto del derrotero de artesanos que se destacaron en su oficio sin participar a la vez de las llamadas bellas artes.

Las Exposiciones Comunales de Artes Aplicadas e Industriales posicionaron a las artes decorativas de un modo diferente al de los salones; estos eventos fueron sin dudas una acción sobresaliente en torno al lugar que ocuparon las artes aplicadas en este período de estudio. Las ECAAI no presentaron lineamientos específicos de cómo debían ser estas artes, aunque en términos de aceptación incluyeran una variedad mucho más amplia de propuestas, desde el bordado femenino en las escuelas, que ya tenía un largo recorrido en exhibiciones, hasta la misma labor atravesada por la industria en los stands de Singer o de la casa Asplanato; lo mismo pudo verse en otras áreas de especialización. En paralelo a las obras nativistas, en las ECAAI pueden rastrearse algunos antecedentes alineados a las futuras propuestas del diseño, cuyo exponente más representativo sería más adelante la silla BKF. Estos fueron los casos de la Cristalería Piccardo, que había presentado vidrios tallados por los artistas Bianchedi y Doumerc articulando arte-industria-artesanía como luego lo haría Rigolleau en la década de 1930, y en particular con la *Casa moderna standard*, en donde algunas firmas nucleadas por un estudio de arquitectos presentaron una propuesta de avanzada para la vida doméstica.

Si bien hubo nombres de grandes artistas, como Emilio Pettoruti, estas exhibiciones presentaban una nueva concepción de la autoría que contrastaba con la lógica del mundo de las artes y se articulaba con el mundo de la industria, en una propuesta que atendía a destacar la importancia de las y los trabajadores. De este modo, en las producciones aparecían los nombres de las fábricas, firmas y casas participantes, de los artistas que habían intervenido y también los obreros y operarios que habían formado parte de la actividad para ser premiados si así lo merecieran. Esta propuesta destronaba la lógica del sistema artístico de autoría individual para incluir objetos de elaboración colectiva en donde quedaban visibilizados los actores que participaban del proceso de producción de las artes decorativas: una práctica inédita y principalmente asociada a las políticas públicas que acompañaban a las ECAAI. Su visibilidad como productores fue acompañada también de una mayor presencia como espectadores de estos eventos, que fueron masivos y populares en el contexto del crecimiento de la sociedad porteña durante la década de 1920. Estas exposiciones, que enaltecieron las artes aplicadas con un tono estrechamente vinculado con lo político, no fueron continuadas luego del golpe de Estado de 1930, pero no fueron las únicas que carecieron de continuidad, ya que los Salones de Artistas Decoradores también se interrumpieron sin mayores explicaciones. No es menor que en el terreno de indefinición conceptual en que se gestaron las producciones en artes decorativas, los hitos principales de cambio como

las ECAAI y los SAD hayan sido los que las definieron con una mayor especificidad. Por lo menos las ECAAI optaron por utilizar “artes aplicadas e industriales”, términos que refuerzan menos su dimensión artesanal y un poco más su potencial industrial; del mismo modo, los SAD optaron ya no por reformular la nominación del objeto sino más bien de su productor: quienes realizaban estas obras eran “artistas decoradores”, sumado a que no todas las obras exhibidas podían ser entendidas como artes decorativas. Con el pasar de las décadas la utilización del término “arte decorativo” pasó a formar parte del espacio del museo y los salones fueron pensados como espacios que albergaron áreas más específicas: no solo el grabado (1936), sino también años más tarde la cerámica (1976) o el textil (1978) como disciplinas separadas.

Las discusiones teóricas sobre la construcción de un estilo en torno a las artes decorativas no estuvieron alejadas de los debates de las bellas artes, aunque tuvieron su propia especificidad. En el contexto de mayor auge de las elites porteñas que dio lugar a la construcción del palacio Errázuriz y en el momento en que las instituciones artísticas se encontraban en proceso de consolidación, Godofredo Daireaux se preguntó por las necesidades de un campo en particular: sobre la posibilidad de producir un arte decorativo argentino. La idea de articular estos proyectos con una industria nacional permite ubicar a Daireaux como uno de los primeros en reflexionar sobre esta necesidad desde el ámbito de las artes. Su lectura apuntaba a la construcción de un arte decorativo cuyo sello identitario le otorgara un carácter especial y que eventualmente su calidad pudiera resultar un aporte a la industria nacional. La falta de especificidad respecto de cómo debía ser esta producción se saldó en mayor medida con la propuesta de Rojas, el único que contribuyó con una “receta” para llevar a cabo este estilo. La producción de artes decorativas con temas nativistas no fue la única pero sí la más significativa de este período, entre el surgimiento de los primeros SNAD y las últimas ECAAI. La apuesta por un repertorio americanista que había iniciado en la Universidad de Tucumán terminó por concretarse con su *Silabario de la decoración americana*. Si bien la suspensión del proyecto de las ECAAI de la mano del final de los gobiernos radicales resultó un quiebre importante en la continuidad de estas propuestas, no es menor que algunos manuales ornamentales nativistas hayan continuado produciéndose durante la década de 1930, como los de Vicente Nadal Mora o la publicación de la Escuela Profesional n°1. Quizás la ruptura más importante con estas propuestas no esté en la finalización de esas políticas públicas, sino en los efectos del paulatino surgimiento de una sociedad de masas, cuyos consumos estéticos dieron lugar a la existencia de otros manuales con sugerencias para la decoración

de interior y vida doméstica de las clases medias, como los de Gerardo Manero publicados hacia 1950. Estos manuales, que respondían a nuevas necesidades e intereses, estuvieron más alineados con la segunda tendencia que había empezado a surgir al menos desde la mitad de la década de 1920, cuando se había calificado al arte decorativo de “falso”. Con sus diferencias, estas dos orientaciones -la nativista y la que derivaría en el diseño- pueden igualmente ser entendidas en su dimensión moderna, por formar parte en distintos momentos de un imaginario de crecimiento para la Argentina. Sin embargo, fue el diseño y su mirada más atenta al aspecto formal la propuesta “triumfante”; visto bajo estos términos, en el debate entre ambas tendencias se abandonó la preocupación por la temática como reservorio de lo nacional -propia del nativismo- en busca de un lenguaje más transnacional, que se consolidaría en las siguientes décadas a través del diseño.

La dimensión teórica de muchas de estas propuestas estilísticas resultaba central como posible resolución de dos problemas del país en las décadas analizadas: el proyecto de desarrollo espiritual y económico de la nación. En líneas generales, se esperaba que estos proyectos partieran desde los artistas y se transmitieran a obreros que los ejecutasen; los resultados serían para el consumo de las clases altas (eventualmente, como un reemplazo de sus consumos europeos). Esta lógica se mantuvo desde el Centenario hasta los SAD en 1930 y 1940, con algunas excepciones como la Exposición Industrial del Centenario (más popular que la contemporánea Exposición de Arte del Centenario) y en mayor medida durante la segunda mitad de la década de 1920. En esa década, los obreros productores también pudieron acercarse un poco más a ese mundo visual, en particular como espectadores de las ECAAI. No obstante, la posibilidad de acceder a los objetos de esas industrias no logró concretarse para ellos; la continuidad de este proyecto y la accesibilidad de las clases más bajas al campo cultural debería ser indagada a la luz de los gobiernos populares de las décadas de 1940 y 1950, momento en que los obreros y productores se volvieron potenciales consumidores.

El Museo Nacional de Arte Decorativo merece un párrafo aparte por tratarse de un espacio anhelado a lo largo de muchas décadas y cuya fundación iba a representar la culminación de numerosas búsquedas institucionales. Su inauguración sellaría las necesidades del campo en cuanto a la consolidación de las artes decorativas que servirían de modelo a artistas, artesanos y obreros y que representarían la producción nacional, pero resultó ser todo lo contrario. Este Museo, que finalmente se constituyó como una “casa museo”, resultó casi una reproducción exacta de su estado original como casa particular. Sin embargo, la construcción del Palacio Errázuriz y el armado de su

colección, cuyo interés estaba enfocado en Europa, fue contemporáneo de las necesidades específicas de las artes decorativas que hacia el Centenario habían advertido figuras como Godofredo Daireaux. En este sentido, incluso atendiendo a las discusiones de 1910, la colección de esa familia no da cuenta de todos los debates de ese momento; contemporáneamente a la constitución de ese acervo se fueron gestando numerosas actividades para fomentar la producción de un arte decorativo nacional que se encuentran ausentes en el reservorio del museo. Al escribir estas líneas me anoticio de la existencia de un proyecto para incluir en el MNAD un espacio dedicado al diseño argentino. De concretarse, podría colaborar en resarcir parcialmente la historia de la producción nacional desde el ámbito público, al menos en lo correspondiente al diseño, quedando aún pendiente una inclusión de artes decorativas realizadas desde Argentina.

Sin duda alguna, el modelo más exitoso del vínculo entre arte e industria se encuentra en el caso de las Cristalerías Rigolleau, y más específicamente en el caso de Lucrecia Moyano como su directora artística. A diferencia de los proyectos educativos, que en general no se articularon enteramente con la industria, este programa fue mucho más eficaz, seguramente por haber surgido del mismo ámbito industrial y sus necesidades. Si la BKF significaba un quiebre, en tanto sus características dieron inicio a los objetos de diseño, esta artesana-artista-diseñadora presentó un modelo de continuidad entre la práctica más artesanal de las artes decorativas y la más industrial del diseño. Es por este motivo que la pervivencia de las obras de Moyano también tiene que ser entendida por su posibilidad de ser revisitada gracias al surgimiento de esta nueva disciplina. Asimismo, la “sustitución” del concepto de artes decorativas por el de diseño ubicó al segundo en una posición triunfante, que además parecía brindar una mayor adaptabilidad a la industria. La existencia de las Cristalerías Rigolleau en la actualidad, a pesar de su cambio de dueños, le otorga un lugar más activo en el presente; la conservación del patrimonio e historia de esta fábrica es el resultado de un modelo similar al que Francisco Llobet había pensado para el Museo Nacional de Arte Decorativo y que no logró concretarse, pero que puede hallarse parcialmente en el Museo del Vidrio de Berazategui.

La atención puesta sobre la institucionalización de las artes decorativas posibilitó la consideración de otros actores en el campo artístico, además de los artistas: del rol de los artesanos y los obreros. La recuperación de su lugar permitirá seguir reflexionando sobre el modo en que se ha constituido el canon artístico, que continúa reconfigurándose en la actualidad. A su vez, gracias al estudio del impacto que han tenido las políticas públicas en los vínculos entre arte, educación e industria, así como respecto del modo en

que se han formado las colecciones sobre las artes decorativas en la Argentina, estas podrían eventualmente ser revisitadas, así como articuladas en clave regional en futuras investigaciones.

Fuentes y bibliografía

- A. T. 1925. “Primera Exposición Comunal de Artes Industriales”. *La Protesta*. 2 de febrero de 1925. p. 4. CeDInCI.
- AAVV. 1995. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- AAVV. 1999. *Spilimbergo*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Abbot, Andrew. 1988. *The system of professions: An essay on the Division of Expert Labor*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Academia Nacional de Bellas Artes [ANBA]. s/f.a. “Cupertino del Campo”. Acceso en noviembre de 2020. <http://www.anba.org.ar/academico/del-campo-cupertino/>.
- s/f.b. “Pintura y escultura. Exposición municipal de artes decorativas y aplicadas”. Libro de recortes, tomo III, 1926-1928. p. 1. AANBA.
- s/f.c. “Francisco Llobet”. Acceso junio de 2021. <https://www.anba.org.ar/academico/llobet-francisco/>.
- 1927. “Exposición comunal de artes aplicadas. Necesidad de realizarla”, 3 de febrero de 1927. Libro de recortes, tomo III, 1926-1928. p. 1. AANBA.
- Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas é Industriales. 1910. *Reglamentos y programas generales*. Secretaría. Buenos Aires: Imp. Luis M. Monteverde. BN.
- Academia Nacional de Bellas artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928. 1927. Buenos Aires: Talleres gráficos “José Fornarese”.
- Aconcagua. 1931. “En nuestra sociedad hay gran número de damas y niñas artistas”. Año II, vol. 6, n°19. Buenos Aires, agosto de 1931. CEE.
- Adamson, Glenn, ed. 2010. *The craft reader*. Londres, Nueva York: Bloomsbury.
- 2013. *The invention of craft*. London: Bloomsbury.
- Alazet y Rocamora, Dolores. 1910. “Escuela Profesional de Artes y Oficios para Mujeres N°5” En *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública. Memorias presentadas al Congreso Nacional por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Anexos de Instrucción Pública, Tomo III*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional. p. 418. BNM.
- 1913. “Escuela Profesional de Artes y Oficios para Mujeres n°5” En *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública. Memoria presentada al H. Congreso Nacional correspondiente al año de 1912, por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo III. Anexos de Instrucción Pública 1912*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional. pp. 562-569. BNM.
- Alcorta, Santiago. 1890. *La República Argentina en la Exposición Universal de París de 1889. Colección de informes reunidos por el delegado de gobierno D. Santiago Alcorta*. Publicación oficial. Tomo 1. París: Sociedad Anónima de Publicaciones Periódicas. Imprenta P. Mouillot. Acceso julio de 2021. <https://repositorio.segemar.gov.ar/handle/308849217/410>.
- Alvear, Marcelo T. y Antonio Sagarna. 1928. “Academia Nacional de Bellas Artes. Creación curso de cerámica”. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 14 de junio de 1928. Acceso enero de 2021. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/11027270/19280614?busqueda=1>.

- Amigo, Roberto. 1999. "Imágenes de la historia en el Centenario: nacionalismo e hispanidad" En *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, eds. Margarita Gutman y Thomas Reese. 1999. Buenos Aires: Eudeba.
- , 2006. "En memoria del maestro. Godofredo Daireaux y Eduardo Sívori en el Archivo Mario A. Canale" En *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*. Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- , 2014. "La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo." En *La hora americana 1910-1950* (catálogo de exposición) dir. por Marcela Cardillo, 31-54. Buenos Aires: MNBA.
- Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto [AMREC] Embajada en París y consulados en Francia, Patronato de Becados argentinos en Europa. Carpeta AH/0013/3.
- Archivo Escuela Técnica n°6-d.e. 12. "Fernando Fader". "Registro de certificados 1912-1949". ET6.
- Archivo Escuela Técnica n°6-d.e. 12. "Fernando Fader". 1940. "Escuela profesional n°5 de artes decorativas Fernando Fader". Registro de estudiantes. "María Ciordia". p. 99. ET6.
- Arena, Catalina. 1935. "El arte del juguete" *Arte y decoración*, año I, n°1, 1935. p. 48. CEE.
- Ariza, Julia. 2013. "Del caballete al telar: La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX" *Artelogie*, Paris: n°5, oct., 2013. Acceso agosto de 2020. http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a242.pdf.
- , 2017. *Imagen impresa e historia de las mujeres. Representaciones femeninas en la prensa periódica ilustrada de Buenos Aires a comienzos del siglo XX (1910-1930)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, tesis doctoral.
- Armando, Adriana. 2009. "Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales de Rosario". *Avances*, n° 14, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- , 2011. "Una perspectiva sobre la participación de mujeres artistas en Rosario". *Avances*. n. 18. pp. 39-50.
- , 2014. "Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte." En *La hora americana 1910-1950* (catálogo de exposición) dir. por Marcela Cardillo, 189-204. Buenos Aires: MNBA.
- Armando, Adriana y Guillermo Fantoni. 1999. "Primitivismo y herencia indígena en el arte argentino de los años '20." En *Actas XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II, ed. por Cristina Diez Marín. La Plata: EUNLP.
- Armellini, F. 1911. "'Primera Exposición Internacional de Arte en la República Argentina" *Atlántida*, Tomo I, Buenos Aires. p. VII. CEE.
- Artundo, Patricia. 2000. "La Galería Witcomb (1868-1971)" En *Memorias de una galería de arte*. dir. por Marcelo Pacheco. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Arte y decoración*. 1935a. "Personal directivo, administrativo y docente". año I, n°1, 1935. p. 4. CEE.
- , 1935b. "Palabras preliminares". año I, n°1, 1935. p. 8. CEE.
- , 1937. "Párrafos de un discurso del Ministro de Instrucción Pública Doctor Jorge de la Torre", año III, n°3, 1937. p. 8. CEE.
- , 1938. "Escultor Laureano Ramón". año IV, n°4, 1938. p. 21. CEE.

- 1942a. “La cerámica” año VII, n°7-8. p. 36. CEE.
- 1942b. “Petitorio”, año VII, n°7-8, 1942. p. 15. CEE.
- 1942c. “Centro de Artes Decorativas”, año VII, n°7-8, 1942. p. 28. CEE.
- 1942d. “Don Pedro Darnond” año VIII, n°7-8, 1942. p. 49. CEE.
- Ateneo Rigovisor*. 1947. “Conozcamos nuestra compañía. Historia de una copa”. Junio de 1947, p. 2. Carpeta II. Industrias creativas. Vidrio. Rigolleau. Personalidades. n° inv., 40. MVB.
- Athinae*. 1908b. “Academia Nacional de Bellas Artes. Los exámenes”, noviembre de 1908. pp. 1-6. CEE.
- 1909. “Artes femeninas”, noviembre y diciembre, 1909. pp. 24-28. CEE.
- 1909b. “Academia Nacional de Bellas Artes”, agosto de 1909. p. 20. CEE.
- 1910a. “Exposición Internacional de Arte del Centenario”, marzo 1910. pp. 21-22. CEE.
- 1910b. “Exposición Internacional de Arte del Centenario”, abril 1910. pp. 18-19. CEE.
- 1910c. “El arte en el mobiliario”, julio 1910. p. 28. CEE.
- 1910d. “Brumas académicas”, octubre 1910. p. 22. CEE.
- 1911. “Exposición Internacional de Arte. Lista de los importes totales de las obras vendidas en las diversas secciones”, año III, n°30, febrero de 1911. pp. 25-29. CEE.
- Atlántida*. 1937. “La Exposición Internacional de París de 1937”. Enero de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- Áurea. Revista mensual de todas las artes*. 1928. “El arte del mueble en la Exposición Comunal”. Año I, n. 9, enero de 1928. pp. 60-74. CEE.
- Auslander, Leora. 1996. *Taste and power. Furnishing modern France*. Berkeley: University of California Press.
- Bachofen, Elisa. 1932. “Enseñanza Técnica para la Mujer. Su influencia en la conducción científica del hogar y en las diversas actividades”. Buenos Aires: Baiocco y Cía. BN.
- Baldasarre, María Isabel. 2006a. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Baldasarre, María Isabel. 2006b. “La vida artística de Mario A. Canale” En *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*. Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- 2008a. “La revista de los jóvenes: Athinae” En *Arte en revistas: publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, dir. Patricia Artundo. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- 2008b. “La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado de arte italiano a comienzos del siglo XX”. *Entrepasados. Revista de historia*. Buenos Aires. Año XVII, n°33.
- 2016. “La educación de los artistas” En *Ernesto de la Cárcova*, dirs. Laura Malosetti Costa y Andrés Duprat. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- 2016a. *Las bellas artes de la Cárcova. Muestra homenaje*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, Museo de la Cárcova.
- 2016b. “La educación de los artistas”. En *Ernesto de la Cárcova*, dirs. Laura Malosetti Costa y Andrés Duprat. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

- . 2020. "Between Buenos Aires and Europe: Cosmopolitanism, Pensionnaires and Arts Education in late 19th Argentina" En *Academies and Schools of Art in Latin America*, ed. Oscar Vázquez. Nueva York: Taylor & Francis Routledge.
- . 2021. *Bienvestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires 1870-1914*. Buenos Aires: Ampersand, en prensa.
- Baldassarre, María Isabel y Silvia Dolinko, eds. 2011. *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina (volumen 1)*. Buenos Aires: Eduntref.
- , eds. 2012. *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina (volumen 2)*. Buenos Aires: Eduntref.
- Balestra, Juan, dip. 1900. "Proyecto de Ley, por el poder ejecutivo, reformando la instrucción secundaria". Congreso Nacional, Cámara de diputados, 46ª sesión ordinaria del 26 de septiembre de 1900. p. 1332. BCN.
- Bandera Argentina*. 1936. "Representación del Arte Argentino en la Muestra Internacional de París". 25 de octubre de 1936. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- Barba, Fernando Enrique. 1970. "Debate parlamentario sobre el proyecto de ley de colegios secundarios (1900)" *Trabajos y comunicaciones*, 20, pp.35-50. Memoria Académica. Acceso agosto de 2020. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1072/pr.1072.pdf.
- Barrancos, Dora. 2010. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana. cap. 3 "Transformaciones en la segunda mitad del siglo XIX".
- Basile, Silvana Daniela. 2017. "La 'pratica del fabbricare' italiana a Buenos Aires: strumento di modernizzazione tra formazione e immigrazione" *Registros*, vol.13, n°2. julio-diciembre. Acceso octubre de 2020. <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/165/152>.
- Basualdo, Honorio. 1937. *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1936. Tomo IV. Sesiones extraordinarias*. Congreso Nacional. Diciembre 20 y 30 – Enero 22 de 1937. Buenos Aires: Imprenta del Congreso Nacional. pp. 526-527. BCN.
- Batista, Jorge Osvaldo. 2001. *Osvaldo Magnasco: en la huella de Alberdi. La educación productiva*. Buenos Aires: Confluencia.
- Baumerich, Andreas, Boldil Damm, Maria y Hesse, Petra. 2012. *Art + Design in dialogue: The design department with the Winkler Collection*. Colonia: Museum Für Angewandte Kunst Köln.
- Baxandall, Michael. [1978]. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. CABA: Ampersand, 2016.
- Bayón, Haydée (con Graciela Ferreira de Labanca y Sara Shaw de Critto). 2001. "Lucrecia Moyano de Muñiz. (Algunas de sus obras y algunos de sus hechos)". Mimeo. Carpeta II. Industrias creativas. Vidrio. Rigolleau. Personalidades. n° inv., 156. MVB.
- Belej, Cecilia. 2009. *Muros en disputa. Un estudio de los murales del Automóvil Club Argentino y Galerías Pacífico*. San Martín: Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, tesis de maestría.
- . 2020. "Un horizonte de progreso. Murales argentinos en las exposiciones universales". *Boletín de Arte*, n°20, septiembre. Acceso agosto de 2021. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/1119/1374>.
- Belini, Claudio. 2017. *Historia de la industria en la Argentina*. CABA: Sudamericana.
- Belini, Claudio y Juan Carlos Korol. 2012. *Historia económica de la Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Belloq, Adolfo. 1935. "El grabado y la ilustración". *Arte y decoración*. año I, n°1, 1935. s/p. CEE.
- Belluci, Alberto G. s/f. *Colección permanente. Donaciones y adquisiciones 1937-2003*. Buenos Aires: Asociación de Amigos del Museo de Arte Decorativo.
- . 2008. "Lucrecia Moyano – Vidrios. Diseño argentino 1950. Colección del Museo". Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo. Diciembre de 2007-Marzo de 2008.
- Bellucci, Alberto y Hugo Pontoriero. s/f. *París / Buenos Aires 1910-1918. Palacio Errázuriz Alvear. Memorias de un proyecto. Sergent, Carlhian, Hoenstchel, Nelson, Duchêne, Sert*. CABA: Museo Nacional de Arte Decorativo.
- Benedeti, José. 1925. "Algo positivo. La Exposición Comunal". *Santa Fe*, 4 de diciembre de 1925. Libro de recortes, tomo II, 1925. p. 89. AANBA.
- Berjman, Sonia. 1997. *Benito Javier Carrasco*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Bermejo, Talía. 2012. "Ignacio Pirovano y el Coleccionismo de vanguardia", en *Revista Estudios Curatoriales. Teoría, crítica e historia*. Buenos Aires. Pp. 292-325. Acceso mayo de 2021. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/704>.
- . 2013. "La puesta en escena de un diálogo posible: tapices de la Escuela de París, porcelanas de Sèvres y arte moderno en el Museo Nacional de Arte Decorativo (1946-1956)", en: María José Herrera (dir.) *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*. Buenos Aires: Arte x Arte.
- . 2020. "El arte en la calle: las vidrieras de Raquel Forner en Harrods (1940-1950)". *Revista de estudios curatoriales*. Año 7, n°10, invierno 2020. Acceso febrero 2021. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/815>.
- Bertúa, Paula. 2016. "Entre el atelier y el escaparate. Las intervenciones de Raquel Forner en Harrods". *Boletín de Arte*. n°16. pp. 1-11, septiembre 2016. Acceso febrero de 2021. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/312>.
- Besio Moreno, Nicolás y Germán de Elizalde. 1936. "Resolución n°36. Referente a la aplicación del nuevo Plan de Estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes Plásticas" CMPC, n° registro 500-99997-503.
- Big BKF. 2021. "Our chair's story. The story of the butterfly chair". Buenos Aires. Acceso julio de 2021. <https://www.bigbkf.com/pages/butterfly-chair-story>.
- Blanco, Ricardo. 2016. *Diseño argentino: permanencia*. CABA: Diseño.
- Blasco, María Elida. 2018. "La conservación edilicia como problema. Del uso y destrucción de lo existente a las construcciones de la historia nacional (Argentina, 1852-1910)". *TAREA 5 (5)*. pp. 182-215.
- . 2019. "La hibridez del museo modernista. Entre los modos de exhibición de fines del siglo XIX y la museografía de masas de los años 40". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. semestre 2019, pp. 75-91. Acceso mayo de 2021. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj.
- Blengino, Herminia. 1920. "Una proyectada anexión". *Verbum. Revista del centro de estudiantes de filosofía y letras*. Año XIV. n°53, marzo-mayo de 1920. pp. 84-89. Acceso enero de 2021. http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/inibi_nuevo/verbum1920.htm#53. UBA.

- Boileau, Étienne. [1268]. *Règlements sur les arts et métiers de Paris rédigés au XIIIe siècle et connus sous le nom du livre des métiers d'Étienne Boileau*. Wentworth Press, 2018.
- Boixadós, Cristina. 2009. "Una ciudad en exposición. Córdoba, 1871" En *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, eds. María Silvia Di Liscia y Andrea Lluch. Sevilla: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Boletín Municipal*. 1926. "Exposición comunal de artes aplicadas e industriales. Reunión del jurado consultivo. Enero 26 de 1926", 2 de febrero de 1926. Pp. 243 244. Libro de recortes, tomo III, 1926-1928. p. 1. AANBA.
- . 1927. "Exposición comunal de artes aplicadas e industriales. Sesión del día 2 de noviembre de 1927", 21 de noviembre de 1927. Libro de recortes, tomo III, 1926-1928. p. 82. AANBA.
- Bondone, Tomás. 2017. "Los *calcos de yeso* y la enseñanza de las *Bellas Artes* en la Academia cordobesa. De Emilio Caraffa a Carlos Camilloni" en *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica*. Córdoba: Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, 27 de julio.
- . 2018. "López Cabrera y la emergencia del paisaje en la formación artística en Córdoba" en *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica II*. Rosario, Museo Histórico Provincial Julio Marc, 24 de agosto.
- Bonelli Zapata, Ana. mimeo. *Cultura gráfica, nación y progreso en el desarrollo ferroviario argentino, 1890-1930. Modos de producción y circulación de las imágenes impresas por las compañías ferroviarias británicas en Argentina*. Universidad Nacional de San Martín, tesis doctoral en curso.
- Bonelli Zapata, Ana y Aldana Villanueva. 2020. "Artes gráficas y la Exposición Nacional del libro de 1928: materialidad, arte e industria en la producción del libro en Argentina". *Palabra Clave*. vol. 10. n. 1. Acceso diciembre de 2020. <https://doi.org/10.24215/18539912e108>.
- Boni, Nicolás. 2017. "Modernismos tempranos, pintores europeos y primeras academias de Bellas Artes en el Rosario de entresiglos", en Malosetti Costa, Laura (dir.). *ENTRESIGLOS: el impulso cosmopolita en Rosario*. Rosario: Ediciones Castagnino/Macro, Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino.
- Bourdieu, Pierre. [1979] *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- . 1996. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bores, Silvano Aníbal, dip. 1900. "Proyecto de Ley, por el poder ejecutivo, reformando la instrucción secundaria". Congreso Nacional, Cámara de diputados, 47ª sesión ordinaria del 28 de septiembre de 1900. p. 1374. BCN.
- Boris, Eileen. 1986. *Art and labor. Ruskin, Morris, and the craftsman ideal in America*. Filadelfia: Temple University Press.
- . 1994. *Home to work. Motherhood and the politics of industrial homework in the United States*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Bottarini, Roberto Aníbal. 2012 "Leer escribir, votar: la conflictiva definición del currículum ciudadano" En *Historia de la lectura en la Argentina. Del catecismo colonial a las netbooks estatales*. dirs. Héctor Rubén Cucuzza y Roberta Paula Sprengelburd. Buenos Aires: editoras del Calderón.
- Bovisio, María Alba. 2000. "Universalismo y americanismo en el Silabario de la Decoración Americana de Ricardo Rojas". Terceras Jornadas de Estudios e

- Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2000. CD rom.
- . 2002. *Algo más sobre una vieja cuestión: “Arte” ¿vs? “artesanías”*. Buenos Aires: FIAAR.
- . 2014. “Supuestos y conceptos acerca de la imagen precolombina del noroeste argentino en la obra de Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Juan Ambrosetti”. *Estudios sociales del noa*. n°14. Acceso julio de 2021. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/1114/1094>.
- . 2015. “La tradición prehispánica en la propuesta americanista de Ricardo Rojas: un análisis de *El Silabario de la decoración americana*” 19&20, Rio de Janeiro, v. x, n. 1, ene/jun. Acceso julio de 2021. <http://www.dezenovevinte.net/uah1/mab.htm>.
- . 2019. “Objetos prehispánicos en el espacio euríndico: a propósito de la colección de arte precolombino de la Casa Museo Ricardo Rojas”. *X Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XVIII Jornadas CAIA. Calidad, gusto, capricho. Categorías y criterios artísticos y extra-artísticos de la mirada*. Buenos Aires, 25 al 27 de septiembre.
- Bovisio, María Alba y Marta Penhos. 2017. “De la iconografía precolombina al diseño moderno: el Silabario de la Decoración Americana de Ricardo Rojas”. *Estudios e investigaciones. Instituto Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*. n. 12. pp. 44-57. Acceso febrero de 2021. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/payro/article/view/4691/4188>.
- Boysen, Carlos G. 1943. “La industria de vidrios y cristales en la República Argentina”. Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires. Acceso julio de 2021. http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tesis/1501-0286_BoysenCG.pdf.
- Brunettin, Susana Mabel y Elena Donosevich. 2002. “Rigolleau desde su fundación a la actualidad”. En *Actas de la I Jornada Histórico-Geográfica y Genealógica de Berazategui*. Berazategui: Asociación Orígenes de Berazategui. AMV.
- Brunhammer, Yvonne. 1976. 1925. París: Les Presses de la Connaissance.
- Cabutti, Marcela. mimeo. “Lucrecia Moyano (1902-1998). Una biografía Afectiva gracias a sus sobrinas”. Trabajo para la muestra *Con flor quiero. Diálogo con la obra de Lucrecia Moyano*. 2019.
- Canale, Mario A. 1920. *Las instituciones artísticas oficiales en 1920*. Buenos Aires. BN.
- Campbell, Joan. 1978. *The German Werkbund*. New Jersey: University Press Princeton.
- Caras y caretas. 1911. “Enseñanza práctica de joyería. En la escuela profesional n°5”, 18 de noviembre de 1911. n°685, pp. 64-66. BNE.
- . 1912. “La Academia Nacional de Bellas Artes”. 7 de diciembre de 1912. n°740. p. 108. BNE.
- . 1933a. “La industria del vidrio en la República Argentina”. 8 de julio de 1933. n.1814. p. 75. BNE.
- . 1933b. “La exposición de las obras de María Elvira Rojas”. n. 1834. 25 de noviembre de 1933. BNE.
- . 1938a. “La vida en el interior del país”. n. 2082. 27 de agosto de 1938. BNE.
- . 1938b. “La escuela en el Hogar”. 31 de diciembre de 1938. p. 119. BNE.
- Carbó, Alejandro, dip. 1900a. “Proyecto de Ley, por el poder ejecutivo, reformando la instrucción secundaria”. Congreso Nacional, Cámara de diputados, 41ª sesión ordinaria del 18 de septiembre de 1900. p. 1166. BCN.

- . 1900b. “Proyecto de Ley, por el poder ejecutivo, reformando la instrucción secundaria”. Congreso Nacional, Cámara de diputados, 44ª sesión ordinaria del 24 de septiembre de 1900. p. 1250. BCN.
- Casajús, Paula y Cecilia Lebrero. 2008. “Alejandro Christophersen y las artes plásticas en las revistas de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de Arquitectura” En *Arte en revistas: publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, dir. Patricia Artundo Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Casco, Horacio. 1927. “Inauguración del certamen”. Comisión Municipal de Fiestas Populares. 1928. *Memoria de la 3ra Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928. Inaugurada el 3 de diciembre de 1927. Clausurada el 12 de febrero de 1928*. Buenos Aires: Peuser. p. 48. CEE.
- Castillo Espinoza, Eduardo. 2010. *Artesanos, artistas, artífices. La escuela de artes aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Santiago: Ocho libros.
- . 2014. *EAO. La Escuela de Artes y Oficios*. Santiago: Ocho libros.
- Catálogo Exposición Internacional de Arte del Centenario Buenos Aires 1910 [EIAC]*. 1910. Buenos Aires: 2da edición. Est. Gráfico M. Rodríguez Giles. MCEC.
- Cattaruzza, Alejandro. 2001. *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política*. Buenos Aires: sudamericana. pp. 99-141.
- Cherbourg-éclair*. 1937. “L’Exposition de Paris de 1937 et la Boucherie”. 4 de julio de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- Chiesa, Pablo y Adolfo Brodaric. 2019. “El pabellón de los Lagos: una joya perdida en el Rosedal de Palermo”, *La Nación*, 8 de mayo de 2019. Acceso octubre de 2020. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-pabellon-de-los-lagos-una-joya-perdida-en-el-roседal-de-palermo-nid2244668>.
- Cigorraga, Ignacio. 1923. “27. Exposición Municipal”. *Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires. Versión taquigráfica de la 20a. sesión ordinaria (2º período)*. Orden del día n.31, asunto n.2. 7 de diciembre de 1923. BPEE.
- Ciruzzi, Renato. 1944. “Dice D. Pío Collivadino, maestro de maestros, que cumple su 36º aniversario como director de la Academia de Bellas Artes”. *Aquí está*. 18 de septiembre de 1944. CMPC, n° de registro 500-99997-1070.
- Clark, T. J. 1978. *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cobas Cagnolati, María Silvia y Natacha Valentina Segovia. 2019. “Las huellas discursivas en el Silabario, de Ricardo Rojas.” *Armiliar*, n.3, mayo. Acceso diciembre de 2020. <https://doi.org/10.24215/25457888e017>.
- Coll, Jorge Eduardo. 1939. “Resolución del 2 de diciembre, aclarando que los certificados de competencia que otorga la Escuela Profesional de Artes Decorativas n°5 de la capital, como todos los de las Escuelas Profesionales de Mujeres, no son habilitantes para el ejercicio de la docencia”. En *Memoria presentada al H. Congreso de la Nación. Año 1939*. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Buenos Aires: Compañía Impresora Argentina A. A., 1939. p. 261-262. BNM.
- Collivadino, Pio. s/f.a. “Alumnos literatoides y superhombres”, Escritos personales sobre enseñanza artística, 3.1.3, documento 500-99997-2044. CMPC.
- . s/f.b. [sin título] “Escritos personales. Sobre gestión académica”, 3.1.5, documento 500-99997-473. CMPC.
- . s/f.c. [sin título] “Escritos personales. Sobre enseñanza artística”, 3.1.3, documento 500-99997-2065. CMPC.

- s/f.d. [sin título] “Escritos personales. Sobre gestión académica”, 3.1.5, documento 500-99997-865. CMPC.
- s/f.e. [sin título] “Escritos personales. Sobre gestión académica”, 3.1.5, documento 500-99997-2053. CMPC.
- s/f.f. [sin título] “Escritos personales. Sobre enseñanza artística”, 3.1.3, documento 500-99997-2068. CMPC.
- 1912. “Memoria de la Academia Nacional de Bellas Artes” En *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública. Memoria presentada al H. Congreso Nacional correspondiente al año de 1911, por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Tomo III, Anexos de Instrucción Pública 1910*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional. pp. 516-519. BNM.
- Collivadino, Pio. 1913. “Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales” En *Memoria Presentada al H. Congreso Nacional correspondiente al año de 1912, por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo III. Anexos de instrucción pública 1912*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional. pp. 738-740. BNM.
- a Siffrido Panzarasa. 1929. Fotocopia de carta manuscrita, Buenos Aires, 25 de abril de 1929. Carpeta Collivadino, CEE.
- Collivadino, Pio y Alejandro Ghigliani. 1908. “Notas Académicas” *Athinae*, octubre de 1908. p. 22. CEE.
- 1909. “Enseñanza de las Bellas Artes” En *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública. Memoria presentada al Congreso Nacional de 1910 por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Tomo III, Anexos de Instrucción Pública 1908*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional. pp. 249-253. BNM.
- 1910. “La enseñanza artística en la República Argentina” En *Censo General de Educación, Tomo II, Estadística Escolar*. Buenos Aires: Talleres de Publicaciones de la Oficina Meteorológica Argentina. BNM.
- Comercio y tribunales. 1937. “A una gran demanda de carne vacuna argentina dará origen la Exposición Internacional de París. Probable aumento de precios”. 25 de enero de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- Comisión Municipal de Fiestas Populares. 1928. *Memoria de la 3ra Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928. Inaugurada el 3 de diciembre de 1927. Clausurada el 12 de febrero de 1928*. Buenos Aires: Peuser. CEE.
- Comisión Nacional de Bellas Artes [CNBA]. s/f. *Padrón general del Salón Nacional*. PG.
- 1911. *Catálogo de la 1ª Exposición Nacional de Arte*. APNA.
- 1912. *Catálogo*. APNA.
- 1913. “Reglamento de la Exposición Nacional de Arte”. *Salón Anual*. P. 5. APNA.
- 1914. *Catálogo del Salón Anual*. APNA.
- 1915. *Catálogo del Salón Anual*. APNA.
- 1916. *Catálogo del VIº Salón Anual*. APNA.
- 1917. *Catálogo del VIIº Salón Anual*. APNA.
- 1918a. *Catálogo del VIIIº Salón Anual*. APNA.

- , 1918b. *Primer Salón Nacional de Artes Decorativas*. Buenos Aires: Busnelli y Caldelas. CEE.
- , 1919a. *Catálogo ilustrado IX Salón Anual*. APNA.
- , 1919b. *II° Salón de la Sociedad Nacional de Arte Decorativo*. Buenos Aires: Busnelli y Caldelas. CEE.
- , 1920. *III° Salón de la Sociedad Nacional de Arte Decorativo*. Buenos Aires: Busnelli y Caldelas. CEE.
- , 1921. *IV° Salón de la Sociedad Nacional de Arte Decorativo*. Buenos Aires: Busnelli y Caldelas. CEE.
- , 1931. *Resumen de la obra realizada durante la presidencia del arquitecto Martín S. Noel*. CEE.
- Comisión Nacional de Cultura [CNC]. 1938. *Pequeña guía del visitante*. Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo.
- , 1940. *Reglamentación de los premios en el Salón Nacional de Artistas Decoradores*. Buenos Aires. BN.
- , 1947. *Catálogo*. Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo.
- Congreso Nacional. 1936. *Diario de sesiones de la Cámara de Senadores. Sesiones Preparatorias y ordinarias*. Tomo II. Agosto 11 – septiembre 30 de 1936. Publicación del Cuerpo de Taquígrafos del Senado de la Nación. BCN.
- , 1937. *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1936. Tomo IV. Sesiones extraordinarias*. Diciembre 20 y 30 – Enero 22 de 1937. Buenos Aires: Imprenta del Congreso Nacional. pp. 525-534. BCN.
- Consejo Nacional de Educación. 1892. “Memoria del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública” *El Monitor de la Educación Común*. año 11, n°217. pp. 405-406. Acceso agosto de 2020. http://www.bnm.me.gov.ar/ebooks/reader/reader.php?mon=1&vt=n&dir=00150812&num_img=405&num_fin=406. BNM.
- Cordero Reiman, Karen. 2020. “Intervenciones suaves: tejido de punto, bordado y textiles como retos al canon histórico - artístico y social”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.6. Pp. 16-22. Acceso octubre de 2020: <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.02>.
- Criado, María Inés. mimeo. “Rigolleau: Nómina de legajos de mujeres que trabajaron en las cristalerías Rigolleau desde 1914 hasta 1946, aproximadamente (Recopilación realizada por ma. Inés Criado en base a fichas que le dieron en la empresa cuando Rigolleau vendió a Gancia). (Son 23 hojas borrador)”. Museo Carpeta II. Industrias creativas. Vidrio. Rigolleau. Personalidades. n° inv., 166. MVB.
- Crisol*. 1937. “Esa Exposición Universal de París...”. 24 de marzo de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- Crispiani, Alejandro. 1996. “Las teorías del buen diseño en la Argentina: del arte concreto al diseño para la periferia”. *Revista Crítica*, n°74. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, diciembre.
- , 1997. “Belleza e invención”. *Block*, n°1, Buenos Aires. Agosto, pp. 61-70.
- Cristalerías Rigolleau. 1945. “Ateneo Rigovisor de las Cristalerías Rigolleau. S. A. Labor desarrollada. Catálogo de las Exposiciones. Actividades futuras”. Museo Carpeta II. Industrias creativas. Vidrio. Rigolleau. Personalidades. n° inv., 100 (fotocopia). MVB.

- . 1957. “La Cristalería Rigolleau y la industria del vidrio. Folleto publicado por Cristalería Rigolleau en los 75 años de su fundación”. Museo Carpeta II. Industrias creativas. Vidrio. Rigolleau. Personalidades. n° inv., 208 (transcripción). p. 1. MVB.
- Critias. 1918. “Primer Salón Nacional de Artes Decorativas.” *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 32.
- Crow, Thomas. [1985]. *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid: Nerea, 1989.
- D’Amia, Giovanna. 2019. “Ferruccio Corbellani”. *Anales Del Instituto De Arte Americano E Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”*. vol. 49. n. 2. pp. 191-200. Acceso en noviembre de 2020. <https://publicacionescientificas.fadu.uba.ar/index.php/anales/article/view/667>.
- da Silveira, Paulo Cesar. 1983. *Liceu de artes e oficios de São Paulo: arte e industria em São Paulo*. São Paulo: FAU.
- Daireaux, Godofredo. 1901. *Manual del agricultor*. Buenos Aires: Editagro, 1946.
- . 1902. *Trabajo agrícola. Manual adaptado al programa del cuarto año de estudios de los colegios nacionales*. Buenos Aires: Talleres tipográficos de la penitenciaría nacional.
- . 1909. “Crisis de progreso. Comedia en tres actos” En *Comedias argentinas*. Buenos Aires: Prudent hnos, Moetzel & Cia. Editores.
- . 1909b. *Retour de Buenos Aires. Comédie Franco-argentine. En un acte*. Buenos Aires: Prudent Frères, Moetzel & Cie.
- . 1910a. “Escuela de artes industriales”, enero 1910. p. 6. CEE.
- . 1910b. “Exposición Internacional de Arte del Centenario. Impresiones” *Athinae*, julio 1910. pp. 9-11. CEE.
- . Sigma [Daireaux]. 1910c. “Ocurrencias y reflexiones sobre arte” *Athinae*, noviembre y diciembre 1910. p. 7. CEE.
- . Deró, G. [Daireaux]. 1911. “El buen gusto y la prolijidad estética en la industria”, abril 1911. p. 107. CEE.
- D. de Bamberg, Antoinette. 1935. “El arte del metal” *Arte y decoración*, año I, n°1, 1935. p. 33. CEE.
- De Elías De Rodríguez De La Torre, María Eugenia. 1942. *El arte decorativo de américa aplicado a la moda femenina*. Buenos aires. Asociación de padres “Osvaldo Magnasco”. BN.
- de Iriondo, Manuel. 1935. “Departamento de instrucción pública”. Buenos Aires, 9 de diciembre de 1935. CMPC, n° registro 500-99997-495.
- de Iriondo, Manuel y Agustín P. Justo. 1935. “Plan de estudios y programa. Escuela profesional n°5”. *Arte y decoración*. Año I, n°1, 1935. s/p. CEE.
- De la Plaza, Victorino y Carlos Saavedra Lamas. 1916. “Ley de educación común”. Congreso Nacional, Cámara de senadores, 4ª sesión ordinaria del 25 de julio de 1916. pp. 116-120. BCN.
- De Morant, Henry. 1980. *Historia de las artes decorativas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- de Privitellio, Luciano. 2001. “La política bajo el signo de la crisis”, en *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política*. dir. por Alejandro Cattaruzza, 99-141. Buenos Aires: sudamericana.
- De Tezanos de Oliver, Belén. 1935. “Escuelas Profesionales” *Memorias presentadas al Congreso Nacional por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Anexos de Instrucción Pública 1935*. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional, 1935. p. 381. BNM.

- Del pino, Diego A. 2005. *Clemente Onelli, el más criollo de los tanos*. Buenos Aires: ed. turísticas de Mario Banchik.
- Delnegro, Mariela. mimeo. *La Escuela Nacional de Cerámica y la gestión de Fernando Arranz: una trama educativa entre la industria y el arte*. Maestría en Ciencias Sociales con orientación en Educación, FLACSO, en curso.
- Devalle, Verónica. 2009. *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- , comp. 2021. *Pensar el diseño*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Infinito.
- Devoto, Fernando. 2005. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: una historia*. Buenos Aires: siglo XXI. cap: “El momento del Centenario”.
- , 2010. *El país del primer Centenario. Cuando todo parecía posible*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- , 2018a. “Introducción”. *Anuario TAREA*, n. 5. Acceso diciembre de 2020. <http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/438>.
- , 2018b. “La ópera, el teatro, el criollismo. En torno al ‘Fausto’, de Estanislao del Campo, y sus contextos”. *Anuario TAREA*, n. 5. Acceso diciembre de 2020. <http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/440>.
- Diario Español*. 1925. “Exposición comunal de artes aplicadas e industriales. Programa de la semana”, 14 de diciembre de 1925. Libro de recortes, tomo II, 1925. AANBA.
- Diderot, Denis y Jean le Rond d'Alembert [1765]. *Édition Numérique Collaborative et Critique de l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1751-1772 “Article Industrie”, (Droit polit. & Commerce.), vol. VIII, p. 694b–695a*. Acceso marzo de 2021. <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-2351-1/>.
- Dirección Nacional de Bellas Artes [DNBA]. 1937. *II° Salón de artistas decoradores. 26 de junio-15 de julio*. Buenos Aires.
- Dolinko, Silvia. 2011. “Obra múltiple en la ampliación del consumo artístico”. En *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina (volumen I)*, eds. María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko. Buenos Aires: Eduntref.
- , 2012a. *Arte plural: el grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires, Edhasa.
- , 2012b. “Artes bellas pero no calmas: Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958” en *Entrepasados. Revista de Historia*. Buenos Aires. n° 38/39. Pp. 145-161. AHIRA.
- , 2016. “Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Imágenes, memorias y sonidos*. Acceso enero de 2021. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69472>.
- Domingorena, Horacio. 1993. *Osvaldo Magnasco. El mejor parlamentario argentino*. Buenos Aires: docencia.
- Donnis, Alberto. 1935. “La encuadernación y sus orígenes” *Arte y decoración*, año I, n°1, 1935, p. 45. CEE.
- Dosio, Patricia Andrea. 2006. “Juego de miradas: el arte en las exposiciones internacionales argentinas (1882-1910)” En *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América latina*, Beatriz González Stephan y Jens Andermann. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Dréolle, Ernest. 1867. “III. Les gauchos de l'Amérique du Sud” En *L'Exposition Universelle de 1867. Illustrée*, ed. M. B. Dentu, Publication Internationale

- Autorisée par la Commission Impériale. 19 de septiembre de 1867. pp. 149-151. Acceso julio de 2020. <https://archive.org/details/lexpositionunive02expo>. IA.
- Durán, Cecilia. 2019. ¿“Arte decorativo, arte falso”? debates y disputas en torno al problema de la decoración en la arquitectura moderna (Argentina, 1925-1955). X Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XVIII Jornadas CAIA Calidad, gusto, capricho. Categorías y criterios artísticos y extra-artísticos de la mirada. Buenos Aires, 25 al 27 de septiembre de 2019.
- . 2020. *Arquitectura como arte público. Estado, arquitectos y cultura en la Revista de Arquitectura (Argentina, 1925-1943)*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- Dussel, Inés. 1997. *Curriculum, humanismo y democracia en la enseñanza media (1863-1920)*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires. caps: “El debate parlamentario sobre el proyecto de reformas a la enseñanza secundaria (1900): la construcción de equivalencias” y “Víctor Mercante y el psicologismo autoritario en la Reforma Saavedra Lamas”.
- Dussel, Inés y Pablo Pineau. 1995. “De cuando la clase obrera entro al paraíso: la educación técnica estatal en el primer peronismo” En *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*, dir. Adriana Puiggrós. Buenos Aires: Galerna.
- El cronista comercial*. 1937. “Veinte artistas argentinos decorarán nuestro pabellón en la Exposición de París. Nómina de los pintores”. Buenos Aires. 24 de enero de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- El diario*. 1924. “Primera Exposición Comunal de Artes Industriales. Será inaugurada el sábado a las 20 horas. Importancia de algunos objetos expuestos”, 18 de diciembre de 1924. Recortes diarios, tomo I, 1924-1925. p. 20. AANBA.
- . 1937. s/t. 4 de marzo de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- El diario español*. 1925. “Exposición comunal de artes industriales”, 29 de enero de 1925. Recortes diarios, tomo I, 1924-1925. p. 120. AANBA.
- El mundo*. 1936. “Adjudicóse a la Argentina un lugar de preferencia en la Exposición de París de 1937”. 18 de noviembre de 1936. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- . 1937. “Quedó inaugurada ayer la exposición de estudiantes secundarios”. Buenos Aires. 13 de marzo de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- El País*. 1908a. “En la Academia de Bellas Artes. Renuncia del señor de la Cárcova”, 11 de enero de 1908. Álbum de recortes “Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963”, AANBA.
- . 1908b. “El incidente de la academia de Bellas Artes. Con el señor Collivadino”, 21 de noviembre de 1908. Álbum de recortes “Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963”. AANBA.
- El Tiempo*. 1908. “El asunto de la Academia. Final del conflicto. Informe de la dirección y de la comisión. La verdad establecida. Datos estadísticos. Solución oficial. Conversando con el señor Collivadino”, 25 de noviembre de 1908. p. 1. BN.
- Escuela técnica n°6 Fernando Fader. s/f. Acceso febrero de 2021. http://www.escuelatecnicafader.com.ar/la-escuela.html#escuela_historia.
- Expectator. s/f. “Notas de Arte. María Elvira Rojas”. Libro de recortes, tomo III, 1926-1928. AANBA.

- Faggini, Carlos Augusto Mattei. 2014. *Liceu de Artes e Ofícios*. São Paulo, FAUUSP. *Informativo FAUUSP*, São Paulo, v. 2, n. 6, dec. 2013/mar. 2014. p. 12-13.
- Falcini, Luis. 1921. “La escuela de artes”. *Humanidades (La Plata)*. *Memoria Académica*. Acceso enero de 2021. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1758/pr.1758.pdf.
- . 1927. “La enseñanza de las Artes. Su reorganización en la Argentina”. *Páginas de Arte*. Pp. 4-6.
- Fara, Catalina. 2015. “Buenos Aires expuesta. Pinturas sobre el paisaje urbano en el Salón Nacional de Bellas Artes 1911-1939”. *Anales del IAA*. n. 44(1). pp. 59-76. Acceso octubre de 2020. <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/132/120>.
- Fasce, Pablo. 2014. “Identidad situada. La obra de Francisco Ramoneda y Ernesto Soto Avendaño en el noroeste argentino”. En *La hora americana 1910-1950* (catálogo de exposición) dir. por Marcela Cardillo, 189-204. Buenos Aires: MNBA.
- . 2017a. *El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)*. San Martín: Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, tesis doctoral.
- . 2017b. “Atilio Terragni y el proyecto de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Provincial de Tucumán” En *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica*. Córdoba: Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, 27 de julio.
- . 2018. “El Instituto Superior de Artes en el proyecto modernizador de la Universidad Nacional de Tucumán (1946-1952)” En *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica II*. Rosario: Museo Histórico Provincial Julio Marc, 24 de agosto.
- . 2019a. “El premio a los extranjeros. Salón Nacional (1918-1930)” *Boletín de Arte*. n.19, septiembre 2019. Acceso octubre de 2020. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/894>.
- . 2019b. “El altiplano como origen y destino. El proyecto estético-político andino de la revista de artes y letras *Indoamérica* (1935)” en *III Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas*. Centro de Estudios Espigas. 20 y 21 de agosto de 2019.
- . 2019c. *Del taller al altiplano. Museos y academias artísticas en el noroeste argentino*. San Martín: UNSAM edita, 2021.
- . 2020. “El americanismo durante los primeros gobiernos radicales. Primeras aproximaciones hacia una ‘estética de Estado’” *I Jornadas del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP) “Arte y Patrimonio. Historia, materialidades, prácticas y discursos”*. Buenos Aires, 18, 19 y 20 de noviembre.
- Fasce, Pablo y Larisa Mantovani. 2019. “Arte, industria e identidad. El nativismo y las artes aplicadas en la Argentina en la primera mitad del siglo XX”. *X Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XVIII Jornadas CAIA. Calidad, gusto, capricho. Categorías y criterios artísticos y extra-artísticos de la mirada*. Buenos Aires, 25 al 27 de septiembre.
- Feduchi, Luis. 1985. *Historia del Mueble*. Barcelona: Editorial Blume.
- Felice, Carlos, Giuseppe Bianchini, Comisión Nacional de Bellas Artes. 1938. *Exposición italiana de arte decorativo*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Bellas Artes. CEE.
- Felitti, Karina. 2004. “Sarmiento y la situación de las mujeres de su época” *Cyber Humanitatis*. n°31. Acceso octubre de 2020.

https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D14077%2526ISID%253D499,00.html.

- Fernández, María del Carmen, Gabriela D'Ascanio, y Elisa Welti. 2017. "Vanguardias artísticas y vanguardias pedagógicas. análisis de la revista Quid Novi? (Rosario, 1932-1934)". En *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Ficciones metropolitanas: revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*. Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Buenos Aires: Espigas.
- Fernández Bravo, Álvaro. 2000. "Latinoamericanismo y representación: iconografías de la nacionalidad en las exposiciones universales (París 1889 y 1900)" En *La ciencia en la Argentina de entre siglos. Textos, contextos e instituciones*, comp. Marcelo Montserrat. Buenos Aires: Manantial.
- , 2006. "Celebraciones centenarias: nacionalismo y cosmopolitismo en las conmemoraciones de la Independencia (Buenos Aires, 1910 – Río de Janeiro, 1922)" En *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América latina*. Beatriz González Stephan y Jens Andermann. Rosario: Beatriz Viterbo.
- , s/d. "Argentina y Brasil en la Exposición Universal de París de 1889". Relics and Selves. Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile, 1880-1890. Acceso junio de 2020. <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/FernandezBravo02.htm>.
- Ferrari, Roberto. 1999. "El país motorizado: la Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres" En *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, eds. Margarita Gutman y Thomas Reese. Buenos Aires: Eudeba.
- Ferrer, Aldo. [1963]. *La economía argentina, desde sus orígenes hasta principios del siglo XXI*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. Introducción y Tercera Parte: "La economía primaria exportadora" (1860-1930).
- Figueroa Alcorta, José y Federico Pinedo. 1906a. "Designando el personal provisorio de la Academia Nacional de Bellas Artes" *Boletín Oficial de la República Argentina*. 30 de abril de 1906. p. 600. Acceso agosto de 2020. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/11417225/19060508?busqueda=1>.
- Figueroa Alcorta, José y Federico Pinedo. 1906b. "Organizando el personal docente y subalterno de la Academia Nacional de Bellas Artes" *Boletín Oficial de la República Argentina*. 22 de mayo de 1906. p. 840. Acceso agosto de 2020. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/11425789/19060523?busqueda=1>.
- Figueroa Alcorta, José y Rómulo Naón. 1909. "Enseñanza de las Bellas Artes. Academia de Bellas Artes" En *Memoria presentada al Congreso Nacional de 1910 por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo III. Anexos de Instrucción Pública 1908*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional. pp. 371-374. BNM.
- Figueroa Alcorta, José y Rómulo Naón. 1910. "Reglamento interno de la Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes decorativos é Industriales. Estatutos" *Boletín Oficial de la República Argentina*. 19 de abril de 1910. pp. 1074-4176. Acceso agosto de 2020. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/11391060/19100419?busqueda=1>.
- Figueroa Alcorta, José y Estanislao Zeballos. 1910. "Reglamento para las Escuelas Profesionales de Artes y Oficios de Mujeres" En *Ministerio de Justicia e*

- Instrucción Pública*. Buenos Aires: Talleres gráficos de la penitenciaría nacional. Acceso agosto de 2020. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL003812.pdf>. BNM.
- Filip, María. 2015. "Arte *mon amour*. Las exposiciones de la Sociedad Artística de Aficionados entre 1905 y 1909" En *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XVI Jornadas CAIA. Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*. eds, Sandra Szir, Silvia Dolinko y Mariana Marchesi. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Fleming, John y Hugh Honour. [1977] 1979. *The Penguin Dictionary of Decorative Arts*. Nueva York: Penguin.
- Formenti, Carlo. [1893-1895] 1909. *La Pratica del Fabbricare*. 2. vol. Milán: Hoepl.
- Formoso, Silvia Eugenia. 2010. *Ernesto Padilla (1873-1951). Ciudadano del norte argentino*. Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés.
- Foster, Hal, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind E. Krauss. 2006. "La Exposición de *Art Déco*". Arte desde 1900. Madrid: Akal.
- Fraboschi, Osvaldo. 2016. "Cronología de la fundación de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova" En *Ernesto de la Cárcova*, dirs. Laura Malosetti Costa y Andrés Duprat. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Franchino, Magalí. 2018. "Enseñanza, profesión y carácter nacional. René Karman y René Villemín: dos modelos en conflicto (1913-1948)" En *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica II*. Rosario: Museo Histórico Provincial Julio Marc, 24 de agosto.
- Frank, Isabelle, ed. 2000. *The theory of decorative art. An anthology of European & American writings 1750-1940*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Freitas, Patrícia Martins Santos. 2017. *Muralismo em São Paulo: convergência das artes entre 1950 e 1960*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo, tesis doctoral. Acceso agosto de 2021. <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322243>.
- Fuentes, G. J. 1936. "Cartas de París. Proyecto gigantesco". *Diario de la Marina*. 19 de octubre de 1936. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- Fuentes Rojas, Elizabeth. 2016. *La enseñanza de dibujo de ornato. Academia de San Carlos 1780-1904: artistas y artesanos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arte y diseño.
- Fundación IDA. 2020. "Lucrecia Moyano: Entre ambientaciones, cristalería y textiles". *90+10*. 22 de junio de 2020. Acceso julio de 2021. <https://90mas10.com/2020/06/22/lucrecia-moyano-entre-ambientaciones-cristaleria-y-textiles/>.
- Fuster Castresoy, Santiago. 1912. "Como se preparan obreros inteligentes" *Caras y caretas*, 12 de octubre. n°732. pp. 58-60. BNE.
- Gallipoli, Milena. 2017. "Los usos académicos de los calcos escultóricos: una aproximación a la enseñanza del dibujo según Ernesto de la Cárcova" *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica*. Córdoba: Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, 27 de julio de 2017.
- , 2018a. "El dibujo en la escuela. Una aproximación a los debates sobre los métodos de enseñanza a principios de siglo XX" En: *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica II*. Rosario: Museo Histórico Provincial Julio Marc, 24 de agosto.

- , 2018b. “Las Victorias: de Samotracia a Buenos Aires. Calcos en yeso en el Museo Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Superior de Bellas Artes en la primera mitad del siglo XX”. *MODOS - História da Arte: modos de ver, exibir e compreender*. vol. 2. pp. 294-309. Acceso julio de 2021. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663314/25404>.
- , 2019. “Casting the Canon: Plaster Casts as Global Dissemination Media During the Long 19th-Century”. pp. 2238-43 en *Proceedings of the 34th World Congress of Art History*. Vol. III, editado por S. Dazhen, F. Di’an, y Z. (LaoZhu) Qingsheng. Shanghai: The Commercial Press.
- , 2021. *La victoria de las copias. Dinámicas de circulación y exhibición de calcos escultóricos en la consolidación de un canon estético occidental entre el Louvre y América (1863-1945)*. San Martín: Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, tesis doctoral.
- Gallo, Ángel G. 1913. “Fístulas pio-estercolares y anos contra natura: consecutivos a la apendicitis”. Buenos Aires: *La Semana Médica*. BN.
- , 1929. *Creación del hospital sanitario de vías respiratorias*. Buenos Aires. BN.
- García, Carla. 2016. “‘Los fósiles de la Academia’. Martín Noel, Mario Buschiazzo y los itinerarios institucionales de la historiografía artística argentina”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. n°9. Segundo semestre 2016. pp. 54-70. Acceso en mayo de 2021. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=245&vol=9.
- , 2017. “Adolfo Luis Ribera”, en: *Entre la academia y la crítica: la construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte, Argentina siglo XX*, eds. María Amalia García y Sandra Szir. Saenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- , 2019. *La consolidación disciplinar de la historiografía artística en la Argentina: Mario J. Buschiazzo y el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires (1946-1970)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, tesis doctoral.
- García, María Amalia. 2000. “Diseñando el progreso. Ignacio Pirovano en la difusión y promoción del diseño industrial”. *IV Jornadas del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró. Imágenes-Palabras-Sonidos. Prácticas y Reflexiones*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- , 2011. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: siglo XXI.
- , 2017. “Entre lo múltiple y lo excepcional: Ignacio Pirovano y los recorridos abstractos del arte moderno”, en: *Legado Pirovano: la colección de Ignacio Pirovano en el Moderno*. Victoria Noorthoorn et. al. CABA: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- , 2020. “Refinamiento y producción nacional”. Dirección Nacional de Museos y Dirección Nacional de Gestión Patrimonial, Secretaría Nacional de Patrimonio. Acceso junio de 2021. <https://www.instagram.com/p/CDUCEeqAQuP/>.
- García, María Amalia y Sandra Szir, eds. 2017. *Entre la academia y la crítica: la construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte, Argentina siglo XX*. Saenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- García Martínez, José A. 1985. *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston.

- García Salaberry, Adela. 1958. "Bonn: Tierra de artistas". *Por televisión argentina*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos.
- Gay-Pollot, Lia B [Pablo Pizzurno]. 1886. "¿Enseñamos para el examen o para la vida?" *Revista de la Asociación de Maestros*, julio En *Cómo se forma al ciudadano y otros escritos reunidos* Pablo Pizzurno. 2013. Gonnet: UNIPE. pp. 461-464.
- Gelly Cantilo, Alberto y Gonzalo Leguizamón Pondal. 1923. *Viracocha: dibujos decorativos americanos*. Buenos Aires: Curt Berger (seis volúmenes). BNM.
- Gergich, Andrea. 2018. "Historias poco historiadas en el diseño gráfico local. Cultura gráfica, arte y diseño en la revista Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas.". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. n°12. Acceso enero 2021. http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/12-pdf/Caiana12D_Gergichf.pdf
- Gluzman, Georgina. 2013. "El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos" *Artelogie*, París, n°5, oct., 2013, Acceso agosto de 2020. http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a265.pdf.
- , 2015a. *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, tesis doctoral.
- , 2015b. "La Chola desnuda de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas". *Nuevo mundo, mundos nuevos*. n. 12. Acceso en diciembre de 2020. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68441>.
- , 2016a. *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos. cap. 2 "Mujeres, modernidad y arte".
- , 2016b. "La Cárcova después de Cárcova" En *Ernesto de la Cárcova*, dirs. Laura Malosetti Costa y Andrés Duprat. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- , 2018a. "Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, dic. p. 51-79.
- , 2018b. "La desnudez en el arte argentino. Mujeres artistas y desnudos en las décadas de 1920 y 1930" *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México*. vol. 4, e248. Acceso febrero de 2021. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5695/569560620008/html/index.html#fn10>.
- , 2020. "Apasionadamente latinoamericana". Dirección Nacional de Museos y Dirección Nacional de Gestión Patrimonial, Secretaría Nacional de Patrimonio. Acceso noviembre de 2020. https://www.instagram.com/p/B_75Of4gD2s/.
- Gluzman, Georgina et. al. 2021. *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Acceso julio de 2021. https://media.bellasartes.gob.ar/h/Publicaciones/cat_canon_web.pdf.
- Golan, Romy. 1995. *Modernity & nostalgia. Art and politics in France between the wars*. New Haven y Londres: Yale University Press. Cap. "art the fairs", pp. 105-136.
- González Velasco, Carolina. 2021. *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: siglo XXI.
- Gouchon, Emilio, dip. 1900. Proyecto de Ley, por el poder ejecutivo, reformando la instrucción secundaria. Congreso Nacional, Cámara de diputados, 47ª sesión ordinaria del 28 de septiembre de 1900. p. 1384. BCN.
- Gordinho, Margarida Cintra, coord. 2000. *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: missão excelência*. São Paulo: Marca d'Água.

- Greslebin, Héctor. 1934. *La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna*. Buenos Aires: Francisco A. Colombo.
- Guiamet, Javier. 2017. *Tentaciones y prevenciones frente a la cultura de masas: Los socialistas argentinos en el período de entreguerras*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, tesis doctoral. En Memoria Académica. Acceso diciembre de 2020. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1582/te.1582.pdf>.
- Guido, Ángel a Ricardo Rojas. [c. 1930] s/f. Carta manuscrita. Id. 24. MNCRR.
- Guido, Alfredo. c1945. [sin título] “Discursos Póstumos”, 3.3.2, documento 500-99997-875. CMPC.
- Gutiérrez, Ramón, coord. 2010. *Temas de la academia: las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Gutiérrez, Ramón y Rodrigo Gutiérrez Viñuales. 2000. “Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América” En *Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, coord. Ramón Gutiérrez. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes. pp. 49-67.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. 2006. “Exposiciones históricas en la Argentina III. De la Exposición Internacional del Centenario (1910) a la creación del Salón Nacional (1911)” *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. n°37, 2006. pp. 197-206.
- , 2014. *Libros argentinos, ilustración y modernidad 1910-1936*. Buenos Aires: CEDODAL.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo; Ramón Gutiérrez, Elizabeth Kuon Arce y Graciela María Viñuales. 2009. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial.
- Gutman, Margarita y Thomas Reese, eds. 1999. *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gutman, Margarita, ed. 1999. *Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Consejo del Plan Urbano Ambiental y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.
- Hobsbawm, Eric. [1962] 2006. *La era de la Revolución: 1789-1848*. Buenos Aires: Crítica.
- Honorable Cámara de Diputados de la Nación. s/f.a. “Alejandro Carbó”. Acceso agosto de 2020. <https://apym.hcdn.gob.ar/biografias/2235>.
- , s/f.b. “Emilio Gouchon”. Acceso agosto de 2020. <https://apym.hcdn.gob.ar/biografias/2235>.
- Hora, Roy y Leandro Losada. 2015. *Una familia de la elite argentina: los Senillosa, 1810-1930*. CABA: Prometeo libros.
- Humier, Adelina. s/f. “Testimonio de Adelina Humier”. Museo Carpeta II. Industrias creativas. Vidrio. Rigolleau. Personalidades. n° inv., 242 (mimeo). MVB.
- Hussl-Hörmann, Marianne. 2019. *Ceramics. Vienna 1900-1930*. Galerie Bei Der Albertina. Zetter. Acceso junio de 2020. <https://www.galerie-albertina.at/en/wp-content/uploads/sites/3/2019/10/Ceramics-pdf-catalogue-1.pdf>
- Ismael Oller, Héctor. 1930. “Escuela de artes decorativas aplicadas”. *Aconcagua*. Año I, vol. 4, n° 11. Buenos Aires: diciembre de 1930. pp. 74-76. CEE.
- Jacoby, David. 1993. “Raw materials for the Glass Industries of Venice and the Terraferma, about 1370–about 1460”. *Journal of Glass Studies*. vol. 35. pp. 65-90. Acceso Agosto de 2021.

<https://www.jstor.org/stable/24191061?refreqid=excelsior%3A2a34743e2ec0e5a6577cec9aedb0ec65>.

- Jascalevich, Elsa. s/f. "Cristal. Milagro de luz y forma". Archivo Galería Pizarro 1955-1956. CEE.
- Jones, Claire. 2014. *Sculptors and Design Reform in France, 1848 to 1895: Sculpture and the Decorative Arts*, Surrey: Ashgate.
- Jones, Owen. [1856] 2000. *Grammar of ornament*. New Jersey: Princeton University Press.
- Jorajuria, Roxana. mimeo. *Mendoza en los años cincuenta y la construcción de modernidades múltiples. Artistas, idearios e instituciones*. Universidad Nacional de San Martín, tesis doctoral en curso.
- Juguetes*. 2004. Publicación oficial de la Cámara Argentina de la Industria del Juguete, año 57, n.257, octubre de 2004.
- Kagami, Sotaro. 2008. "Le Métier des ornemanistes et des artistes industriels au XIX siècle" En: *Édifíce & Artifice. Histoires Constructives, Recueil de Textes Issus du Premier Congrès Francophone d'histoire de la Construction*, eds. Robert Carvais, André Guillerme, Valérie Nègre y Joël Sakarovitch. París, 19 al 21 de junio. pp. 109-115.
- Kant, Immanuel. [1790]. *Crítica del juicio*. México: Porrúa, 1991.
- Koppmann, Walter. 2016. Los trabajadores de la madera de la ciudad de Buenos Aires. Sociedad, política y cultura, 1915-1930. San Martín: Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, tesis de maestría.
- Korol, Juan Carlos e Hilda Sabato. 1997. "La industrialización trunca: una obsesión argentina", *Cuadernos del CISH*, n°2 y 3, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 7-45.
- Krause, Otto. 1910. "Educación industrial en la República Argentina" En *Censo General de Educación, Tomo II, Estadística Escolar*. Buenos Aires: Talleres de Publicaciones de la Oficina Meteorológica Argentina. BNM.
- Kris, Ernst y Otto Kurz. [1979]. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Kristeller, Paul Oskar. 1951. "The modern system of the Arts A Study in the History of Aesthetics Part I". *Journal of the History of Ideas*. vol. 12, n.4, oct.
- La Argentina*. 1908a. "El conflicto de las alumnas de la Academia de Bellas Artes. Lo que dicen las alumnas. Presentación de una nota al M. de Justicia é I. Pública. Propaganda comercial", 20 de noviembre de 1908. Álbum de recortes "Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963". AANBA.
- 1908b. "El conflicto de la Academia N. de B. Artes. Definiendo posiciones. Interesante reportaje al Sr. Ernesto de la Cárcova", 21 de noviembre de 1908. Álbum de recortes "Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963". AANBA.
- La Época*. 1927a. "Tercera exposición comunal de artes industriales 20.000 pesos en premios", 6 de julio de 1927. Libro de recortes, tomo III, 1926-1928. p. 7. AANBA.
- 1927b. "En la Exposición Comunal ejecutóse la "Misa de Requiem" de Verdi. Se inauguró el pabellón del ministerio de instrucción pública", 25 de diciembre de 1927. Libro de recortes, tomo III, 1926-1928. p. 138. AANBA.
- La Fronda*. 1924. "Ayer fue inaugurada la Exposición Comunal de Artes Industriales. Concurrieron al acto el Presidente de la República y los ministros de agricultura y justicia e instrucción pública- El certamen obtuvo un franco éxito", 21 de diciembre de 1924. Recortes diarios, tomo I, 1924-1925. p. 26. AANBA.

- 1937. “No hay mal...”. 17 de marzo de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- La Libertad*. 1936. “Participación de la Argentina en la Exposición de París”. 18 de diciembre de 1936. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- La Nación*. 1903. “Centenario de la Revolución de Mayo. Su conmemoración. Un gran proyecto”, 17 de junio de 1903. p. 6. AP.
- 1905. “Con el Sr. Schiaffino. Carácter de la Exposición de 1910. Los museos en Europa, Estados Unidos y Buenos Aires. Adquisiciones. Reportaje al director del Museo de Bellas Artes”, 7 de mayo de 1905. MNBA-AS. Armario III/E2/BVIIIC10d8.
- 1907. “Comisión de bellas artes. Entidad administrativa”, 23 de octubre de 1907. p. 7. En “Un campo para el arte argentino” Miguel Ángel Muñoz. 1998. coord. Diana Wechsler *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero. pp. 51, 78-79.
- 1908a. “Fantasías Ministeriales. La facultad de Bellas Artes”, 21 de enero de 1908. Álbum de recortes “Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963”. AANBA.
- 1908b. “De la Cárcova estaba dispuesto a retirar su renuncia si se modificaba el decreto de creación de la comisión”, en “Academia de Bellas Artes”, 14 de julio de 1908. Álbum de recortes “Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963”. AANBA.
- 1908c. “En la Academia de Bellas Artes. Cargos contra la dirección. Presentación de las alumnas”, 20 de noviembre de 1908. Álbum de recortes “Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963”. AANBA.
- 1908d. “En la Academia de Bellas Artes. El conflicto de los exámenes. Nuevas quejas contra la dirección”, 21 de noviembre de 1908. Álbum de recortes “Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963”. AANBA.
- 1908e. “El conflicto de la Academia de Bellas Artes. Investigación decretada. Opiniones en pro y en contra. El concurso de escultura”, 22 de noviembre de 1908. Álbum de recortes “Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963”. AANBA.
- 1908f. “El conflicto de la Academia. La investigación. Informe de la ilegible de Bellas Artes, 25 de noviembre de 1908. Álbum de recortes “Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963”. AANBA.
- 1909. “Celebración del Centenario. Exposición artística”, 6 de abril. p. 7. AP.
- 1910a. “Las fiestas del Centenario. Sección de arte italiano”, 1ro de febrero de 1910. p. 5. AP.
- 1910b. “Exposición de arte. El palacio francés de artes aplicadas”, 22 de julio de 1910. p. 12. BN.
- 1910c. “El Palacio de Artes Aplicadas, su inauguración”, 25 de julio de 1910. p. 10. BN.
- 1910d. “Exposición industrial del Centenario”, 26 de septiembre de 1910, p. 8. BN.

- 1910e. “Exposiciones del Centenario. Industrial”, 26 de octubre de 1910. p. 13. AP.
- 1910f. “Curso femenino de dibujo. En la escuela de la sociedad de educación industrial”, 21 de febrero de 1910. p. 9. AP.
- 1910g. “Exposiciones del Centenario Bellas Artes. Dictamen del jurado”, 7 de septiembre de 1910. p. 12. AP.
- 1912. “Academia Nacional de Bellas Artes. Examen de fin de curso”. 12 de junio de 1912. p. 18. AP.
- 1915. “Exposición de arte decorativo”. 22 de noviembre de 1915, p. 5. AP.
- 1916. “Salones de acuarelistas y pastelistas.” Buenos Aires, 22 de diciembre. AP.
- 1917. “Sociedad de arte decorativo”, 5 de noviembre de 1917. AP.
- 1918a. “Bellas Artes. El Salón III”, 6 de octubre de 1918. p. 11. BN.
- 1918b. “Sociedad Nacional de Arte Decorativo”. 6 de octubre de 1918. AP.
- 1918c. “Salón costa”. 18 de noviembre de 1918, p. 6. AP.
- 1918d. “Bellas Artes. Primer Salón de Artes Decorativas”. 29 de noviembre de 1918. p. 9. AP.
- 1919a. “Salón de acuarelistas.” Buenos Aires, 17 de mayo. AP.
- 1919b. “Academia Nacional de Bellas Artes”. 4 de abril de 1919. p. 10. AP.
- 1919c. “Mutualidad estudiantes de Bellas Artes”. 16 de abril de 1919. p. 10. AP.
- 1919d. “Las bellas artes y el gobierno. Sección editorial”. 1ro de agosto de 1919. p. 4. AP.
- 1920. “Comisión Nacional de Bellas Artes. Decreto de organización”. 10 de enero de 1920. p. 4. AP.
- 1924a. “El VII Salón Nacional de Arte Decorativo”, 20 de julio de 1924. p. 9. BN.
- 1924b. “La exposición municipal. Deficiencia que debe subsanarse”, 27 de diciembre de 1924. 1ra Exposición Comunal de Artes Industriales. Recortes diarios, tomo I, 1924-1925. AANBA.
- 1924c. “La Comisión de Bellas Artes ha sido integrada. El P. E. dictó un decreto por el que se da una nueva organización. La labor futura”. 12 de diciembre de 1924. p. 7. AP.
- 1936a. “Bellas Artes. Salón nacional de artes decorativas”. 23 de agosto de 1936. p. 8. BN.
- 1936b. “Bellas Artes. Salón de artes decorativas y aplicadas”. 2 de noviembre de 1936. p. 6. BN.
- 1936c. “Actívase la concurrencia argentina a la Exposición de París del año próximo. Labor realizada hasta el presente”. 23 de septiembre de 1936. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- 1937a. “Exhibición de la Argentina en la Exposición de París”. 20 de enero de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- 1937b. “Un curioso modelo expondrá en París el Pabellón Argentino”. 18 de febrero de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- 1937c. “Trazó su plan de labor el comité que organiza la participación argentina en la Exposición de París”. 14 de marzo de 1937. Exp. Internac. de París

1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- , 1937d. “Hoy será inaugurado el segundo Salón de Artistas Decoradores”. 26 de junio de 1937. p. 6. BN.
- , 1937e. “La Exposición de París. Será pronunciada una serie de conferencias”. 27 de junio de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- , 1937f. “En la Exposición de París quedó inaugurado ayer el pabellón de la Argentina”. 10 de julio de 1937. p. 4. BN.
- , 1940. “Fueron adjudicados los premios del Tercer Salón de Decoradores”. 25 de julio de 1940. p. 6. BN.
- , 1943. “El Salón Nacional de los Decoradores se inaugurará hoy”. 6 de julio de 1943. p. 4. BN.
- La Prensa*. 1908. “Academia de Bellas Artes. Intención Gubernativa”, 22 de noviembre de 1908. Álbum de recortes “Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963”. AANBA.
- , 1910. “Notas de arte. La sección francesa. El arte decorativo”, 22 de julio de 1910. BN.
- , 1925a. “Los premios en la primera Exposición Municipal de Artes Industriales”, 17 de febrero de 1925. Recortes diarios, tomo I, 1924-1925. p. 128. AANBA.
- , 1925b. “Bibliotecas de artes industriales. Se proyecta su organización e instalación en los barrios industriales”, 15 de julio de 1925. Recortes diarios, tomo I, 1924-1925. p. 145. AANBA.
- , 1926. “Academia Nacional de Bellas Artes”. 22 de agosto de 1926. CMPC, n° registro 500-99997-1740.
- , 1935. “La exposición de trabajos artísticos realizada por los establecimientos de enseñanza secundaria en el local de la Sociedad Rural Argentina en Palermo”. 6 de junio de 1935. CMPC, n° registro 500-99997-1063.
- , 1930. “La Escuela de Artes Decorativas de la Nación”. 27 de noviembre de 1930. CMPC, n° registro 500-99997-1042.
- , 1931a. “El XVII Salón de Acuarelistas”. 17 de mayo de 1931. Sección cuarta. CEE.
- , 1931b. “Del conjunto argentino que se expone en la Galería Witcomb”. 6 de septiembre de 1931. Sección cuarta. CEE.
- , 1937. “Material escolar de enseñanza secundaria que será exhibido en el Pabellón argentino de la Exposición Internacional de París”. 18 de marzo de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- La Razón*. 1908a. “Academia Nacional de Bellas Artes”, 14 de enero de 1908. Álbum de recortes “Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963”. AANBA.
- , 1908b. “Academia de Bellas Artes. Renuncia del Señor Sívori. Estado de la cuestión”, 23 de noviembre de 1908. p. 1. BN.
- , 1908c. “Academia Nacional de Bellas Artes. Informe de la Comisión. Confirmando nuestra actitud”, 25 de noviembre de 1908. p. 5. BN.
- , 1925. “Exposición Municipal de Artes Industriales. Observaciones de un ciudadano”, 14 de diciembre de 1925. Libro de recortes, tomo II, 1925. p. 120. AANBA.

- , 1927. “Extraordinario número de personas concurren a diario a la Exposición comunal. Renuncia del señor Franco”, 24 de diciembre de 1927. Libro de recortes, tomo III, 1926-1928. p. 138. AANBA.
- , 1928. “Dos artistas en la Exposición Comunal. Lola Nucifora y Luisa Sala”. 9 de enero de 1928. Libro de recortes, tomo III, 1926-1928. p. 183. AANBA.
- , 1937. “Chivilcoy estará representado en la Exposición Universal de 1936 de París”. Chivilcoy. 16 de marzo de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- La Rural. s/f. “Pista central”. Acceso diciembre de 2020. <http://www.larural.com.ar/pista-central>.
- La Vanguardia. 1924. “Primera exposición comunal de artes industriales”, 26 de diciembre de 1924. Recortes diarios, tomo I, 1924-1925. p. 38. AANBA.
- Lanús de Galup, Luisa. 1912. “Escuela Profesional de Artes y Oficios para Mujeres n°3” En *Memoria presentada al H. Congreso Nacional, correspondiente al año de 1911, por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo III. Anexos de Instrucción Pública 1910*. Memorias del Ministerio de Instrucción Pública. Buenos Aires: Talleres gráficos de la penitenciaría nacional, 1912. pp. 393-408. BNM.
- , 1915. “Escuela Profesional n°3” En *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública. Memoria correspondiente al año de 1913 presentada al H. Congreso Nacional por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo II. Anexos de Instrucción Pública 1913*. Buenos Aires: Talleres gráficos de la penitenciaría nacional. pp. 547-548. BNM.
- Larrain, Nicanor. 1882. “Estudio de la legislación vigente en materia de educación común y su reforma” *El Monitor de la Educación Común*, 19 de diciembre. Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación. En “Leer escribir, votar: la conflictiva definición del currículum ciudadano” Roberto Aníbal Bottarini. 2012. dirs. Héctor Rubén Cucuzza y Roberta Paula Spregelburd. *Historia de la lectura en la Argentina. Del catecismo colonial a las netbooks estatales*. Buenos Aires: editoras del Calderón.
- Laumann, Lucía. mimeo. *Las grabadoras en Buenos Aires a mediados del siglo XX: prácticas y discursos entre talleres y salones*. Universidad Nacional de San Martín, tesis doctoral en curso.
- , 2021. “Alrededor de la prensa. Las grabadoras en Buenos Aires, entre los talleres y las exhibiciones (1909-1950)” En *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*. Georgina Gluzman et. al. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Le Courier de La Plata. 1937. “Commission Franco-Argentine pour l’Exposition de Paris”. 26 de julio de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- Legarre, Bonifacio F. 1926b. “Demostración a las autoridades comunales”. *Memoria de la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1925-1926. Inaugurada el 14 de noviembre de 1925. Clausurada el 17 de enero de 1926*. Buenos Aires: S. A. Imprenta Lamb & Cia. LTD. CEE.
- León, Pablo. “La Exposición Internacional de París de 1937 por Pablo León”. *La tribuna popular*. Montevideo. 22 de septiembre de 1936. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- Levisman, Martha. 2015. *Diseño y producción de mobiliario argentino 1930-1970*. CABA: Martha Levisman editor.
- Lieff, Estela y Mabel Colucci. 2008. *Krause cien años después. Historia de la educación industrial*. Buenos Aires: Edición de las autoras.

- Linares, Marcelle. 2015. *Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes. Inserção, Conquista de Espaço e Ocupação (1930 – 1950)*. Río de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tesis doctoral.
- Llobet, Francisco. [1931a]. “Proyecto de creación. El Museo de Artes Decorativas una indispensable obra de progreso y de reparación”. Fondo documental Francisco Llobet (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000012). Colección CEE.
- [1931b]. “El Museo de Artes Decorativas una indispensable obra de progreso y de reparación”. Fondo documental Francisco Llobet (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000012). Colección CEE.
- 1936. “El Museo de Artes Decorativas”. *Arte y decoración*. Año II, n°2, 1936. p. 8. CEE.
- Lobato, Mirta. 2000. “Lenguaje laboral y de género. Primera mitad del siglo XX” en *Historia de las mujeres en la Argentina*. Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini, dirs., Buenos Aires: Taurus.
- 2007. *Historia de las trabajadoras en la argentina (1869-1960)*. Buenos Aires: Edhasa. caps. 1 y 2: “El trabajo femenino”, “El hogar y la fábrica, las condiciones de trabajo”.
- Lorenzo, Tirso. 1937. “Categoría artística del dibujante”. *Arte y decoración*, año III, n°3, 1937. p. 29. CEE.
- Losada, Leandro. 2008. *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle époque: sociabilidad, estilo de vida e identidades*. Buenos Aires: siglo XXI.
- , selec. 2010. *Esplendores del Centenario: relatos de la elite argentina desde Europa y Estados Unidos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- 2016. *Marcelo T. de Alvear*. CABA: Edhasa.
- , comp. 2017. *Política y vida pública. Argentina (1930-1943)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Lucie-Smith, Edward. 1980. *Breve historia del mueble*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
- Luwig, Pablo. 1910. “Nuevo plano del Municipio de Buenos Aires y parte del partido de Avellaneda”, 1910. Acceso marzo de 2021. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/6144>. BNU.
- Magnasco, Osvaldo, min. 1900. “Proyecto de Ley, por el poder ejecutivo, reformando la instrucción secundaria”. Congreso Nacional, Cámara de diputados, 43ª sesión ordinaria del 21 de septiembre de 1900. p. 1220. BCN.
- Mainardi, Patricia [1987]. 1989. *Art and politics of the Second Empire. The universal expositions of 1855 and 1867*. Yale University Press: New Haven and London.
- Malosetti Costa, Laura. 2001. *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- 2006. *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo.
- 2010. “Las instituciones y el arte en el Centenario” En *Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, coord. Ramón Gutiérrez. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- 2012. “Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. n°1. Acceso junio 2020. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=2&vol=1.
- 2018. *Tabaré cosmopolita. 130 años/ 1888-2018. Migraciones y ambivalencias del héroe trágico*.

- Malosetti Costa, Laura y Andrés Duprat, dirs. 2016. *Ernesto de la Cárcova*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené, eds. 2007. *Revistas ilustradas en la Biblioteca del Departamento de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón" Instituto Universitario Nacional de Arte*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Malta, Marize. 2011. *O Olhar decorativo. Ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Río de Janeiro: Mauad X, FAPERJ.
- Manero, Gerardo. 1950. *Interiores resueltos I. Ideas y consejos prácticos para la decoración*. Buenos Aires, Ediciones Manero.
- Mantovani, Larisa. 2016. "Arte, oficio e industria. La institucionalización de las artes decorativas y aplicadas en la historia del arte argentino a principios del siglo XX". *Dezenovevinte*. v. XI, n°1, ene/jun. Acceso octubre de 2020. http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_argentina.htm.
- , 2017. "La reforma del plan de estudios de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1910" *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica*. Córdoba: Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, 27 de julio de 2017.
- , 2018a. "La enseñanza de las artes en el programa educativo de la Sociedad de Educación Industrial a principios del siglo XX" *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica II*. Rosario: Museo Histórico Provincial Julio Marc, 24 de agosto de 2018.
- , 2018b. "Literatoides, superhombres, estudiantes y trabajadores: los conflictos estudiantiles en la Academia Nacional de Bellas Artes durante la dirección de Pío Collivadino". Actas del *III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte CAIA*. Buenos Aires: 12 al 14 de octubre de 2016. 2018. Acceso agosto de 2020. <http://www.caia.org.ar/CAIAJovenes2018.pdf>.
- , 2019. "Cronología" En: *Diseño en Acción. Intersecciones contemporáneas*. Fundación PROA. E-book. Catálogo de muestra "Diseño en Acción". Buenos Aires. pp. 100-119. Acceso agosto de 2021. https://issuu.com/proafundacion/docs/libro_diseno-en-accion_26.04.19/2?ff&e=0/69723564.
- Mantovani, Larisa y Giulia Murace. 2016. "Enseñar en las fábricas el amor a lo bello". Artes industriales y academia a comienzos del siglo XX en Argentina" *Modelos en el arte: 200 años de la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro. VII Seminario del Museo D. João VI y el V Coloquio de Estudios Sobre el Arte Brasileño del Siglo XIX*. Rio de Janeiro: 12 al 14 de julio de 2016. Acceso agosto de 2020. <https://entresseculos.files.wordpress.com/2017/10/anais-modelos-na-arte.pdf>.
- Mantovani, Larisa y Pablo Fasce. 2020. "Apuntes para un estudio de las escuelas textiles: Clemente Onelli y la promoción del telar criollo a principios de siglo XX". *Workshop nacional "Historia de la educación artística en la Argentina del siglo XX: instituciones, agentes, archivos"* (virtual). San Martín, Universidad Nacional de San Martín 11 y 12 de noviembre.
- Manzi, Ofelia. s/f. *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. Buenos Aires: Atenas.
- Marcos, Martín, ed. 2021. *Museo Nacional de Arte Decorativo: guía bilingüe*. CABA: MNAD.
- Marin, Rufino. 1930. "Perfiles de mujer. Lola Nucifora". *Aconcagua*. Año I, vol 2, n°4. pp. 56-57. CEE.
- Martínez Mendoza, Rolando y José Luis Petris. 2016. *Entre el arte en la Argentina y el arte argentino*. Buenos Aires: Prometeo libros.

- Martínez Zuccardi, Soledad. 2012. “El Norte como instrumento de equilibrio nacional. Juan B. Terán, Ricardo Rojas y la Universidad de Tucumán” En *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)*, ed. por Paula Laguarda y Flavia Fiorucci. Rosario: Prohistoria ediciones; Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa.
- Massalin, María Teresa A. 1935. “El cartel”. *Arte y decoración*. Año I, n°1, 1935. s/p. CEE.
- Mauclair, Camile. 1924. “La próxima exposición de Artes Decorativas en París”. *La Nación*. 9 de noviembre de 1924. AP.
- Maulhardt, Astrid. 2015. “Los tapices flamencos de Escipión el Africano en las colecciones del MNBA y el MNAD”. *Acervo. Estudios Patrimoniales. Museo Nacional de Bellas Artes*. Agosto.
- Mayor Mora, Alberto. 2013. *Las escuelas de artes y oficios en Colombia 1860-1960*. Bogotá: Ed. Pontificia Universidad Javeriana.
- Mazza, Carlos. 2013. “Consideraciones sobre las nociones de cultura, forma y mobiliario en Ignacio Pirovano”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo*. vol. 43, n°1.
- Melgarejo Muñoz, Waldimiro. 1935. “La decoración mural”. *Arte y decoración*, año I, n°1, 1935. p. 36. CEE.
- Memoria de la Exposición Internacional de Arte del Centenario*. 1911. Buenos Aires: imp. Europea de M. A. Rosas. BN.
- Memoria del Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto [MAMREC]. 1936. “Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna, en París, en mayo de 1937”. 18 de julio de 1936. p. 463. AMREC.
- Ministerio de Educación y Cultura. 2020. “Museo de Artes Decorativas Palacio Taranco”. Acceso junio de 2021. http://www.museos.gub.uy/index.php?option=com_k2&view=item&id=142:museo-de-artes-decorativas-palacio-taranco.
- Memoria de Departamento de Instrucción Pública. 1937. *Memorias presentadas al Congreso Nacional por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Anexos de Instrucción Pública 1937*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional. BNM.
- Meyer Arana, Alberto. 1909. *La escuela Dolores Lavalle de Lavalle: primera Escuela Profesional de Mujeres de la República Argentina. Su origen, desarrollo y organización*. Buenos Aires: CeDInCI.
- Ministerio de Justicia e Instrucción Pública [MJIP]. 1910. *Memorias presentadas al Congreso Nacional por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Anexos de Instrucción Pública 1910*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional. BNM.
- [MJIP]. 1919. “Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales”. *Memoria del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Tomo II. Departamento de Instrucción Pública año 1918*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional. pp. 290-295. BNM.
- , 1927. “Escuela Profesional de Mujeres n°3”. *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública. Memorias presentadas al Congreso Nacional por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Anexos de Instrucción Pública 1927*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional, 1927. p. 235. BNM.

- , 1931. “Escuela Profesional n°5 de Artes Decorativas y Aplicadas a las Industrias Femeninas”. *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública. Memorias presentadas al Congreso Nacional por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Anexos de Instrucción Pública 1931*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional. p. 208. BNM.
- , 1934a. “Escuela Profesional de Mujeres n°5. Capital Federal”. *Memoria presentada al H. Congreso de la Nación por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Año 1934*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional. BNM.
- , 1934b. “Escuela Profesional de Mujeres n°5. Capital Federal”. *Memoria presentada al H. Congreso de la Nación por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Año 1933*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional, Tomo II. p. 179. BNM.
- , 1936. “Establecimientos de Enseñanza Profesional, sección artes decorativas. -Fijando las condiciones que deberán llenar, para obtener los derechos que les acuerda la Ley n°934”. *Memorias presentadas al Congreso Nacional por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Anexos de Instrucción Pública 1936*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional, 1936. P. 181. BNM.
- , 1938. “Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación. Inspección general de enseñanza secundaria, normal y especial. Sección de enseñanza industrial. Inscripción”. *Memoria Departamento de Instrucción Pública. Año 1937*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional, 1938. p. 282. BNM.
- , 1939. “Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación. *Memoria presentada al Honorable Congreso de la Nación. Año 1938. Departamento de Instrucción Pública*. Buenos Aires: Compañía impresora argentina. S. A. p. 210. BNM.
- , 1940. “Escuelas profesionales de mujeres”. *Memoria presentada al Honorable Congreso de la Nación*. pp. 167-175. BNM.
- Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes, Comisión Nacional de Cultura [MJIP...]. 1940. *Tercer salón de artistas decoradores. 10 al 25 de julio*. Buenos Aires. BN.
- Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes [MJIP...]. 1943. *Salón Nacional de Artistas Decoradores. 6 al 31 de julio*. Buenos Aires. CEE.
- Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto [MREC]. 1938a. *Relaciones exteriores y culto, segunda parte: Instituto Nacional de Cultura, Museo Nacional de Arte Decorativo, Academia Argentina de Letras, Academia Nacional de Bellas*. Poder Ejecutivo Nacional 1932-1938. Buenos Aires. BN.
- Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto [MREC]. 1938b. Exposición Internacional de París de 1937. Comité organizador argentino. *Las artes y la técnica en la vida moderna. Memoria general*. Buenos Aires. CEE.
- Mirbeau, Octave. 1898. *Les mauvais bergers*. Acceso diciembre de 2020. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203007v#>. BNF.
- Montini, Pablo. 2011. “Coleccionismo e historiografía. Ángel Guido y la colección de arte colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario” En *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario: Ángel Guido*, Rosario: Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario: Ángel Guido Dr. Julio Marc. pp. 15-76.

- . 2018. “José de Bikandi, el primer conservador de museos de Rosario (1930-1932)”. *Separata*. n°23. Acceso agosto de 2021. <https://rehip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/15261>.
- Moreau, Ch. ed. 1925. *La sculpture decorative à l'exposition des arts décoratifs de 1925*. Paris.
- Moreno de Dupuy de Lôme, María Albertina. 1938. “La orientación de la educación femenina” *Arte y Decoración*, año IV, n°4, 1938. p. 45-48. CEE.
- Morgade, Graciela, comp. 1997. *Mujeres en la educación. Género y docencia en la Argentina 1870-1930*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Moritz, Karl Philipp. [1785]. “Preliminary Ideas on the Theory of Ornament” En: *The theory of decorative art. An anthology of European & American writings 1750-1940*, ed. Isabelle Frank. New Haven y Londres: Yale University Press, 2000. Pp. 30-34.
- Moyano, Lila. s/f. “Lucrecia Moyano de Muñiz”. Archivo Lila Moyano.
- Moyano, Lila. 2020. Entrevista por Larisa Mantovani. Febrero de 2020.
- Mujica Láinez, Manuel. 1940. “El tercer salón de artistas decoradores”. *Anuario Plástica*. pp. 68-70. CEE.
- . 1943. “El salón nacional de artistas decoradores”. *Anuario Plástica*. pp. 28-30. CEE.
- . 1951. “Visión del Río de la Plata a través de un pequeño cristal”. Buenos Aires. mimeo. Museo Carpeta II. Industrias creativas. Vidrio. Rigolleau. Personalidades. n° inv., 208.
- Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. 1925. *Memoria de la Primera Exposición Comunal de Artes Industriales. Inaugurada el 20 de diciembre de 1924. Clausurada el 1ro de febrero de 1925*. Buenos Aires: Talleres gráficos Optimus.
- . 1926a. *Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales “Sociedad Rural argentina”- Palermo. 1925 noviembre-enero 1926. Guía- Catálogo*. Buenos Aires: Taller gráfico A. Calandra y Cía. CEE.
- . 1926b. *Memoria de la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1925-1926. Inaugurada el 14 de noviembre de 1925. Clausurada el 17 de enero de 1926*. Buenos Aires: S. A. Imprenta Lamb & Cia. LTD. CEE.
- . 1927-1928. *Tercera Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales. “Sociedad Rural argentina”*. 1927-1928. *Guía- Catálogo*. Buenos Aires: Talleres gráficos Fénix. CEE.
- Muñoz, Miguel Ángel. 1992. “Nacionalismo y esoterismo en la estética de Ricardo Rojas”. *Las Artes en el Debate del Quinto Centenario*. Centro Argentino de Investigadores de Arte. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- . 1998. “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario” En *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, coord. Diana Wechsler. Buenos Aires: ediciones del Jilguero.
- . 1999a. “La Exposición Internacional de Arte del Centenario y la cuestión de la ‘Escuela Argentina’” En *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, eds. Margarita Gutman y Thomas Reese. Buenos Aires: Eudeba.
- . 1999b. “Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario” En *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1991-1989)*, coords. Marta Penhos y Diana Wechsler. Buenos Aires: ediciones del Jilguero.

- Murace, Giulia. 2017. “La formación romana de Pío Collivadino” En: *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica*. Córdoba: Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, 27 de julio.
- , 2018. “Pío Collivadino y los primeros pensionados nacionales. La educación artística en la Roma de entresiglos” En: *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica II*. Rosario: Museo Histórico Provincial Julio Marc, 24 de agosto.
- Museo Franklin Rawson. s/f. Acceso febrero de 2021. <https://www.museofranklinrawson.org/artistas/rocha-hector/>.
- Museo Histórico de Berazategui [MHB]. s/f.a. “Personalidades relacionadas con la industria del vidrio y con el arte en vidrio en Berazategui”. Museo Carpeta II. Industrias creativas. Vidrio. Rigolleau. Personalidades. n° inv., 259. MVB.
- , s/f.b. “Reseña histórica del vidrio en el arte”. Museo Carpeta II. Industrias creativas. Vidrio. Rigolleau. Personalidades. n° inv., 100 (impreso). MVB.
- , [1913-1914]. (“Fotocopias de cartas de C. Rigolleau y Soc. Oficios de Berazategui sobre huelga obrera 1913-1914”. Museo Carpeta II. Industrias creativas. Vidrio. Rigolleau. Personalidades. n° inv., 270 (Texto manuscrito “Personal horno II primera, segunda, tercera y cuarta brigada”). MVB.
- Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estevez. 2021. Acceso en junio de 2021. <http://www.museoestevez.gob.ar/casa-museo/institucional/>.
- Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. s/f. “La Chola”. Acceso noviembre de 2020. <http://castagninomacro.org/page/obra/id/331/Guido%2C-Alfredo/La-chola>.
- Museo Nacional de Arte Reina Sofía. 2020. “Cronología. Repensar Guernica”. Acceso agosto de 2021. <https://guernica.museoreinasofia.es/cronologia/#>.
- Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson. s/f. “José Gerbino”. Acceso diciembre de 2020. <https://www.museofranklinrawson.org/artistas/gerbino-jose/>.
- Nadal Mora, Vicente. [1935] 1948. *Manual del arte ornamental americano autóctono*. Buenos Aires: Librería y editorial El Ateneo.
- Noble, Julio. A, dip. 1937. En *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1936. Tomo IV. Sesiones extraordinarias*. Congreso Nacional. Diciembre 20 y 30 – Enero 22 de 1937. Buenos Aires: Imprenta del Congreso Nacional. BCN.
- Noceti, Domingo y E. E. García. 1916. “Carta del presidente de la Unión Industrial Argentina a la sociedad de educación industrial” En Sociedad de Educación Industrial. *Memoria del Directorio presentada a la Asamblea celebrada el 18 de septiembre de 1916*. p. 9. BETNP.
- Nochlin, Linda. [1971]. “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comps. Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz. México: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, 2007.
- Nusenovich, Marcelo. 2011. “Artes menores en la Exposición Nacional de Córdoba en 1871” *Avances*. n°18.
- , 2013. “La Exposición Nacional de 1871 en Córdoba como espacio ritual: algunas consideraciones” *Territorio teatral*, n°9, abril. Acceso junio de 2020. http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n9_01.html.
- , 2015. *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del XIX*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Cap. “La Exposición Nacional de 1871 en Córdoba”.

- , 2017. “Luis Gonzaga Cony y el *Aula Académica de la Concepción* en la Universidad Nacional de Córdoba” En: *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica*. Córdoba: Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, 27 de julio.
- Nusenovich, Marcelo, Alejandro Aizenberg y Virginia Ramos. 2013. “Las artes en la Exposición Nacional de Córdoba de 1871” En *Fragmentos para una historia de las artes en Córdoba*, dirs. Marcelo Nusenovich y Clementina Zablosky. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Olivera, Carlos. dip. 1900. “Proyecto de Ley, por el poder ejecutivo, reformando la instrucción secundaria”. Congreso Nacional, Cámara de diputados, 43ª sesión ordinaria del 20 de septiembre de 1900. pp. 1198-1209. BCN.
- Ortiz, Roberto María y Jorge Eduardo Coll. 1940. “Decreto n°58641, del 30 de marzo, denominando Academia Nacional de Bellas Artes ‘Prilidiano Pueyrredón’ a la Escuela de Artes Decorativas de la Capital y aprobando el nuevo plan de estudios de la misma”. Buenos Aires, 30 de marzo de 1940. Acceso febrero de 2021. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/normas/13665.pdf>. BNM.
- Osborne, Harold, ed. 1975. *The Oxford companion to the Decorative Arts*. Oxford: Oxford University Press.
- Pacheco, Marcelo y Ana María Telesca. 1988. *Aproximación a la Generación del 80: Antología Documental*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Pagano, José León. 1944. *Historia del arte argentino. Desde los aborígenes hasta el momento actual*. Buenos Aires: L’Amateur.
- , s/f.a. “Félix Pardo de Tavera” (Manuscrito), Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Archivo José León Pagano. Sobre 338.
- , s/f.b. “Cayetano Donniss” (Manuscrito), Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Archivo José León Pagano. Sobre 171.
- , s/f.c. “Alfredo Carman” (Manuscrito), Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Archivo José León Pagano. Sobre 103.
- , s/f.d. “Jorge Larco” (Manuscrito), Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Archivo José León Pagano. Sobre 244.
- , s/f.e. “Adolfo Travascio” (Manuscrito), Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Archivo José León Pagano. Sobre 471.
- , 1939. “Nuevas aproximaciones a la historia en el arte de Léonie Matthis” *Anales del Instituto Popular de Conferencias*. vol. 39. pp. 27-32.
- , 1944. *Historia del arte argentino. Desde los aborígenes hasta el momento actual*. Buenos Aires: L’Amateur.
- Palomar, Francisco. [1962]. *Primeros salones de arte en Buenos Aires. Reseña histórica de algunas exposiciones desde 1829*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1972.
- Parker, Rozsika y Griselda Pollock .1981. *Old Mistresses. Women, art and ideology*. Nueva York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2013.
- Parker, Rozsika. 1984. *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*. Londres-Nueva York: Bloomsbury, 2010.
- Pascucci, Silvina. 2007. *Trabajo femenino, Iglesia y lucha de clases en la industria del vestido (Bs. As. 1890-1940)*. Buenos Aires: Razón y Revolución.
- Pedroni, Juan Cruz. 2020. “La escritura del taller: el libro técnico en la bibliografía sobre artes visuales”. *Workshop nacional “Historia de la educación artística en la Argentina del siglo XX: instituciones, agentes, archivos”* (virtual). San Martín, Universidad Nacional de San Martín 11 y 12 de noviembre.

- Pegoraro, Andrea. 2009. "Las colecciones del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires: un episodio en la historia del americanismo en la Argentina 1890-1927". Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- . 2017. "El uso de motivos indígenas de colecciones del Museo Etnográfico de la UBA en los inicios del Siglo XX: actores, actividades y objetos". *Revista del Museo de Antropología* v. 10. n. 1, 27-36. Acceso julio de 2021. <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v10.n1.14490>.
- Peluffo Linari, Gabriel. 1999. "Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay de los veinte" En *Los veinte: el proyecto Uruguayo. Arte y diseño de un imaginario (1916-1934)*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.
- . 2006. *Pedro Figari arte e industria en el novecientos*. Montevideo: Consejo de Educación Técnico Profesional. Universidad del Trabajo.
- Penhos, Marta. 1997. "Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición de Saint Louis 1904" En *actas de las VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Auditorio de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de las Artes, 22-23 y 24 de septiembre de 1997.
- . 1999. "Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX". En *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, coords. Marta Penhos y Diana Wechsler. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- . 2009. "Saint Louis 1904. Argentina en escena" En *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, eds. María Silvia Di Liscia y Andrea Lluch. Sevilla: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Penhos, Marta y Diana Wechsler, coords. 1999. *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Penhos, Marta y María Alba Bovisio. 2009. "La invención del 'arte indígena' en la Argentina" En *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*, coords. María Alba Bovisio y Marta Penhos. Córdoba: Encuentro Grupo editor/Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Colección Con-textos Humanos 3.
- Penhos, Marta y Sandra Szir. 2020. *Una historia para el arte en la UBA*. CABA: Eudeba. Libro digital, EPUB.
- Pérez Valiente, Antonio. 1919. "Renacimiento del arte indígena". *Plus Ultra*. n. 34. IB.
- Persello, Ana Virginia. 2007. *Historia del Radicalismo*. Buenos Aires: Edhasa. Cap. 2. "El partido en el gobierno".
- Pesserl, Fredy Alfonso. 1952. "Proyecto de una fábrica de vidrio para la producción automática de botellas". Tesis de Doctor. Facultad de Ciencias Exactas y Naturales. Universidad de Buenos Aires. Acceso julio de 2021. http://digital.bl.fcen.uba.ar/Download/Tesis/Tesis_0706_Pesserl.pdf
- Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello. 1976. *Diccionario Biográfico Ítalo-argentino*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri. "Arduino, José".
- Pimpinela Escarlata. 1936. "Actividades profesionales de las alumnas", *Arte y decoración*, año II, n°2, 1936. p. 23. CEE.
- Piñero, Norberto. 1916. *La enseñanza técnica en las escuelas de la sociedad de educación industrial*. De los Anales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales tomo II (tercera serie). Buenos Aires: imprenta de Coni hermanos.

- . 1927. *Sobre educación e instrucción*. Buenos Aires: Jesús Menendez, librero editor.
- Pirovano, Ignacio. 1951. “La buena forma’ función, técnica y forma. Exposición de cultura visual”. 27 de septiembre de 1951. Archivo Ignacio Pirovano, sobre 719. Folios 6-11. MAMBA.
- . [1954]. “Planeamiento del estilo nacional Argentino. Arquitectura – decoración – amueblamiento”. Colección Ignacio Pirovano (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000269). Colección CEE.
- Plástica. 1936a. “El salón de artes decorativas y aplicadas”, septiembre, n°9. p. 3. CEE.
- . 1936b. “El salón de artes decorativas”, octubre, n°10. p. 10. CEE.
- . 1936c. “Primer Salón de grabadores. Exposición de Monocopias”, octubre, n°10. p. 6. CEE.
- Platino, Ángel. 1932. “500 futuras pintoras, escultoras y decoradoras”, *Mundo Argentino*, 16 de noviembre de 1932, pp. 43-45. CMPC, n° registro, 1932-1033_h1.
- Plourin, Marie Louise. 1955. *Historia del tapiz en occidente*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Podgorny, Irina. 2009. “La industria y laboriosidad de la República’. Guido Bennati y las muestras de San Luis, Mendoza y La Rioja en la Exposición Nacional de Córdoba”, En *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, eds. María Silvia Di Liscia y Andrea Lluch. Sevilla: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Ponti, Gio. 1959. En: *Glass 1959. A Special Exhibition of International Contemporary Glass*. Nueva York, The Corning Museum of Glass. 1959. p. 24. Archivo Lila Moyano.
- Pontoriero, Hugo. 2017. “La gestión de Ignacio Pirovano en el Museo Nacional de Arte Decorativo (1937-1955)” En *Legado Pirovano: la colección de Ignacio Pirovano en el Moderno*. Victoria Noorthoorn et. al. CABA: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Pontoriero, Hugo. 2021. *E-mail* a Larisa Mantovani, 12 de mayo de 2021.
- Puiggrós, Adriana. 1992. “La educación argentina desde la reforma Saavedra-Lamas hasta el fin de la década infame. Hipótesis para la discusión” En *Historia de la educación en la Argentina, tomo III. Escuela, Democracia y Orden (1916-1943)*, dir. Adriana Puiggrós. Buenos Aires: Galerna.
- . [2003] 2016. *Qué pasó en la educación argentina: Breve historia desde la conquista hasta el presente*. Buenos Aires: Galerna.
- . 2017. *Adiós, Sarmiento: Educación pública, Iglesia y mercado*. Buenos Aires: Colihue.
- Quelu, Alfredo. 1928. “Arte noble”. CMPC, n° registro 500-99997-887.
- Quién es quién en la Argentina: biografías contemporáneas*. 1941. Buenos Aires: Kraft. “Ángel Giménez”. BPEE.
- Quiroga, Wustavo. 2017. “Diseño y arte aplicado en la trayectoria de Ignacio Pirovano”, en: *Legado Pirovano: la colección de Ignacio Pirovano en el Moderno*. Victoria Noorthoorn et. al. CABA: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Quiroga de San Martín, Cecilia. 1935. “Función social de la Escuela actual. Escuelas industriales y de artes aplicadas a las industrias femeninas” *Arte y decoración*, año I, n°1, 1935. p. 12. CEE.
- Quispe, Julia; Miguel Urrelo y Agustina Morales. [2014] 2019. *Diccionario ilustrado de la lengua quechua*. Ministerio de Educación de Chile. Acceso diciembre de 2020. https://www.curriculumnacional.cl/614/articles-134497_recurso_pdf.pdf.

- R. de Paz, Lucía. 1912. “Escuela Profesional de Artes y Oficios para Mujeres n°4”, en: *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública. Memoria presentada al H. Congreso Nacional correspondiente al año de 1911, por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo III. Anexos de Instrucción Pública 1910*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional. pp. 409-416. BNM.
- Rabossi, Cecilia y Cristina Rossi. 2008. *Los muralistas en Galerías Pacífico*. Buenos Aires: Centro Cultural Borges.
- Radovanovic, Elisa. 2010. “Nuevas perspectivas en las artes aplicadas argentinas. 1905-1915”. En *Temas de la Academia. Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*. Ramón Gutiérrez, coord. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes. pp. 127-141.
- Ravignani, Emilio. 1926b. “Inauguración”. *Memoria de la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1925-1926. Inaugurada el 14 de noviembre de 1925. Clausurada el 17 de enero de 1926*. Buenos Aires: S. A. Imprenta Lamb & Cia. LTD. CEE.
- Reese, Carol Mc Michael y Thomas Reese. 1999. “Festejos y exposiciones” En *Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir*, ed. Margarita Gutman. CABA, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Consejo del Plan Urbano Ambiental y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.
- República Argentina. 1917. *Tercer Censo Nacional. Levantado el 1° de junio de 1914. Ordenado por la ley 9108 bajo la presidencia del Dr. Roque Saenz Peña. Ejecutado durante la presidencia del Dr. Victorino de la Plaza. Tomo VII. Censo de las industrias*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de L. J. Rosso y Cía.
- [1937]. “Listes des exposants. 2 listes”. “Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne de 1937 à Paris”. Répertoire numérique détaillé (F/12/12114-F/12/13086). VII. Service des exposants (sections étrangères). F/12/12358-F/12/12372 2. Dossiers des nations participantes. F/12/12359, Argentine à Autriche. 1. Argentine. Archives Nationales (Francia).
- Ribera, Adolfo Luis. 1970. *Catálogo de platería*. Buenos Aires: Museo Municipal de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.
- 1985. “Mobiliario” y “Platería” En *Historia general del arte en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, tomo IV.
- 1996. *Diccionario de orfebres rioplatenses*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Riegl, Alois. [1893]. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- [1901]. *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Visor, 1992.
- Ripamonte, Carlos. 1930. *Vida*. Buenos Aires: Gleizer.
- Roca, Julio A. y Osvaldo Magnasco. 1900. “Proyecto de Ley, por el poder ejecutivo, reformando la instrucción secundaria”. Cámara de diputados, 5ª sesión ordinaria del 16 de mayo de 1900. p. 63-65. BCN
- Rocca, Pablo Thiago. 2015. “Puentes entre naturaleza y cultura: el imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari”, en *El obrero artesano. La reforma de Figari en la enseñanza industrial*. Montevideo: Museo Figari, Dirección Nacional de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura. pp. 24-33.
- Rocchi, Fernando. 1998. “El imperio del pragmatismo: intereses, ideas e imágenes en la política industrial del orden conservador”. *Anuario IHES*, n°13, pp. 99-130.
- 1999a. “Industria y metrópolis: el sueño de un gran mercado” En *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, eds. Margarita Gutman y Thomas Reese. Buenos Aires: Eudeba.

- , 1999b. “La ciudad del trust: industria y comercio” y “Oficios y talleres en 1910” En *Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir*, ed. Margarita Gutman. CABA: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Consejo del Plan Urbano Ambiental y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.
- , 2000. “Concentración de capital, concentración de mujeres. Industria y trabajo femenino en Buenos Aires, 1890-1930” En *Historia de las mujeres en la Argentina*. Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini. Buenos Aires: Taurus.
- Rocha, Héctor. 1937. “Las artes aplicadas y la mujer. Escuela Fernando Fernando Fader. Conferencia radiada por el director escultor Héctor Rocha (radio del Estado). *Arte y decoración*. año III, n°3. pp. 20-23. CEE.
- Rodríguez Larreta, Eduarda. 1915. “Escuela Profesional de mujeres n°2” En *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública. Memoria correspondiente al año de 1913 presentada al H. Congreso Nacional por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo II. Anexos de Instrucción Pública 1913*. Buenos Aires: Talleres gráficos de la penitenciaría nacional. pp. 545-546. BNM.
- Rojas, Ricardo. [1909] 2010. *La restauración nacionalista de Ricardo Rojas*. coment., Darío Pulfer. La Plata: UNIPE: editorial universitaria.
- , 1915. *La Universidad de Tucumán: Tres conferencias*. Buenos Aires: Librería argentina de Enrique García.
- , [1924] 1951. *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires: Losada.
- , [1930] 1953. *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires, Losada.
- Rojas Silveyra, M. 1920. “El Salón Nacional de Artes Decorativas”. *Augusta*. vol. 5. n.30.
- Román, Mario Sebastián et al. 2016. “Discursos de viajeros europeos y cultura escrita en la Argentina (1810-1910)” *Ciencia, Docencia y Tecnología*, vol. 27, n°53, noviembre. pp. 268-292.
- Romero Brest, Jorge. 1958. *Historia de las Artes Plásticas. vol. IV Las Artes Derivadas*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.
- Rosende de Mendonça, Laura. 1912. “Escuela Profesional de Artes y Oficios para Mujeres n°1” En *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública. Memoria presentada al H. Congreso Nacional, correspondiente al año de 1911, por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo III. Anexos de Instrucción Pública 1910*. Buenos Aires, Talleres gráficos de la penitenciaría nacional, 1912. pp. 386-388. BNM.
- Rossi, Cristina. 2000. “La formación del artista. El posicionamiento de la SAAP respecto de la enseñanza y su incidencia en el campo artístico entre 1925 y 1939” En *IV Jornadas 2000 Estudios e Investigaciones. Imágenes – Palabras – Sonidos. Prácticas y reflexiones*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- , 2010a. “Escritos y testimonios. El caso del ‘Manifiesto de cuatro jóvenes’” En *Actas de las VII Jornadas Nacionales de Investigaciones en Arte en Argentina. Los desafíos del arte en el año del Bicentenario*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 29 de octubre de 2010, CD Rom.
- , 2010b. “Ignacio Pirovano y Ernesto B. Rodríguez, entre la tradición y la innovación”, en: *IX Jornadas del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. pp. 401-416.

- , 2012. “Cambios de rumbo. Nuevas orientaciones en las rutas artísticas entre 1940 y 1960”. En *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, eds. María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko. Saenz Peña: CAIA-Eduntref.
- Russo, Cintia. 2007. “Cristalerías Rigolleau: marchas y contramarchas”. 1er Congreso Latinoamericano de Historia Económica. 4tas Jornadas uruguayas de Historia Económica. 5-7 de diciembre de 2007. Montevideo, Uruguay. Acceso julio de 2021.
http://www.audhe.org.uy/Jornadas_Internacionales_Hist_Econ/CLADHE1/trabajos/Russo_Cintia_273.pdf.
- , 2011. “Fábrica y territorio: un caso al sur de la región metropolitana de Buenos Aires”. *Investigaciones De Historia Económica*. 7(3). pp. 363-379. Acceso julio de 2021. <https://doi.org/10.1016/j.ihe.2011.02.001>.
- Ruvituso, Federico. 2021. “Charla con el historiador Federico Ruvituso, sobre el artista-vitralista Antoni Estruch”. Acceso julio de 2021.
https://www.youtube.com/watch?v=qb_VMnSOxsw&ab_channel=ArcoveVidrieras
- Sábato, Jorge Federico. 1988. *La clase dominante en la Argentina. Formación y características*. Buenos Aires: CISEA-Grupo editor latinoamericano.
- Sáenz, Mario. 1910. “Las escuelas de la Sociedad de Educación Industrial” En *Censo General de Educación, Tomo III, Estadística Escolar*. Buenos Aires: Talleres de Publicaciones de la Oficina Meteorológica Argentina. BNM.
- , dip. 1937. En *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1936. Tomo IV. Sesiones extraordinarias*. Congreso Nacional. Diciembre 20 y 30 – Enero 22 de 1937. Buenos Aires: Imprenta del Congreso Nacional. BCN.
- Sánchez Román, José Antonio. 2007. “De las ‘Escuelas de artes y oficios’ a la Universidad Obrera Nacional: Estado, elites y educación técnica en Argentina, 1914-1955” *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija*. vol. 10. n°1. pp. 269-299. Acceso en octubre de 2020. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CIAN/article/view/1178/496>.
- Sánchez Sorondo, Matías G. 1936. *Diario de sesiones de la Cámara de Senadores. Sesiones Preparatorias y ordinarias*. Congreso Nacional. Tomo II. Agosto 11 – septiembre 30 de 1936. Publicación del Cuerpo de Taquígrafos del Senado de la Nación. BCN.
- San Martín, José de. Carta a Tomás Godoy y Cruz. 1816. Mendoza, 24 de mayo de 1816. Documentos del Archivo de San Martín, Buenos Aires, 1910, tomo V, pág. 542-544. Documento número 562. Acceso julio de 2021.
<https://sanmartiniano.cultura.gob.ar/noticia/san-martin-y-la-declaracion-de-la-independencia/>.
- Sanguinetti, Julio María. [2002] 2013. *El Doctor Figari*. Montevideo: Santillana.
- Sarlo, Beatriz. [1998] 2017. *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: siglo XXI.
- Sarmiento, Domingo F. 1850. *Recuerdos de provincia*. Santiago, Imprenta de Julio Belin y Compañía. Caps. “¡La historia de mi madre!” y “¡El hogar paterno!”. Acceso junio de 2020. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/recuerdos-de-provincia/html/ff3a9f20-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>.
- Schávelzon, Daniel. 2013. *La tambería del inca. Héctor Greslebin una búsqueda americana*. Buenos Aires: Aspha.
- Schiaffino, Eduardo. 1885. “El estudio del arte en París-II”, *El Diario*, 10 de abril de 1885. p. 2. En Malosetti Costa, Laura. 2001. *Los primeros modernos: Arte y*

- sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . 1899. “Discurso leído el 28 de mayo en el príncipe George’s Hall, en la distribución de premios de la Escuela de Bellas Artes”. 30 de mayo de 1899. MNBA-AS. Armario III E1 BIVC7d17.
- . 1933. *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires: edición del autor.
- Schvarzer, Jorge. 2000. *La industria que supimos conseguir*, Buenos Aires: Ediciones cooperativas.
- Scocco, Graciela. mimeo. “Fernando Arranz y la Escuela de Bulnes”, en *Revista Cerámica*. Acceso agosto de 2021. <http://revistaceramica.com.ar/fernando-arranz-y-la-escuela-de-bulnes/>.
- . 2004. “Arte Decorativo. Apertura, reminiscencias, compromiso y renacimiento” En *La ciudad revelada*, dir. María Inés Saavedra. Vestales: Buenos Aires. pp. 127-153.
- . 2005. “Arte textil tradicional, valoración, preservación y recuperación” *Avances*. n. 9. *Avances. Revista del área artes*. n. 9. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- . 2006. “Avatares de la iconografía prehispánica en su aplicación moderna” En *VII Jornadas de Estudios e investigaciones Artes Visuales y Música. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. pp. 217-230.
- . 2008. “Un espacio permitido. Educación artística y participación activa de la mujer en las artes decorativas y aplicadas” En *Buenos Aires, artes plásticas, artistas y espacio público*, ed. María Inés Saavedra. Buenos Aires: Vestales. pp. 207-247.
- . 2012. “Los comienzos de la enseñanza de la cerámica en nuestro país”. Acceso noviembre de 2020. <http://revistaceramica.com.ar/wp-content/uploads/2020/04/11.pdf>
- Scott, Joan. 1990. “El género una categoría útil para el análisis histórico” En *El género. La construcción de la diferencia sexual*, comp. M. Lamas. México: PUEG. 1996. pp 265-302.
- Scott, Katie. 1995. *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*. New Haven: Yale University Press.
- Semper, Gottfried. [1860]. “Style in the Technical and Tectonic Arts” En: *The theory of decorative art. An anthology of European & American writings 1750-1940*, ed. Isabelle Frank. New Haven y Londres: Yale University Press, 2000. pp. 219-225.
- Sennet, Richard. 2009. *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Severo, Ricardo. 1934. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: historico, estatutos, regulamentos, programas, diplomas*. São Paulo: S.N.
- Shiner, Larry. 2004. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Sívori, Eduardo. c.1908. [Borrador de renuncia a los cargos en la Academia Nacional de Bellas Artes]. Documento 2_2.14.1.2, subfondo Eduardo Sívori, Archivo Mario Canale, CEE.
- Silverman, Debora. 1992. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, Style*. Berkeley: University of California Press.
- Sloboda, Stacey. 2008. “The Grammar of Ornament: Cosmopolitanism and Reform in British Design”. *Journal of Design History*. Vol. 21 No. 3.
- Smoje, Oscar, dir. 2011. *Salón Nacional 100 años*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

- Snodin, Michael y Maurice Howard. 1996. *Ornament: A Social History Since 1450*. New Haven: Yale University Press.
- Sociedad de Educación Industrial [SEI]. 1901. *Informe del Directorio*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos. BETNP.
- , 1902. *Memoria del Directorio presentada a la asamblea celebrada el 15 de septiembre de 1902*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos. BETNP.
- , 1907. *Memoria del Directorio. Presentada á la Asamblea celebrada el 19 de Septiembre de 1907*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos. BETNP.
- , 1908. *Memoria del Directorio. Presentada á la Asamblea celebrada el 19 de Septiembre de 1908*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos. BETNP.
- , 1909. *Memoria del Directorio. Presentada á la Asamblea celebrada el 17 de Septiembre de 1909*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos. BETNP.
- , 1910. *Memoria del Directorio. Presentada á la Asamblea celebrada el 26 de Septiembre de 1910*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos. BETNP.
- , 1912. *Memoria del Directorio. Presentada á la Asamblea celebrada el 21 de Septiembre de 1912*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos. BETNP.
- , 1913a. *Memoria del Directorio. Presentada á la Asamblea celebrada el 23 de Septiembre de 1913*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos. BETNP.
- , 1913b. “Escuela para aprendices mecánicos y electricistas. Reglamento. Plan de estudios y ordenanzas”, “Escuela de dibujo aplicado para niñas. Plan de estudios”, “Escuela nocturna de dibujo. Reglamento interno y plan de estudios”, “Escuela para *Chauffeurs*. Reglamento y plan de estudios”, “Escuela para radiotelegrafistas. Reglamento y plan de estudios”. Buenos Aires: Talleres gráficos de la Compañía General de Fósforos.
- , 1914. *Memoria del Directorio. Presentada á la Asamblea celebrada el 15 de Septiembre de 1914*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos. BETNP.
- , 1915. *Memoria del Directorio. Presentada á la Asamblea celebrada el 16 de Septiembre de 1915*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos. BETNP.
- , 1917. “Estatutos de la Sociedad de Educación Industrial” En *Memoria del Directorio presentada a la asamblea celebrada el 17 de septiembre de 1917*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos. BETNP.
- , 1918. “Estatutos de la Sociedad de Educación Industrial” En *Memoria del Directorio presentada a la asamblea celebrada el 11 de septiembre de 1918*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos. BETNP.
- Sociedad Nacional de “Arte Decorativo”. 1917. *Estatutos y reglamento de la Sociedad Nacional de “Arte Decorativo”*. Aprobados en la asamblea de 3 de noviembre de 1917. Buenos Aires: Imp. Busnelli y Caldelas. BN.
- Sociedad Nacional de Bellas Artes. 1922. *Vº Salón de la Comisión Nacional de Arte Decorativo*. Buenos Aires: Busnelli y Caldelas. CEE.

- Sosa de Newton, Lily. 1986. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: Plus ultra.
- Spilimbergo, Leonardo. 2018. *Spilimbergo. Dos miradas*. CABA: Espacio de Arte. Fundación OSDE. Acceso marzo de 2021. https://issuu.com/artefundosde/docs/cata_logo_spilimbergo_dos_miradas.
- , 2021. *E-mail* a Larisa Mantovani, 17 de febrero de 2021.
- Suasnábar, Guadalupe. 2019. *De salones e instituciones en el espacio bonaerense. Prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil 1920-1955*. San Martín: Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, tesis doctoral.
- Senado Argentina. 2021. “Períodos y reemplazos”. Acceso mayo de 2021. <https://www.senado.gob.ar/senadores/Historico/Periodo>.
- Shaw de Critto, Sara. 2019. *Viviendo con alegría: testimonio y breve biografía de Enrique Shaw*. CABA: Claretiana.
- Solari, Juan Antonio. 1937. *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1936. Tomo IV. Sesiones extraordinarias*. Congreso Nacional. Diciembre 20 y 30 – Enero 22 de 1937. Buenos Aires: Imprenta del Congreso Nacional. pp. 529. BCN.
- Sux, Alejandro. 1937. “Sombrosos de mondongo y guantes de sapo en el pabellón argentino”. *El Mundo*. Buenos Aires. 24 de septiembre de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.
- Szir, Sandra. 2013. “Arte e industria en la cultura gráfica porteña. La revista Éxito Gráfico (1905-1915)”. *Atrapados por la imagen: arte y política en la cultura impresa argentina*, eds. Laura Malosetti Costa y Marcela Gené. Buenos Aires: Edhasa.
- Teatro Colón s/f. “El Teatro”. Acceso diciembre de 2020. <https://teatrocolon.org.ar/es/el-teatro/el-teatro>.
- Tedesco, Juan Carlos. [1986] 2009. *Educación y sociedad en la Argentina: 1880-1945*. Buenos Aires: siglo XXI.
- Teitelbaum, Amelia. 2010. *Los creadores de un estilo. Minimalismo y modernismo clásico 1915-1945*. Buenos Aires: Larivière.
- Telesca, Ana María y Laura Malosetti Costa. 1996. “El paisaje de la Pampa en la crítica de arte de las últimas décadas del siglo XX”. *Segundas jornadas. Estudios e investigaciones en artes visuales y música*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Terán, Oscar. [2008]. *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires, siglo XXI, 2012.
- Thiébaud, M. Carta a M. Stephen Pichon. 1909. “1909. Buenos- Ayres. Deuxième exposition d’art français. 15 mai – 15 juin. Correspondance. Décembre 1908 – Octobre 1909”, Buenos Aires, 20 de agosto de 1909. Travaux d’art, musées et exposition, carpeta F/21/4070. AN.
- Thistlewood, Glen & Stephen. 2021. “Carnival Glass Worldwide. Cristalerías Rigolleau”. Acceso julio de 2021. <https://www.carnivalglassworldwide.com/cristalerias-rigolleau.html>.
- Thompson, Edward. P. [1955] 2011. *William Morris. Romantic to revolutionary*. PM Press.
- Tobaldo, Patricia. 2012. *Godofredo Daireaux: aproximación a un retrato. Con sus cuentos de Los milagros de la argentina*. Buenos Aires: Quevedo.
- Travascio Martínez, Emilio Arturo. s/f. Acceso en diciembre de 2020. <http://adolfotravascio.blogspot.com/>.

- Tripodi, María Victoria y Federico Ruvituro. mimeo. “Informe de investigación histórico-artístico acerca de los vitrales de la Iglesia de Nuestra señora de la Medalla milagrosa”. 2018.
- Tristeza, Nora. 2009. *Ripamonte, Peláez, Carnacini: Artistas de Villa Ballester en la conformación del Arte Nacional*. San Martín: UNSAM Edita.
- Troy, Nancy. 1991. *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*. New Haven: Yale University Press.
- Uballes, Eufemio y R. Colón. 1920. “Ordenanza sobre incorporación de la Academia de Bellas Artes, etc., a la Facultad de Filosofía y Letras”. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Ordenanza n°242, 1919. vol. 45, año 17, 2 de julio de 1919. p. 447. Acceso enero de 2021. <https://ufdc.ufl.edu/AA00013094/00044>.
- Última Hora. 1908a. “En la Academia Nacional de Bellas Artes. Un desastre educacional ¿Quiénes son los responsables? Detalles de un conflicto”, 18 de noviembre de 1908. Álbum de recortes “Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963”. AANBA.
- . 1908b. “Lo de la Academia de Bellas Artes. Más sobre el mismo tema. Cuestión de tendencias”, 19 de noviembre de 1908. Álbum de recortes “Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963”. AANBA.
- . 1908c. “Lo de la Academia de Bellas Artes. Graves revelaciones. Orígenes y fundamentos del desastre. Una razón comercial. Concepto educativo y concepto educacional”, 20 de noviembre de 1908. Álbum de recortes “Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963”. AANBA.
- Unión Cívica Radical. s/f. Efemérides Radicales. Hombres, Mujeres y hechos de la Unión Cívica Radical día por día. “Horacio Casco”. Acceso diciembre de 2020. http://www.efemeridesradicales.com.ar/Indice/H/Horacio_Casco/Horacio_Casco.html.
- Vanegas Carrasco, Carolina. 2015. *Disputas monumentales La celebración del Centenario de la Independencia de Colombia a través de sus monumentos conmemorativos (Bogotá, 1910)*. San Martín: Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, tesis doctoral.
- . 2017. “Desafíos y alcances del proyecto Ernesto de la Cárcova” En *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica*. Córdoba: Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, 27 de julio.
- . 2018. “Rogelio Yrurtia y la enseñanza de la escultura a comienzos del siglo XX” En *Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística y académica II*. Rosario: Museo Histórico Provincial Julio Marc, 24 de agosto.
- . 2020. “‘Estatuomanía’ en América Latina. Aproximaciones a la escultura conmemorativa de fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX. *Arquitextos*. pp. 67-82. Acceso mayo de 2020. <https://doi.org/10.31381/arquitextos.v0i35.3892>.
- Varela Braga, Ariane. 2019. “Entre crisis y renovación. El exotismo y las artes decorativas en las exposiciones internacionales del siglo XIX y principios del XX”. *III Encuentro Internacional. Artes Decorativas: Coleccionismo y Exposiciones en Europa (1851-1929)*. Ministerio de Cultura y Deporte (España).
- Vaudry, Élodie. 2020. “Dos libros de motivos prehispánicos en México y en Perú: de un rol artístico a uno político”. *Estudios indiana*. Acceso julio de 2021. <https://publications.iai.spk->

berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/iai_derivate_00000037/EI-13_Vaudry.pdf.

- Vautier, Ernesto y Alberto Prebisch. 1925. “Arte decorativo, arte falso”. *Martín Fierro*. año II, n. 23. 25 de septiembre de 1925.
- Viau, Domingo (comp.). 1949a. *Venta testamentaria. Judicial. Catálogo compendiado de la biblioteca de Gastón Fourvel Rigolleau*. Subastará J. C. Naón & Cía.
- (comp.). 1949b. *Venta testamentaria. Gastón Fourvel Rigolleau. Mobiliario, cuadros de grandes autores y obras de arte*. Subastará J. C. Naón & Cía.
- Victory y Suarez, Bartolomé, dir. 1871. *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba en 1871*. vol. 2, n°2, 1ro de abril. Acceso julio de 2020. <https://play.google.com/books/reader?id=wzVTAAAcAAJ&printsec=frontcover&pg=GBS.PA196>.
- dir. 1872. *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba en 1871*. vol. 3, n°2, 1ro de enero. Acceso julio de 2020. https://books.google.com.ar/books?id=5TVTAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Viejos Estadios. s/f. “La Exposición Internacional del Centenario en 1910” (mapa). Acceso marzo de 2021. <https://pbs.twimg.com/media/DvNB6lnW0AIdfKT.jpg>.
- Vignale, Godofredo. 1928. “Entretenimientos módicos y culturales para el pueblo de Buenos Aires”. *Mundo argentino*. 15 de febrero de 1928. Libro de recortes, tomo IV, 1928-1944. p. 22. AANBA.
- Vignale, Pedro Juan. 1935. “Concepto de enseñanza de los estilos” *Arte y decoración*, año I, n°1, 1935. p. 18. CEE.
- Villanueva, Aldana. mimeo. *Ediciones ilustradas y el proceso de consolidación de las Artes del libro en Buenos Aires (1910-1940)*. Universidad Nacional de San Martín, tesis doctoral en curso.
- , 2017. “Imagen impresa y acción social. La decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922-1927)”. *Inmediaciones de la comunicación*. vol. 12. pp. 149 – 171.
- , 2019. “‘El libro como máquina perfecta para leer’. Itinerarios de Valéry en los debates y reflexiones en torno a la producción del libro en Argentina (1938-1945)”. X Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XVIII Jornadas CAIA. Buenos Aires.
- , 2020. “Las Artes del libro en Escuela Superior de Bellas Artes la Nación ‘Ernesto de la Cárcova’ (1933-1945)” En *Workshop Historia de la educación artística en la Argentina del siglo XX: instituciones, agentes, archivos* (virtual). San Martín: Universidad Nacional de San Martín, 11 y 12 de noviembre.
- Villanueva, Aldana y Larisa Mantovani. 2021. “Educación artística en la Argentina: nuevos avances”. *Armiliar*. n°5, mayo. Acceso agosto de 2021. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/armiliar/article/view/1349/1460>.
- Villanueva, Javier. 1972. “El origen de la industrialización argentina”. *Desarrollo Económico*. vol. 12, n. 47, octubre –diciembre. pp. 451-476.
- Vituro, Cristina. 2019. “Cabarets. El ritmo de la noche”. *Buenos Aires ausente*, ed. Rossana Acquasanta. CABA: *La Nación*.
- Vizconde de Lazcano Tegui [Emilio Lascano Tegui]. s/f. “Los artistas argentinos. Lamentable situación en que se encuentran. Un exbecado, jardinero”. Álbum de recortes “Ernesto de la Cárcova. Recortes recopilados por su esposa doña Lola Pérez del Cerro. Buenos Aires, 1963”. AANBA.

- Weber, José Ignacio. 2021. "Traducción y creación artística en la frontera semiótica entre Italia y la Argentina (1880-1910)". *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*. Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- , 2019. "Pluriculturalidad y creación artística italiana en Buenos Aires (Argentina, 1890-1910)". *Signa*. vol. 28. Acceso julio de 2021. https://www.researchgate.net/publication/334097288_Pluriculturalidad_y_creacion_artistica_italiana_en_Buenos_Aires_Argentina_1890-1910.
- Wechsler, Diana. 1995. "Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti". En *Actas de las VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte. pp. 231-240.
- , 1998. "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas" En *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Diana Wechsler, coord. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- , 1999. "Salones y contra-salones". En *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Marta Penhos y Diana Wechsler, coords. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- , et. al. 2011. *Salón Nacional 100 años. Palais de Glace*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Welti, María Elisa. 2012. "La Academia Nacional de Bellas Artes. Institucionalización de la formación de artistas plásticos en Argentina (1878 – 1928)" En: *X Congreso Iberoamericano de Historia de la Educación Latinoamericana. Formación de elites y educación superior (s. XVI – XXI)*, Salamanca, 4, 5, 6 y 7 de julio.
- , 2016. "Las historias de la educación artística y la escolarización de las artes plásticas: aproximación a un estado de la cuestión". *Iº Congreso Nacional e Internacional de Educación Artística*. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 3, 4 y 5 de noviembre.
- , 2018. "La institucionalización de la formación de artistas plásticos y profesores de la especialidad (Rosario, 1935 – 1950)" En: *Simposio nuevas aproximaciones sobre la enseñanza artística académica*. Museo Histórico Provincial Julio Marc, 24 de agosto.
- , dir. 2020. *Arte, educación y cultura: Rosario 1930-1950*. Rosario: Laborde libros editor.
- Williams, Raymond. [1958]. *Cultura y Sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.
- Williams, Raymond. [1977]. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.
- , [1981]. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 2015.
- Yrigoyen, Hipólito y José S. Salinas. 1921. "Comisión Nacional de Bellas Artes. Plan de estudios general para las escuelas dependientes de la misma" *Boletín Oficial de la República Argentina*. 28 de febrero de 1921. pp. 421-424. Acceso enero de 2021. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/11183417/19210318?busqueda=1>.
- Zaccagnini, Antonio. 1927. "Inauguración del certamen". Comisión Municipal de Fiestas Populares. 1928. *Memoria de la 3ra Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928. Inaugurada el 3 de diciembre de 1927. Clausurada el 12 de febrero de 1928*. Buenos Aires: Peuser. p. 35. CEE.
- , 1925. "Un pueblo incapaz para sentir el arte -nos dice el concejal Zaccagnini- no puede sentir la democracia. Esa manifestación nos la hace con

motivo de la Exposición de artes Aplicadas e Industriales”. *Crítica*. 15 de noviembre de 1925. Libro de recortes, tomo II, 1925. p. 22. AANBA.

Zarlenga, Matías. 2011. *Instituciones de enseñanza artística y modernización cultural en Buenos Aires. El caso de la Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales (1878-1905)*. San Martín: Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, tesis de maestría.

Zarlenga, Matías. 2014. “La nacionalización de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires (1905-1907)” *Revista Mexicana de Sociología*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales. n°3. julio-septiembre. pp. 383-411.

Archivos y bibliotecas consultadas

Argentina

Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (AMREC)

Archivo del Palacio Nacional de las Artes [Palais de Glace] (APNA)

Archivo de la Academia Nacional de Bellas Artes (AANBA)

Archivo General de la Nación (AGN)

Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova (MCEC)

Archivo Museo del Vidrio, Berazategui (AMV)

Biblioteca Central, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA)

Biblioteca del Congreso de la Nación (BCN)

Biblioteca Escuela Técnica N°30 “Norberto Piñero” (BETNP)

Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Digital (BNE)

Biblioteca Nacional de Maestros (BNM)

Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BN)

Biblioteca Pública Esteban Echeverría. Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (BPEE)

Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI)

Centro de Estudios Espigas, UNSAM / Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina (CEE). Fondo documental Francisco Llobet (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000012); fondo documental Mario Canale (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007); fondo documental Adolfo Bellocq (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000059); colección Ignacio Pirovano (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000269)

Colección Museo Pio Collivadino, Universidad Nacional de Lomas de Zamora (CMPC)

Archivo y biblioteca de la Escuela Técnica n.6-d.e. 12. “Fernando Fader” (ET6)

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA)

Museo del Vidrio de Berazategui (MVB)

Museo Nacional de Bellas Artes, Archivo Schiaffino (MNBA-AS)

Museo Nacional Casa de Ricardo Rojas (MNCRR)

Universidad de Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Archivo de Diarios Payró (AP)

Francia

Archives Nationales, Francia (AN)

Bibliothèque nationale de France (BNF)

Uruguay

Biblioteca Nacional de Uruguay (BNU)

Archivos, bases y colecciones virtuales

Archivo Histórico de Revistas Argentinas, Instituto de Historia Argentina y Americana

“Dr. Emilio Ravignani”, Universidad de Buenos Aires (AHIRA)

Getty Foundation, Getty Search Gettaway, J. Paul Getty Museum (GF)

Internet Archive (IA)

Instituto Iberoamericano de Berlín (IB)

Musée d'arts décoratifs, París (MAD)

Privados

Archivo Lucrecia Moyano

Diarios

La Nación

La Prensa

La Razón

Revistas

Aconcagua

Anuario Plástica

Apolo

Arte y decoración

Atenas

Ateneo Rigovisor

Athinae

Atlántida

Augusta

Áurea

Caras y caretas

Juguetes

Martín Fierro

Momento Plástico

Plástica

Plus ultra

Revista de la Universidad de Buenos Aires

Verbum

Doctorado en Historia
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales
Universidad Nacional de San Martín

“La institucionalización de las artes decorativas: vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)”

Tesis doctoral

(ANEXO)

Doctoranda: Lic. Larisa Mantovani
Directora: Dra. Silvia Esther Dolinko
Codirectora: Dra. María Isabel Baldasarre

2021

Índice

ANEXO CAPÍTULO 1	2
ANEXO CAPÍTULO 2	24
ANEXO CAPÍTULO 3	59
ANEXO CAPÍTULO 4	88
ANEXO CAPÍTULO 5	120

ANEXO CAPÍTULO 1



Fig. 1. Pabellón de América del sur de la Exposición Universal de 1867 en París. Léon & Lévy (fotógrafo), *Exposition, Amérique du Sud*, negativo entre 1ro de abril y 3 de noviembre de 1867, copia a la albúmina, 8,3 × 5,9 cm, n. de inventario: 84.XO.731.2.179. GF, J. Paul Getty Museum.

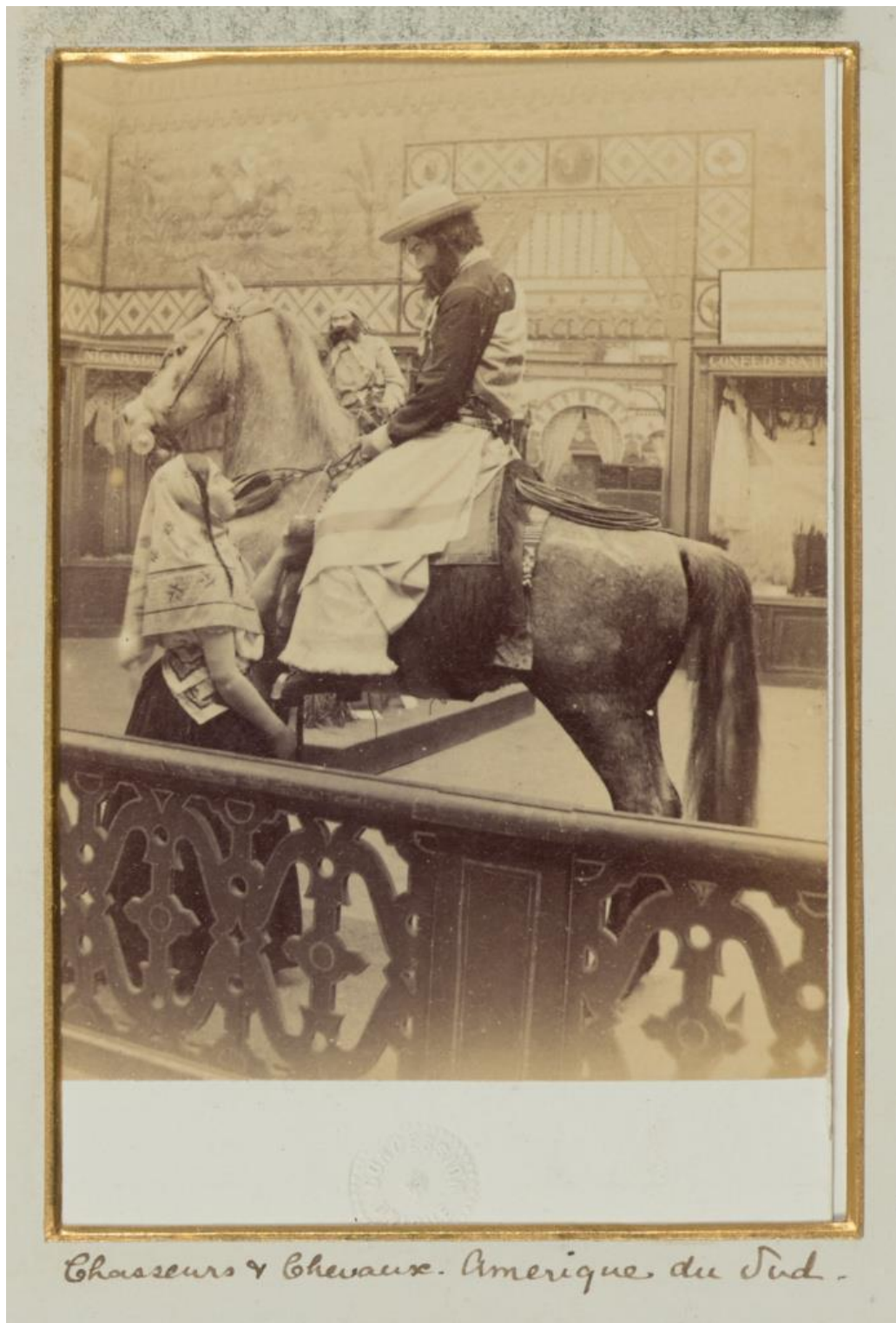


Fig. 2. Pabellón de América del sur de la Exposición Universal de 1867 en París.
Léon & Lévy, fotógrafo, *Chasseurs et Chevaux, Amérique du Sud*, negativo entre 1ro de abril
y 3 de noviembre de 1867, copia a la albúmina, 8,2 × 5,9 cm, n. de inventario:
84.XO.731.2.180. GF, J. Paul Getty Museum.

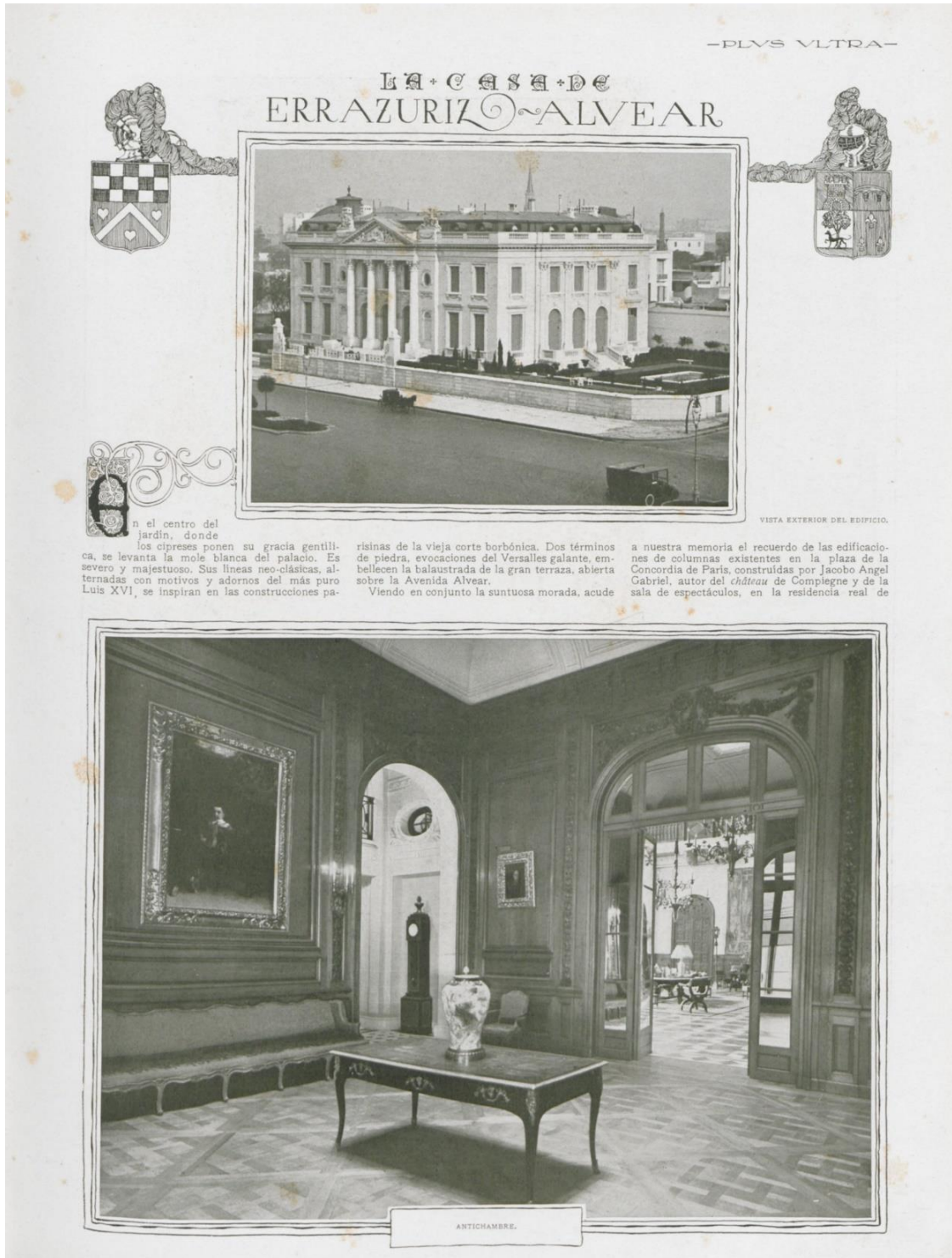


Fig. 3. Palacio Errázuriz y antecámara de ingreso. Antonio Pérez Valiente, “La casa de Errázuriz-Alvear” *Plus Ultra*, n.20, 1918. IB.



Fig. 4. Hall estilo Renacimiento. Antonio Pérez Valiente, “La casa de Errázuriz-Alvear” *Plus Ultra*, n.20, 1918. IB.



Fig. 5. Salón de baile estilo Regencia. Antonio Pérez Valiente, “La casa de Errázuriz-Alvear” *Plus Ultra*, n.20, 1918. IB.

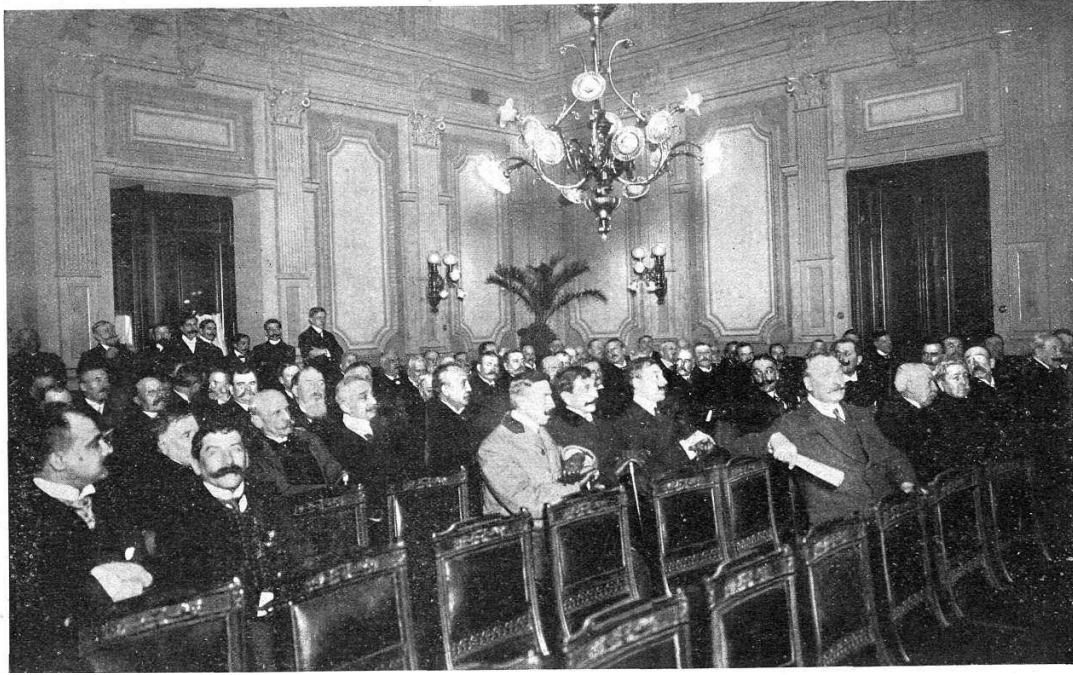


Fig. 6. Comisión Nacional del Centenario en el Jockey Club *Caras y caretas*, 23 de junio de 1906. n. 403, p. 38. BNE.



Fig. 7. Refacción del Pabellón Argentino en Plaza San Martín (Buenos Aires), para la instalación de algunas secciones en la Exposición Internacional de Arte del Centenario, 23 de abril de 1910. AGN, departamento de documentos fotográficos, n. inv. 21603.

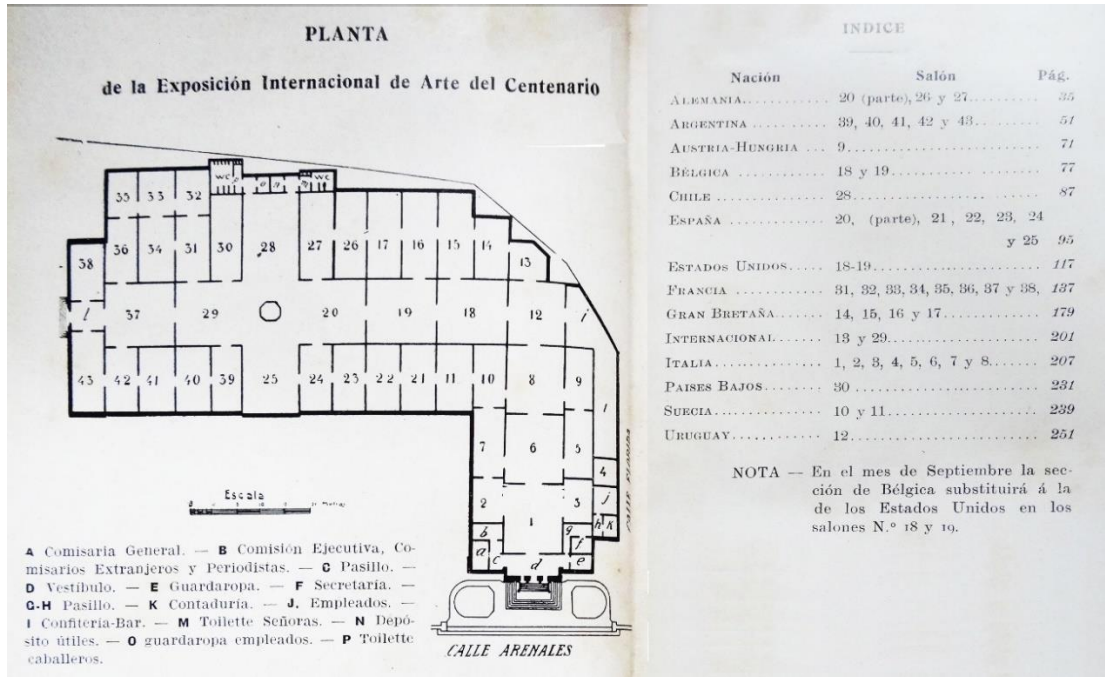


Fig. 8. Catálogo de la Exposición Internacional de Arte del Centenario, 1910. pp. 8-9. MCEC.





Figs. 9-10. Una de las dos salas de Suecia en la Exposición Internacional de Arte del Centenario, con dos vasos de porcelana Rörstrand en el centro de la sala (uno en cada extremo), salas X y XI. F. Armellini, “Primera Exposición Internacional de Arte en la República Argentina” *Atlántida*, Tomo I, Buenos Aires, 1911. p. VII. CEE.

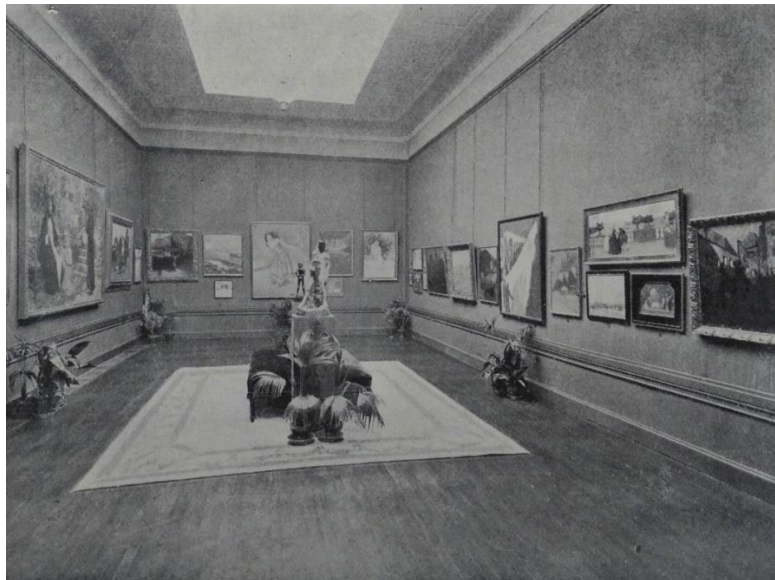
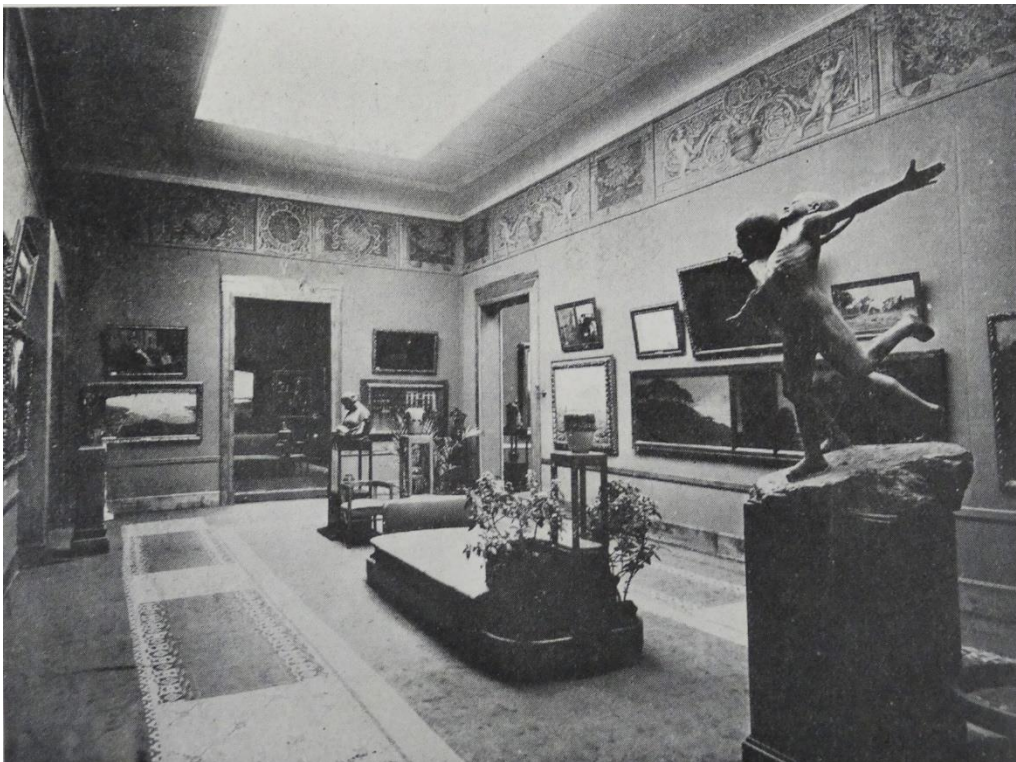


Fig. 11. La sala de Austria-Hungría en la Exposición Internacional de Arte del Centenario. Es posible que una de las obras de Bertold Löffler sea la que se encuentra en el centro y tiene mayor tamaño, sala IX. F. Armellini, “Primera Exposición Internacional de Arte en la República Argentina” *Atlántida*, Tomo I, Buenos Aires, 1911. p. VII. CEE.



Figs. 12-13. Salas I y V en la sección italiana de la Exposición Internacional de Arte del Centenario. F. Armellini, "Primera Exposición Internacional de Arte en la República Argentina" *Atlántida*, Tomo I, Buenos Aires, 1911. p. VII. CEE.

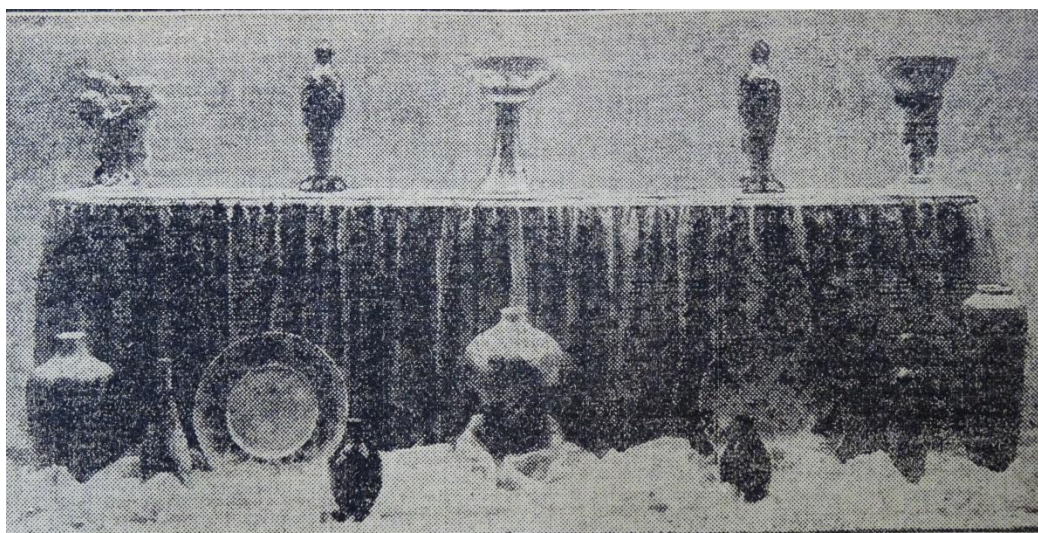


Fig. 14. Sección francesa, productos de la manufactura nacional de Sèvres en la sala XXXVI en la Exposición Internacional de Arte del Centenario. “Notas de arte. La sección francesa. El arte decorativo” *La Prensa*, 22 de julio de 1910. BN.



Fig. 15. Sección francesa, sala XXXI, vitrina en el centro con joyería de René Lalique en la Exposición Internacional de Arte del Centenario. F. Armellini, “Primera Exposición Internacional de Arte en la República Argentina” *Atlántida*, Tomo I, Buenos Aires, 1911. p. VII. CEE.



Fig. 16. René Lalique, *Broche pendentif Deux hirondelles*, (dije que puede utilizarse como broche con dos golondrinas). Técnica y materiales: oro, esmalte mate *ronde-bosse* esculpido y grabado, contraesmalte en el reverso, diamantes talla brillante 6, 2 x 10, 8cm. París, c.1906-1908. Paris, Musée d'arts décoratifs, n. de inventario: 54422.A. ©Paris, MAD / Jean Tholance.



Fig. 16bis. René Lalique, *Broche pendentif Deux hirondelles*. Paris, Musée d'arts décoratifs, n. de inventario: 54422.A. ©Paris, MAD / Jean Tholance. Detalle.



Fig. 17. Exposición Internacional de Arte del Centenario, pabellón francés de artes aplicadas, agosto, 1910. AGN, departamento de documentos fotográficos, 147113.



Fig. 18. Château de Bagatelle, Trianon, Bois de Boulogne, París, negativo fotográfico sobre vidrio, 13 x 18. 1911. BNF, département Estampes et photographie, EST EI-13 (89). Acceso julio de 2020. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6916280q>.

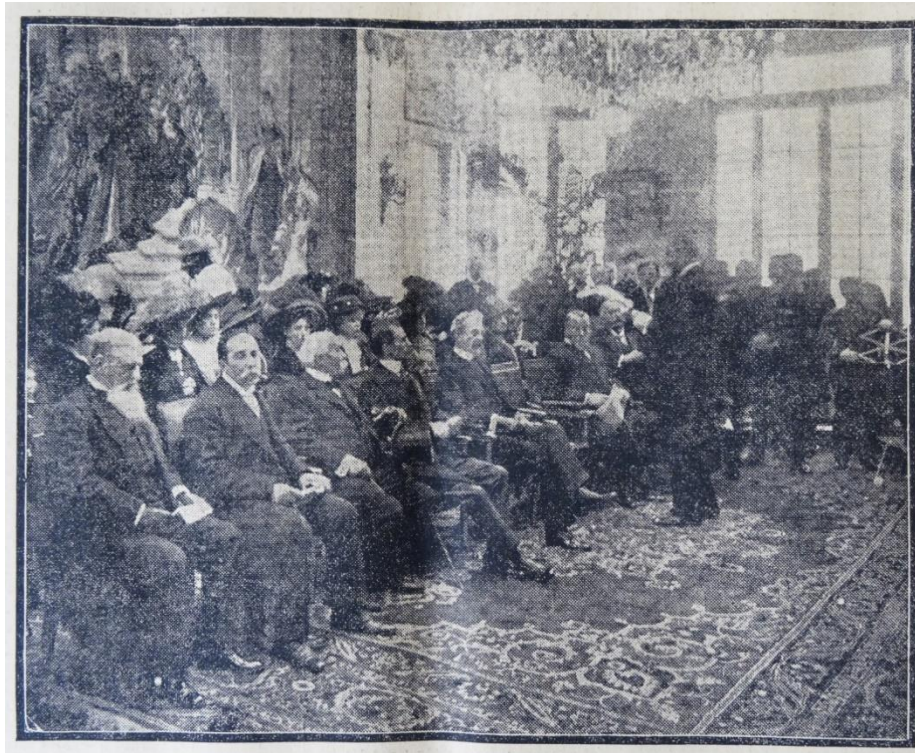


Fig. 19. M. Baudin leyendo su discurso, nótese el tapiz proveniente del taller de los Gobelinos de fondo. “El Palacio de Artes Aplicadas, su inauguración” *La Nación*, 25 de julio de 1910, p. 10. BN.



Fig. 20. Elegante concurrencia al Pabellón francés de artes aplicadas en la Exposición Internacional de Arte del Centenario, agosto, 1910. AGN, departamento de documentos fotográficos, 147116.

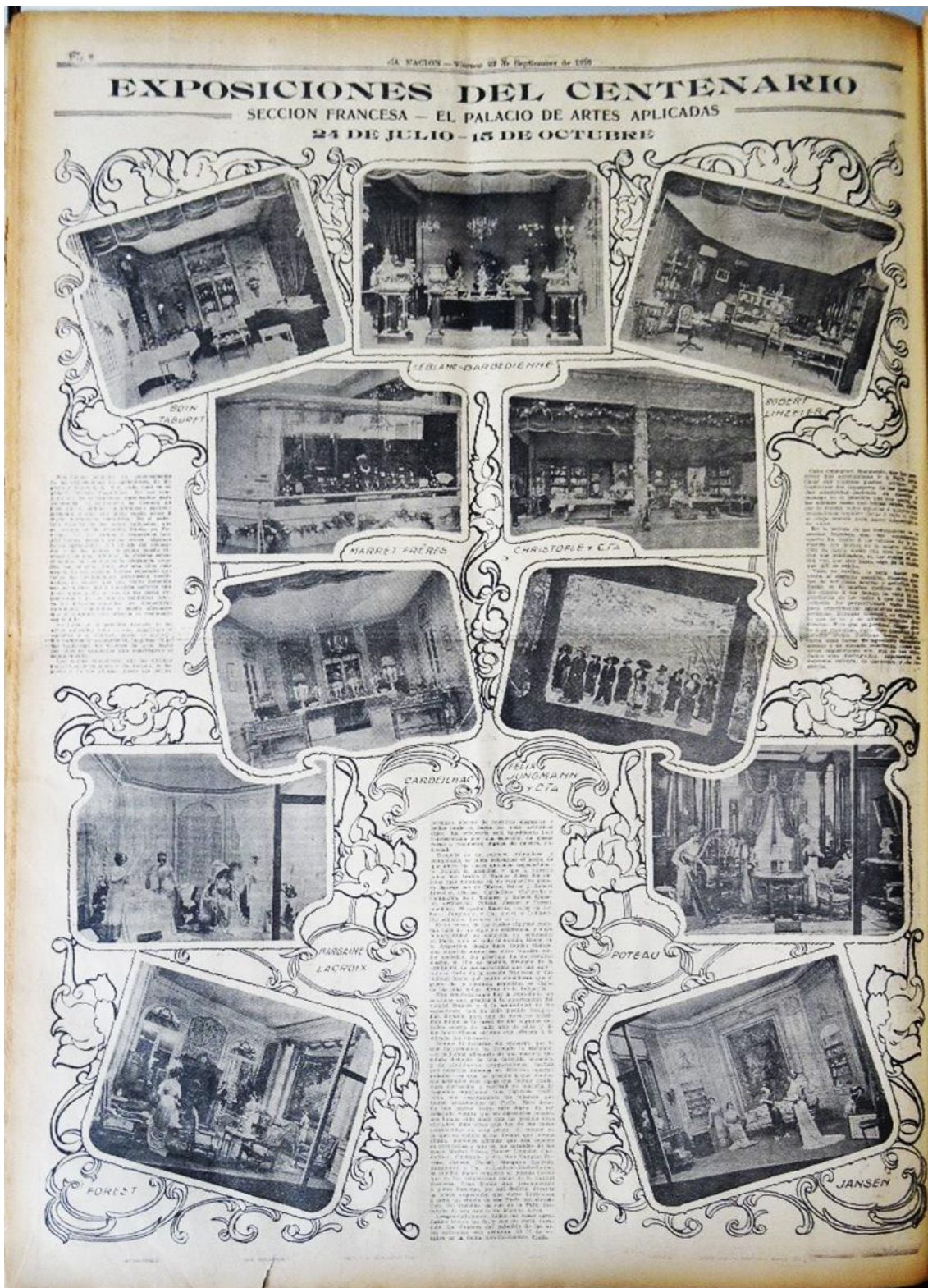


Fig. 21. "Exposiciones del Centenario. Sección francesa – el Palacio de Artes Aplicadas. 24 de julio – 15 de octubre" *La Nación*, 28 de septiembre de 1910. p. 8. BN.

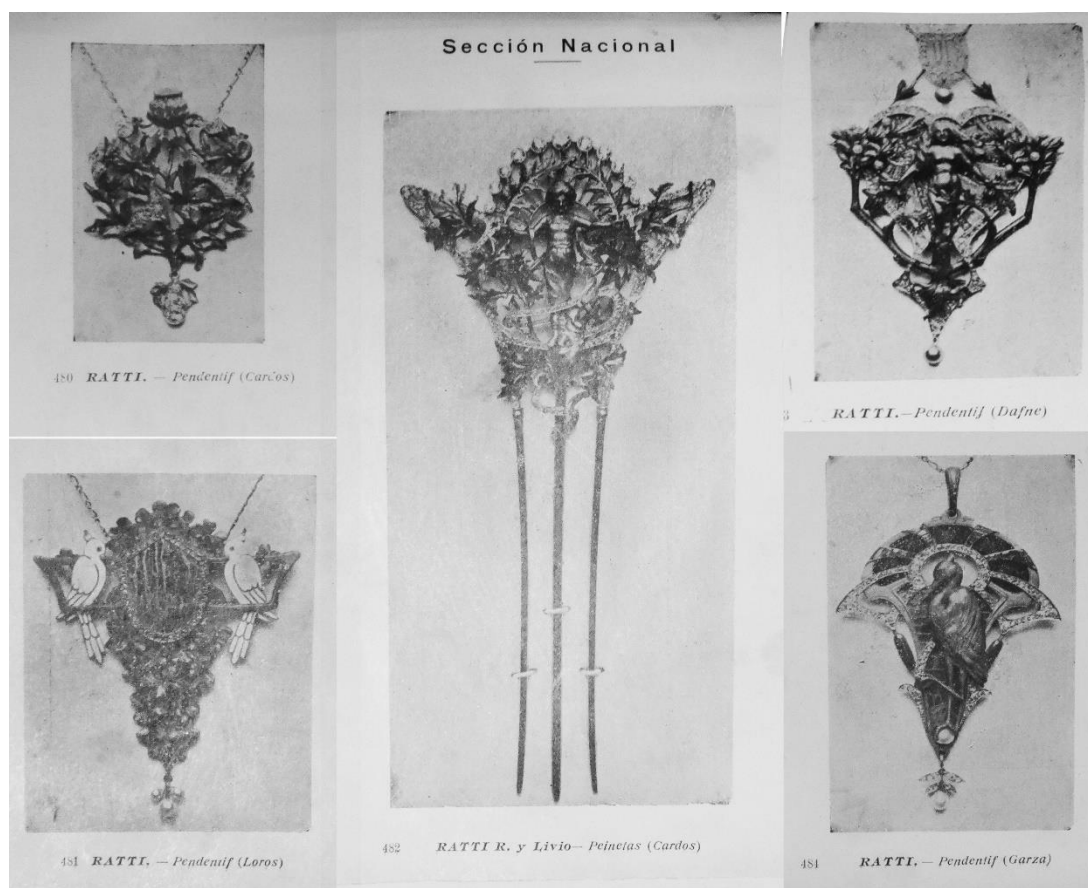
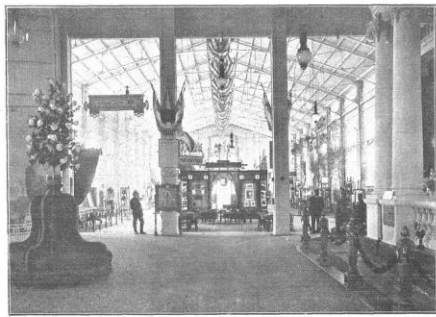


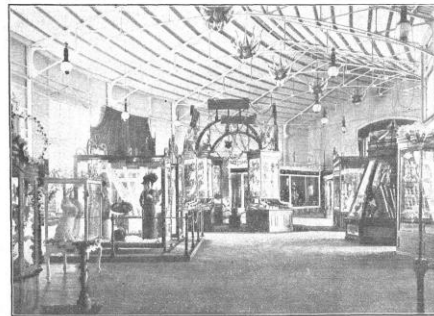
Fig. 23. Joyería de Livio y Ricardo Ratti, envío de artes decorativas a la sección nacional de la Exposición Internacional de Arte del Centenario *Athinae*, año III n. 24, p. 17. CEE.



Fig. 24. Ricardo Ratti, *cortapapel*. Ágata, 23,5 x 4cm. Número de inventario 6305. Adquirido en el Salón Nacional de Artes Plásticas, 1911. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.



Vista general del pabellón de artes gráficas y textiles



El pabellón de «Vestidos y accesorios»

Fig. 25. Exposición Industrial del Centenario: pabellones de artes gráficas (izq.), vestidos y accesorios (der.) *Caras y caretas*, 15 de octubre de 1910. n. 628. p. 109. BNE.

La exposición industrial



El señor Estiarte pronunciando su discurso

Ha sido un acto grandioso la inauguración de la exposición industrial, el domingo anterior. Un solo dato puede dar idea de todo: la concurrencia no bajó de 80.000 personas; y 80.000 personas, que constituirían ellas solas la población de una importante ciudad, son en Buenos Aires, donde nadie se acobarda de nada y todos toman las cosas con la flama mayor del mundo, una multitud fabulosa. Para reunirlos, hace falta, por lo general, que se corra un gran premio. En caso contrario... Pero está visto que también las exposiciones despiertan interés. La ferrocarrilera ya nos lo había demostrado así.



El doctor Figueras Alcorta, ministros y comitiva, dirigiéndose al pabellón de Entre Ríos



Público en los jardines

Fot. de CARAS Y CARETAS.

Fig. 26. Inauguración de la Exposición Industrial del Centenario *Caras y caretas*, 1ro de octubre de 1910. n. 626. p. 61. BNE.



Fig. 27. Vista de los trabajos de las Escuelas de la Sociedad de Educación Industrial en la Exposición Industrial del Centenario, 1910. Sociedad de Educación Industrial, *Memoria del Directorio presentada a la Asamblea celebrada el 26 de septiembre de 1910*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos. BETNP.

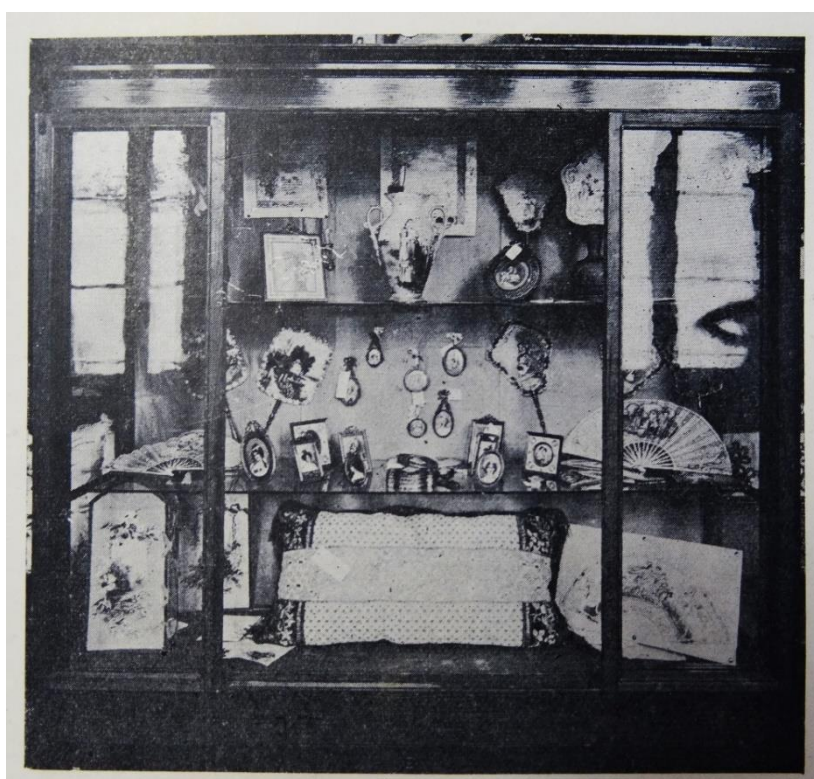


Fig. 28. Exhibición de fin de año de la Escuela Profesional n.3. “Artes femeninas” *Athinae*, noviembre y diciembre de 1909. p. 26. CEE.



Fig. 29. Exhibición de fin de año de la Escuela Profesional n.3. “Artes femeninas” *Athinae*, noviembre y diciembre de 1909. p. 25. CEE.



Fig. 30. Exhibición de fin de año de la Escuela Profesional n.3. “Artes femeninas” *Athinae*, noviembre y diciembre de 1909. p. 26. CEE.

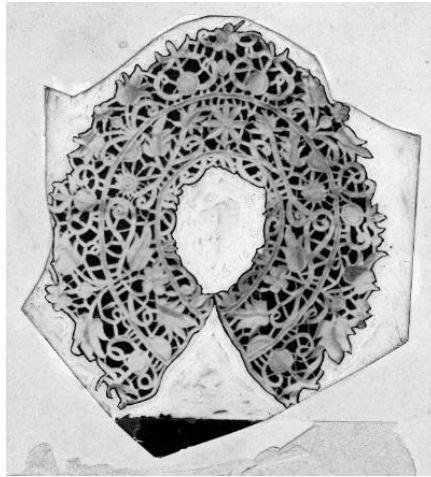


Fig. 31. Cuello de encaje realizado en la escuela profesional n.3, noviembre de 1912. AGN, departamento de documentos fotográficos, 158452.



Fig. 32. Exhibición de fin de año de la Escuela Profesional n.3. "Artes femeninas" *Athinae*, noviembre y diciembre de 1909. p. 27. CEE.



Fig. 33. Godofredo Daireaux en 1881 y 1909. CEE, álbum fotográfico del Archivo de Mario Augusto Canale.



Fig. 34. “Bahut de sala”, publicidad de la Exposición de la Compañía Nacional de Muebles “Descotte” *Athinae*, julio 1910. Año III, n. 23. p. 28. CEE.

MOBILIARIOS DE ARTE

Una joya para sala de señora es el hermosísimo escritorio que hoy publicamos. Adornado con bronces y marqueterías Luis XV, este mueble constituye

de ser originales y creadas por artistas para la mencionada casa.

Ya conocen nuestros lectores el valor del engarzamiento de los bronces,



528

Escritorio Luis XV para señora Compañía Nac. de Muebles "Descotte"

una pieza hermosa de riquísimo mobiliario. Para la venta no se ha construído otro igual en el mundo. Su costo es de 10.000 pesos m/nacional y está en exhibición en la Compañía Nacional de muebles «Descotte».

Obras como esta tienen el gran mérito

que daben hacerse con el cuidado y la habilidad del artista.

Los grupos y la decoración de este mueble es de una combinación exquisita y de una armonía de líneas admirable.

En el próximo número publicaremos la figura de frente de este escritorio.

Fig. 35. "Escritorio Luis XV para señora" (cara exterior). Compañía nacional de muebles "Descotte" *Athinae*, octubre de 1910, año III n. 26 p. 32. CEE.



Fig. 36. “Escritorio Luis XV para señora” (de frente). Compañía nacional de muebles “Descotte” *Athinae*, noviembre y diciembre, año III n. 27 y 28. p. 32. CEE.

ANEXO CAPÍTULO 2



Fig. 1. Edificio de la Sociedad de Educación Industrial en las esquinas de Medrano y Lavalle, hoy Universidad Tecnológica Nacional. AGN, departamento de documentos fotográficos, n. inv. 214029.

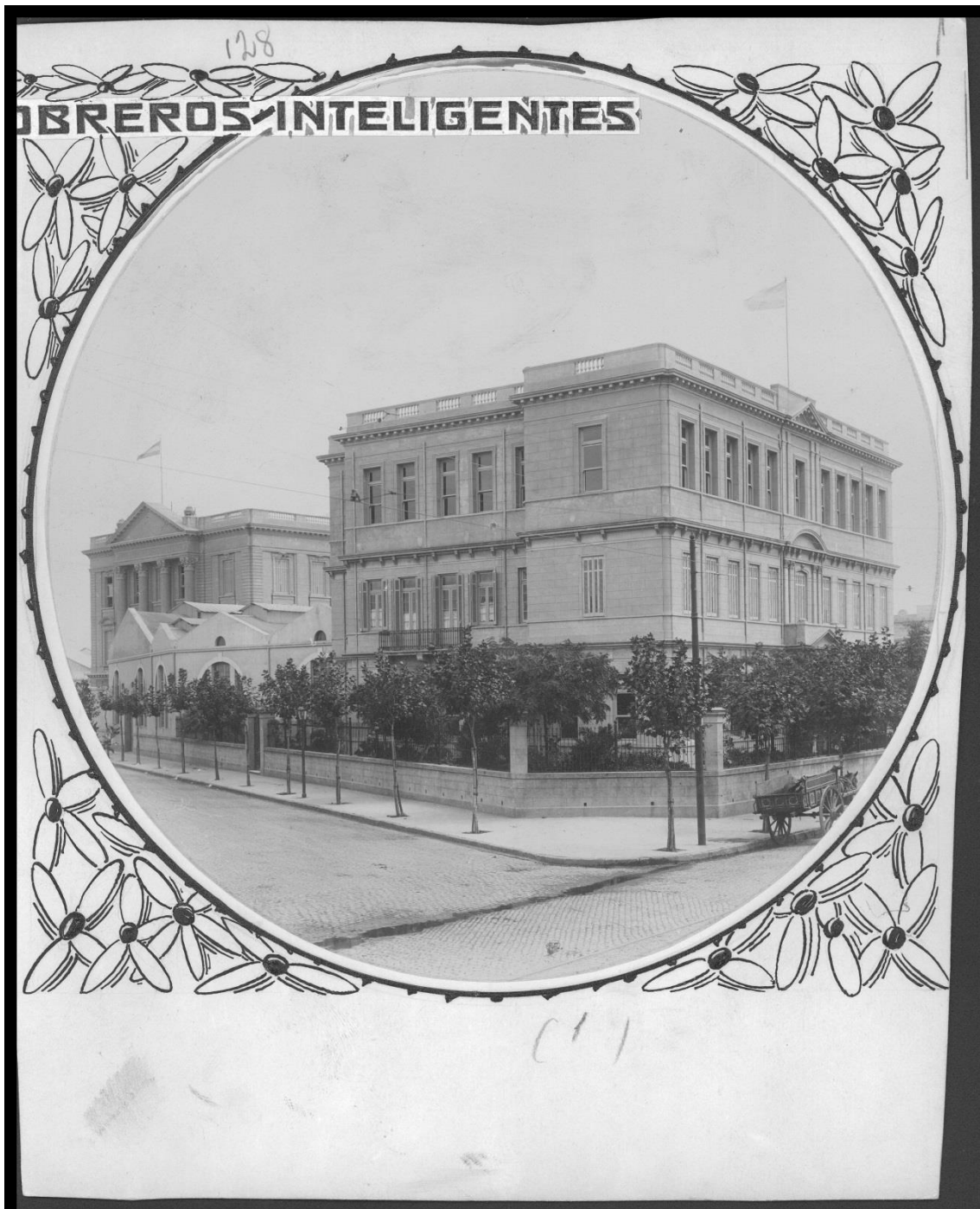


Fig. 2. “Como se preparan obreros inteligentes. Los edificios que posee la Sociedad de Educación industrial, en la manzana comprendida entre las calles Lavalle, Salguero, Medrano y Tucumán. Octubre 1912”. AGN, departamento de documentos fotográficos, caja 1487, documento 138140_A.



Fig. 3. Sociedad de Educación Industrial, taller de ajustes. AGN, n. inv. 214028.

Fecha de creación	Nombre de la Escuela
1901	Escuela para Aprendices Mecánicos y Electricistas
1901/1907	Escuela Nocturna de Dibujo para obreros (dibujo geométrico y decorativo, se agrega figura en 1902). Cierre en 1903. Reapertura en 1907 (dibujo de máquinas, arquitectónico y ornamental).
1907	Escuela de Chauffeurs
1909	Escuela de Química Industrial
1909	Escuela de Plástica Ornamental. En 1913 se agrega Dibujo decorativo por falta de estudiantes y cierra en 1914.
1911	Escuela de Dibujo para Niñas
1913	Escuela para Radiotelegrafistas
1915	Escuela de Construcciones y Resistencia de materiales
1920	Escuela Nocturna para Electricistas

Fig. 4. Escuelas pertenecientes a la Sociedad de Educación Industrial. Cuadro de elaboración propia a partir de las Memorias de la Sociedad de Educación Industrial desde 1901 hasta 1920.



Fig. 5. Escuela de *Chauffeurs* de la Sociedad de Educación Industrial. AGN, departamento de documentos fotográficos, n. inv. 214013.



Fig. 6. Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros, sección dibujo de máquinas. Sociedad de Educación Industrial. *Memoria del Directorio*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Cía. Gral. De Fósforos, 1908. BETNP.

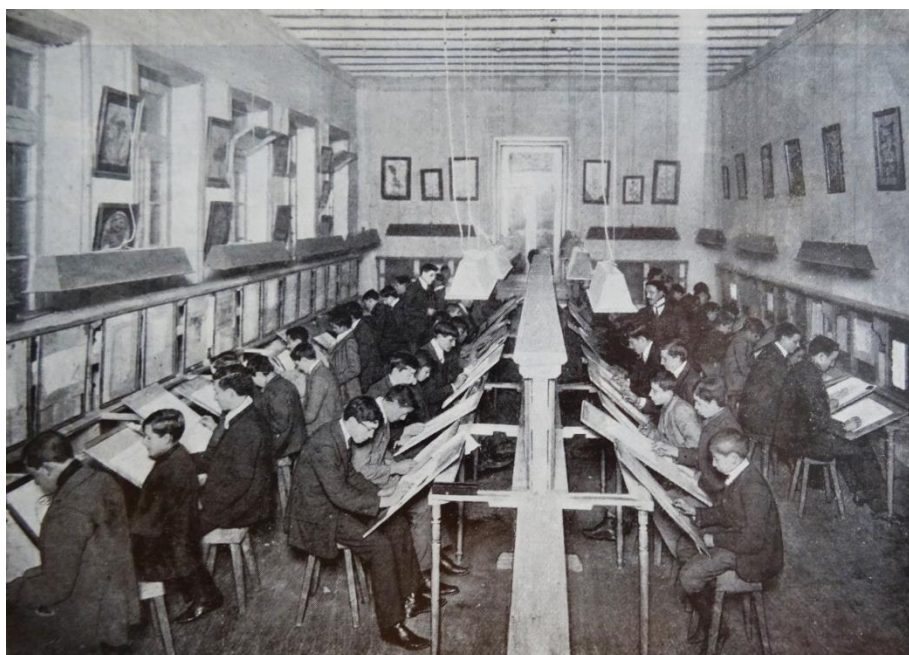


Fig. 7. Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros, sección dibujo de ornamentación de primer año. Sociedad de Educación Industrial. *Memoria del Directorio*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos, 1908. BETNP.

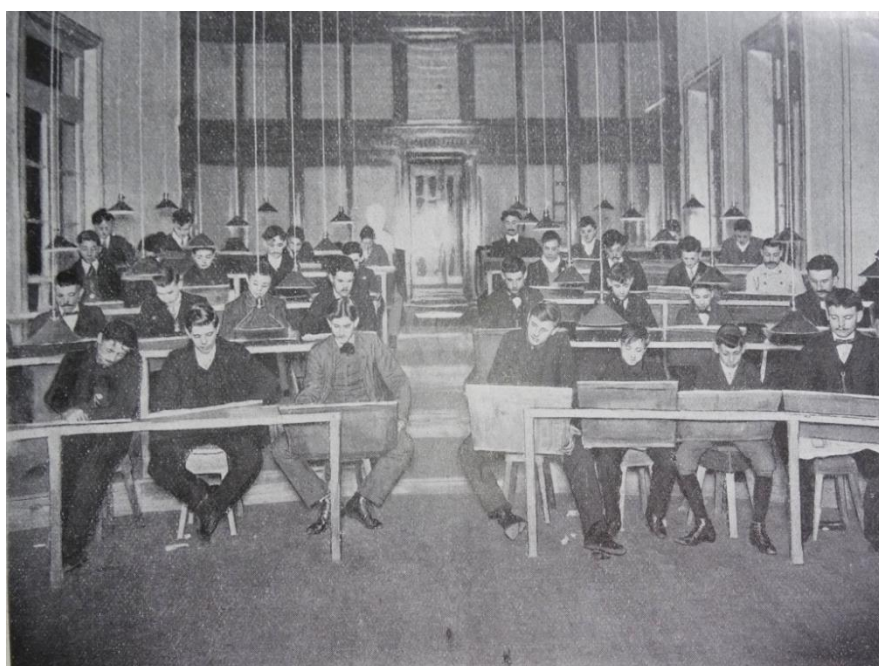


Fig. 8. Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros, sección dibujo de ornamentación de segundo año. Sociedad de Educación Industrial. *Memoria del Directorio*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos, 1908. BETNP.



Fig. 9. Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros, sección dibujo arquitectónico de primer año. Sociedad de Educación Industrial. *Memoria del Directorio*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos, 1908. BETNP.



Fig. 10. Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros, sección dibujo arquitectónico de segundo año. Sociedad de Educación Industrial. *Memoria del Directorio*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos, 1908. BETNP.



Fig. 11. Detalle de fotografía con trabajos de los estudiantes, sin fecha. BETNP.

“Escuela nocturna de dibujo. Reglamento interno y plan de estudios”

“Curso de Dibujo Arquitectónico Aplicado a las Artes e Industrias”

PLAN DE ESTUDIOS

Primer año – Elementos de Geometría plana – Manejo y conocimiento de los útiles de dibujos – Explicaciones sobre láminas de arquitectura – perfiles – frentes – cortes – plantas – trazado de arcos en general – Vignola – estudio de los cinco órdenes – Toscano – Dórico – Jónico – Corintio y Compuesto – escala – uso del módulo – aplicaciones de dichos órdenes – estudios especiales a claro oscuro de bases – fustes – capiteles – cornisamentos – pedestales – pórticos – intercolumnios – lavado – difusiones en colores simples y compuestos – estudios de sombras y trazado de las mismas.

Segundo año – Lavado en claro oscuro y colores – copias de fragmentos arquitectónicos clásicos – láminas de construcción en mampostería, madera y hierro, aplicadas a los diferentes oficios – verjas – balcones – barandas – portones en hierro forjado – puertas y ventanas en madera – estudio de arcos – bóvedas – cúpulas – láminas de construcción en hierro y mampostería – láminas de ornato y de elementos decorativos – estudios de forma y aplicación – copia de decoraciones interiores – recuadros ornamentales – frisos – cielos-rasos – copias de frentes – cortes – plantas – etc.

Tercer año – Aplicación de los conocimientos adquiridos en los años anteriores – composición en mampostería, hierro y madera – casas de campo (chalets) – pabellones (kioskos) y todo lo

que se relacione con la profesión de cada alumno – Proyectos completos con su planta, corte longitudinal y transversal, frentes y proyección de techo en escala métrica.

“Curso de Dibujo de Ornamentación Aplicado a las Artes e Industrias”

PLAN DE ESTUDIOS

Primer año – Práctica del dibujo geométrico – contornos y copias en claro oscuro, de modelos de formas simétricas y ornatos en bajo relieve – elementos de perspectiva – dirección de la luz – sombras – su diversidad.

Segundo año – Sólidos – copia en claro oscuro – continuación del estudio de la perspectiva según la presentación del modelo – horizonte, punto de vista y distancia – copia en claro oscuro de ornatos de diversos estilos con explicaciones sobre la característica de cada estilo – copia de conjuntos, agrupaciones y objetos decorativos, alternando con algún busco y fragmento de figura.

Tercer año – Primera parte – Acuarela en blanco y negro de ornatos en todos los estilos – estudio de conjuntos y objetos decorativos – práctica del colorido en todos los procedimientos, con ornatos de diversos estilos, dándoles su colorido propio – figura combinada con el ornato.

Segunda parte – En esta parte, a fin de que el alumno desarrolle su inventiva y eduque su buen gusto, teniendo en cuenta la profesión a que se dedica, ejercitará la composición enseñándosele las nociones más indispensables respecto a la belleza y armonía de las líneas y colores, como también el carácter decorativo según los estilos, las artes y los oficios a que sean aplicados los trabajos que el alumno desarrolle, a saber:

Pintura decorativa - Ejercicios de composición, fragmentos y conjuntos – composición de estilo y libre estudio de la flora y fauna con modelos del natural – aplicación de la flora y fauna en la composición – estudio de ornatos con combinaciones de objetos de carácter decorativo – figuras – imitaciones de mármoles, maderas, etc. – bocetos y su desarrollo con temas libres u obligados.

Tapicería – Composición para cortinajes – tapices – alfombras – aplicaciones para muebles, etc – estilos.

Estampados – Composición propia para estampados y tejidos – composición para papeles pintados.

Cerámica – Composición para objetos de cerámica y decoración de los mismos – estilos.

Vitraux d’art (vidrio pintado) – Composición y estilos.

Carpintería artística – Composición para muebles, puertas, ventanas, etc, de diversos estilos y sus fragmentos ornamentales.

Herrería y Fundición artística – Composición para metales forjados y fundidos – fragmentos ornamentales – estilos.

Artes gráficas – Croquis en blanco y negro, y en colores para su reproducción en fotograbado, tricromía, litografía, etc, con colores determinados.

“Escuela de dibujo aplicado”

PARA NIÑAS

PLAN DE ESTUDIOS

Primer año – a) Copia de sólidos geométricos y objetos sencillos de uso común – apuntes rápidos, en diferentes escalas, de los mismos – elementos de geometría – b) Copia de ornatos sencillos de reducido relieve – ligeros apuntes de los mismos y reproducción de memoria, de un dibujo ya ejecutado.

Segundo año – Dibujo de ornamentación con algunos principios de figura, aplicado a la decoración – Copia del natural, de flores, hojas, ramas, etc. – Agrupación de modelos distintos, siempre practicando el croquis rápido y sintético en diferentes proporciones – principios del lavado a tinta china para la copia de los modelos.

Tercer año – Curso de especialización – Las alumnas, de acuerdo con sus necesidades y aptitudes, podrán en este año optar por las siguientes ramas de arte aplicado.

A. – Pintura sobre géneros – abanicos, guanteras, bomboneras, bolsitas de mano, tapicerías imitación gobelinos, sombrillas, retoques de ampliaciones fotográficas, etc.

B. – Bordados y encajes – nociones sobre la historia de las obras maestras, desde la antigüedad hasta las creaciones modernas – composiciones y dibujos de inventiva de las alumnas.

C. – Cueros estampados y repujados, dorados y pintados para carpetas, tapas de libros, etc. – trabajos en pirograbado con aplicaciones de decorado y pintura – creaciones originales de las alumnas.

D. – Miniaturas sobre pergaminos y marfil – pintura sobre porcelana al esmalte – trabajos originales de creación propia de las alumnas.

Fig. 12. Transcripción del Plan de estudios de la “Escuela de Dibujo” y “Dibujo Aplicado para Niñas” de la Sociedad de Educación Industrial. Sociedad de Educación Industrial. *Escuela nocturna de dibujo. Reglamento interno y plan de estudios y Escuela de dibujo aplicado para niñas. Plan de estudios* y Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Compañía General de Fósforos, 1913.

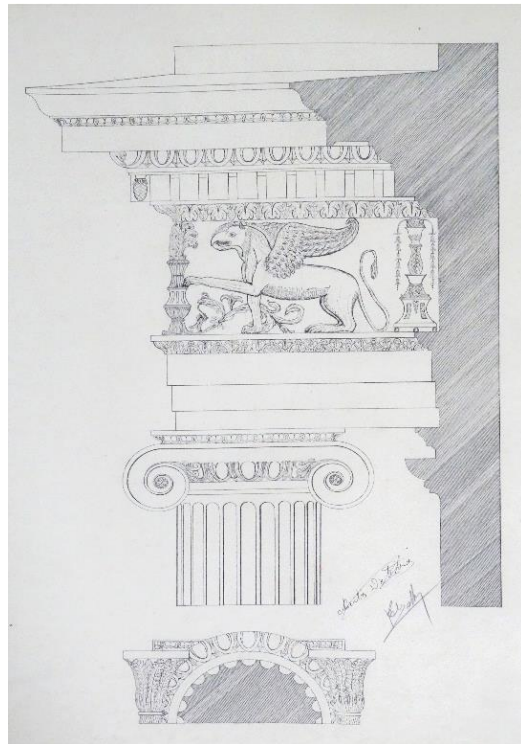
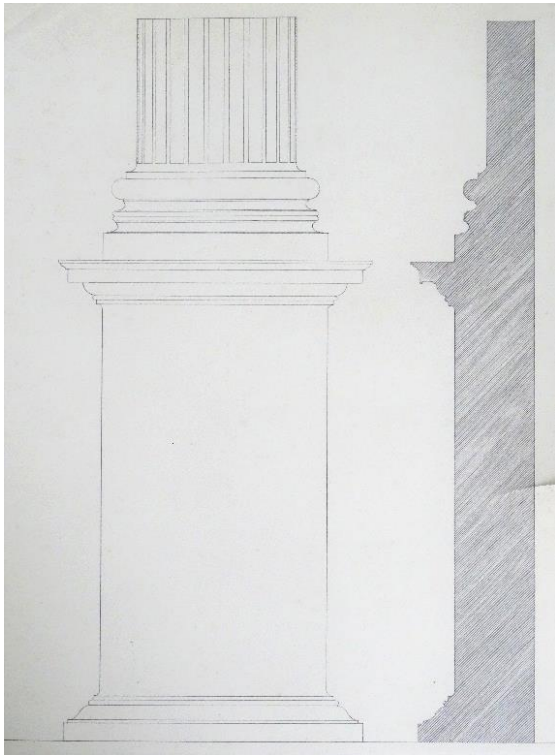


Fig. 13 y 14. Trabajos del estudiante Nicolás D'Alvia en la Sociedad de Educación Industrial, c.1919 (firmado). BETNP.

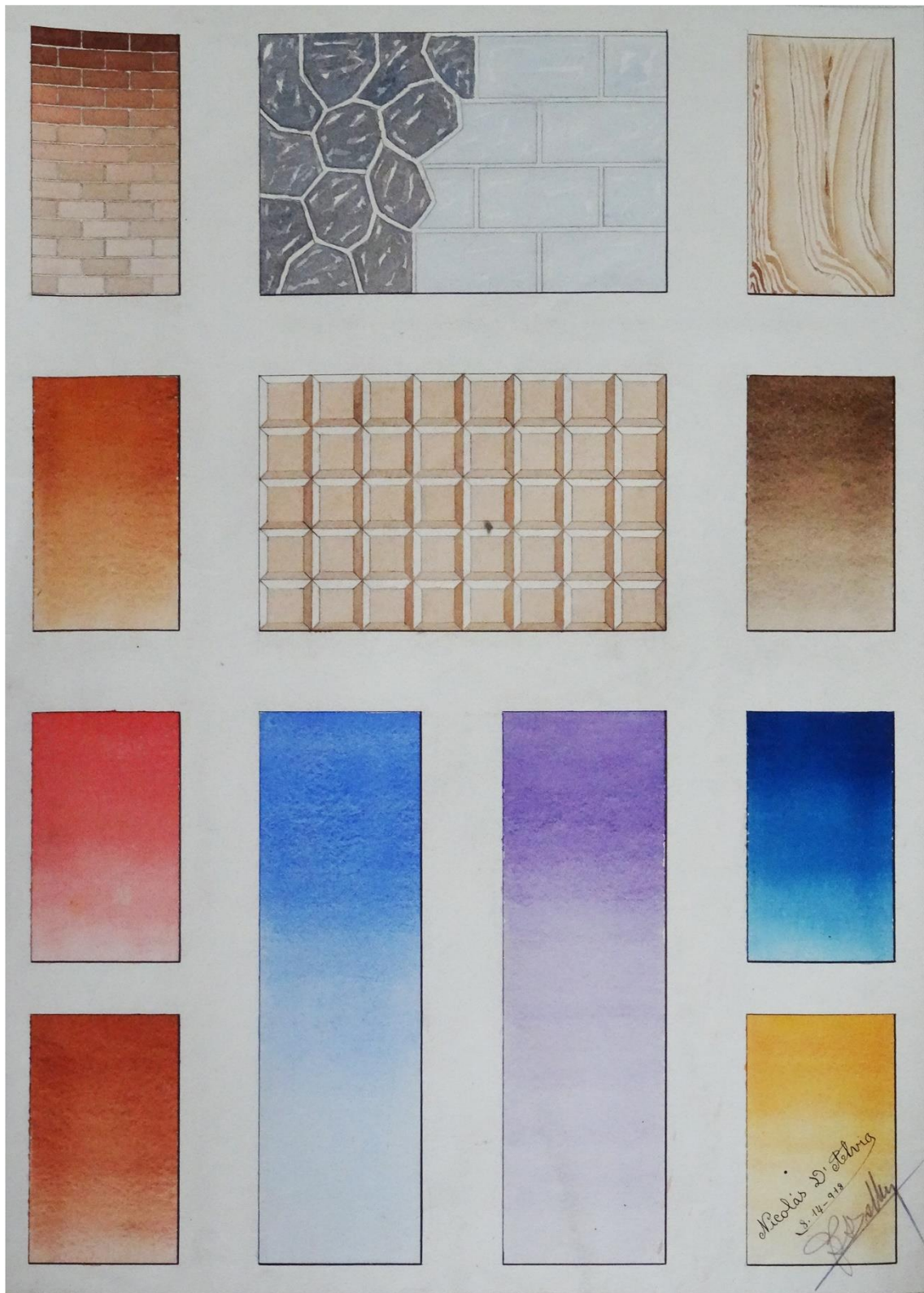


Fig. 15. Trabajo del estudiante Nicolás D'Alvia en la Sociedad de Educación Industrial (firmado y fechado 14 de agosto de 1918). BETNP.

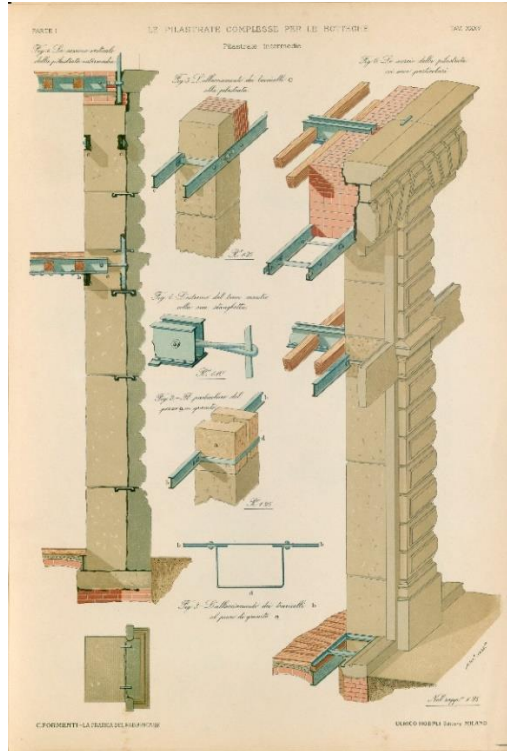


Fig. 16. Carlo Formenti, *La pratica del fabbricare*, Milán, Hoepl, [1893-1895]. pl. 35. Hesburgh Libraries, University of Notre Dame, Estados Unidos.

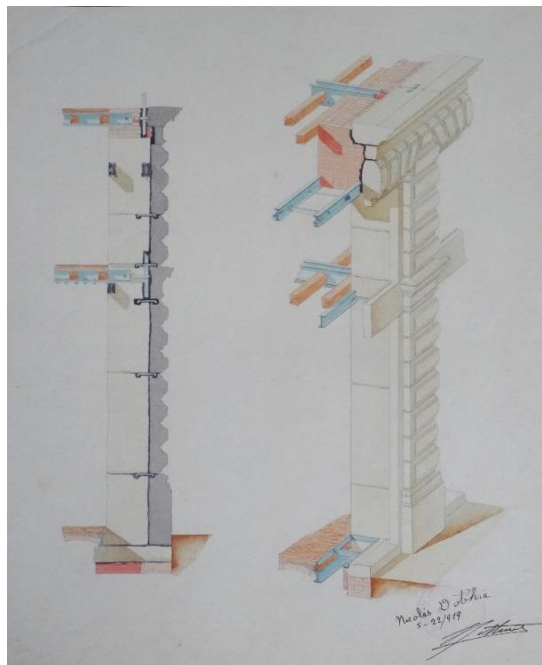


Fig. 17. Trabajo del estudiante Nicolás D'Alvia en la Sociedad de Educación Industrial (firmado y fechado 22 de mayo de 1919). BETNP.

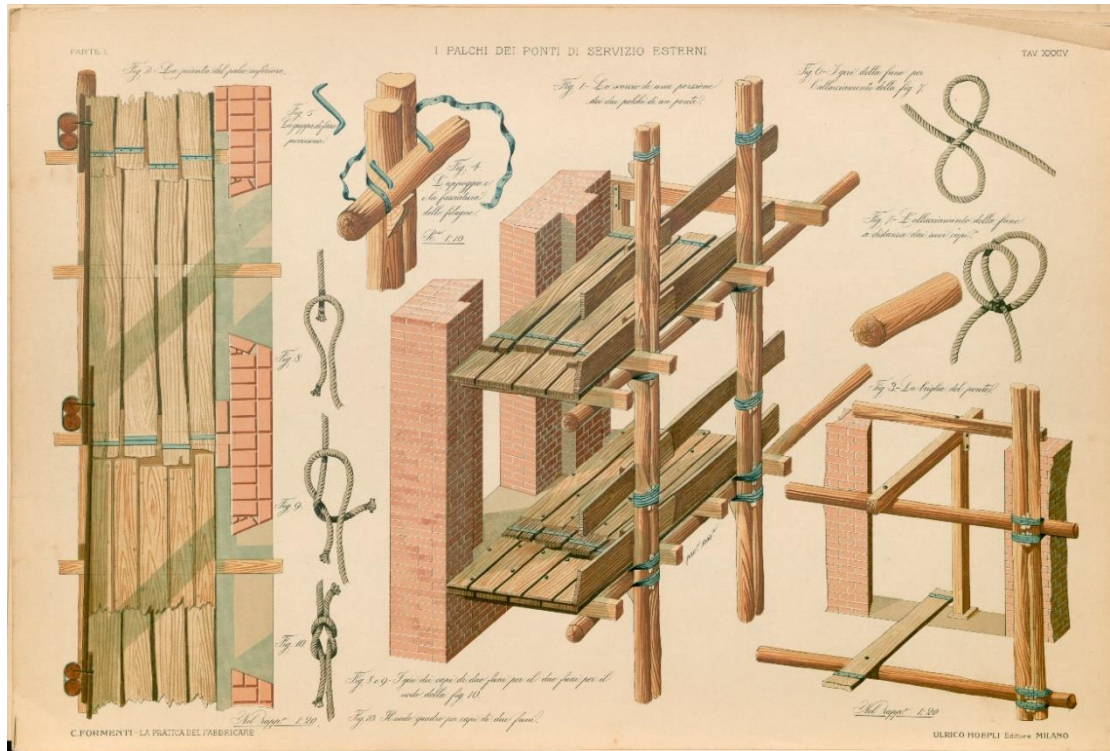


Fig. 18. Carlo Formenti, *La pratica del fabbricare*, Milán, Hoepl, [1893-1895]. pl. 34. Hesburgh Libraries, University of Notre Dame, Estados Unidos.

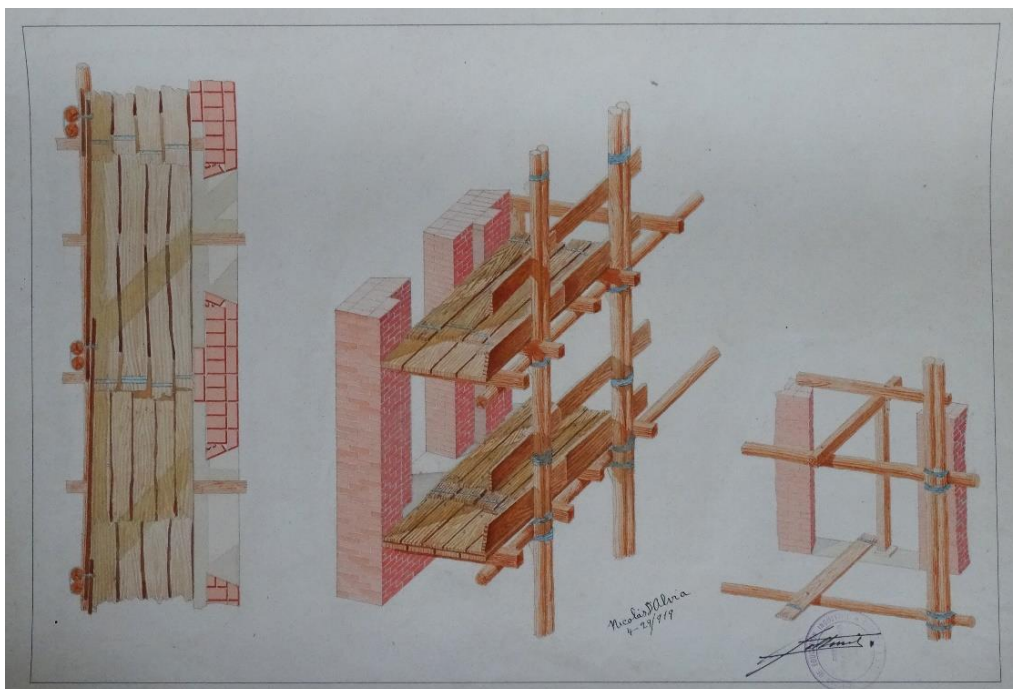


Fig. 19. Trabajo del estudiante Nicolás D'Alvia en la Sociedad de Educación Industrial (firmado y fechado 29 de abril de 1919). BETNP.

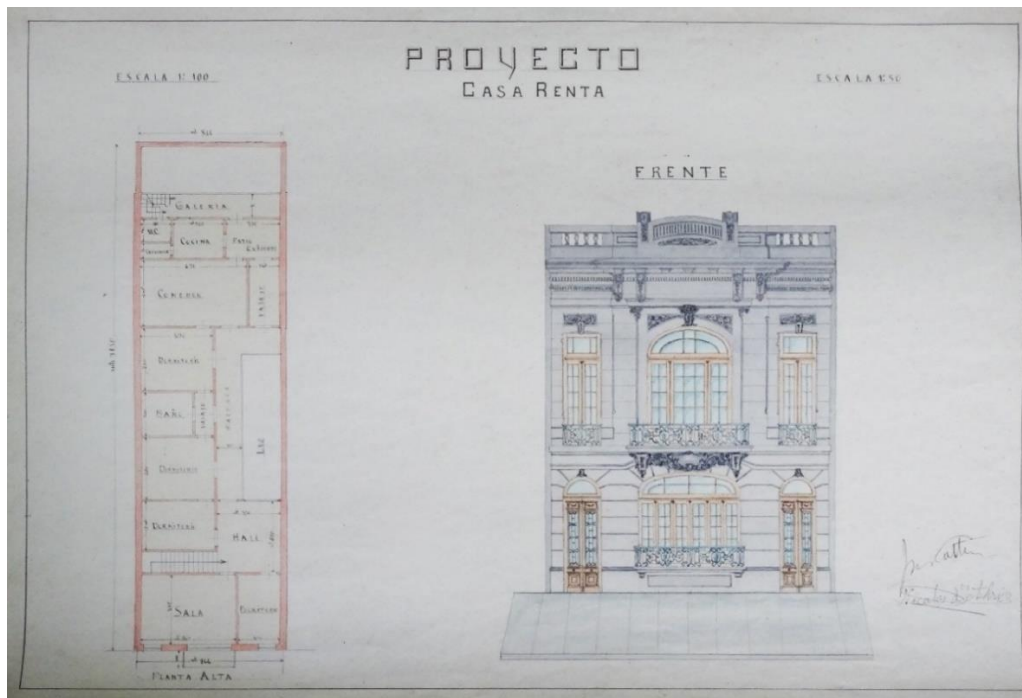


Fig. 20. Trabajo del estudiante Nicolás D'Alvia en la Sociedad de Educación Industrial, c.1919 (firmado). BETNP.

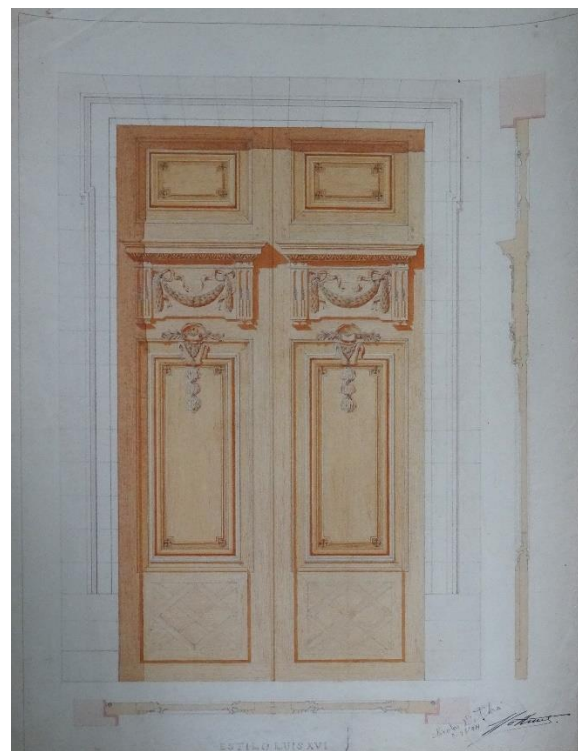


Fig. 21. Trabajo del estudiante Nicolás D'Alvia en la Sociedad de Educación Industrial. Puerta estilo Luis XVI. (firmado y fechado 25 de julio de 1919). BETNP.

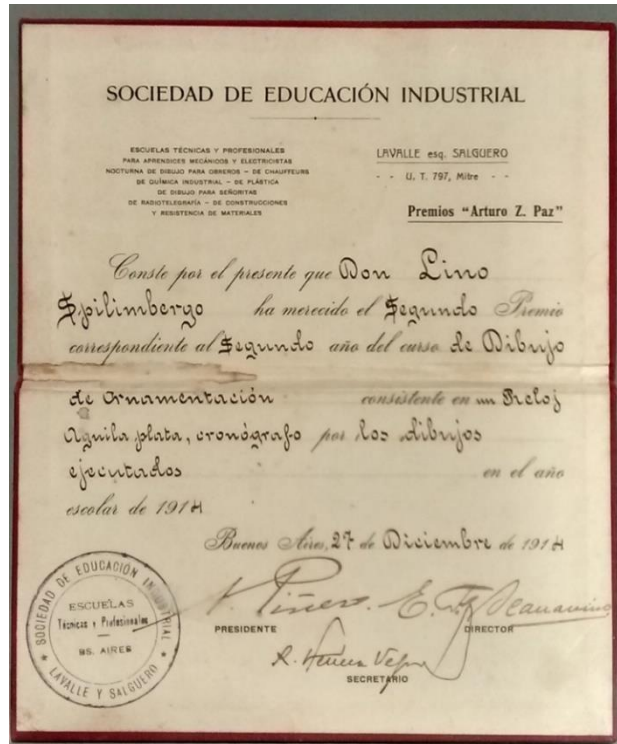


Fig. 22. Certificado de segundo premio del segundo año del curso de Dibujo de Ornamentación a Lino Spilimbergo. Tomado de la exhibición *Dos miradas*. Desde el 3 de julio al 2 de septiembre de 2018 en el Espacio de Arte Fundación Osde de la ciudad de Rosario, Santa Fe. Fotografía tomada por Milena Gallipoli.



Fig. 23. “El Friso”, carbonilla sobre cartulina, 15 de diciembre de 1913. Lino Enea Spilimbergo, 1913. Cortesía Leonardo Spilimbergo.



Fig. 24. Trabajo del estudiante Pascual D'Alvia en la Sociedad de Educación Industrial (firmado). BETNP.

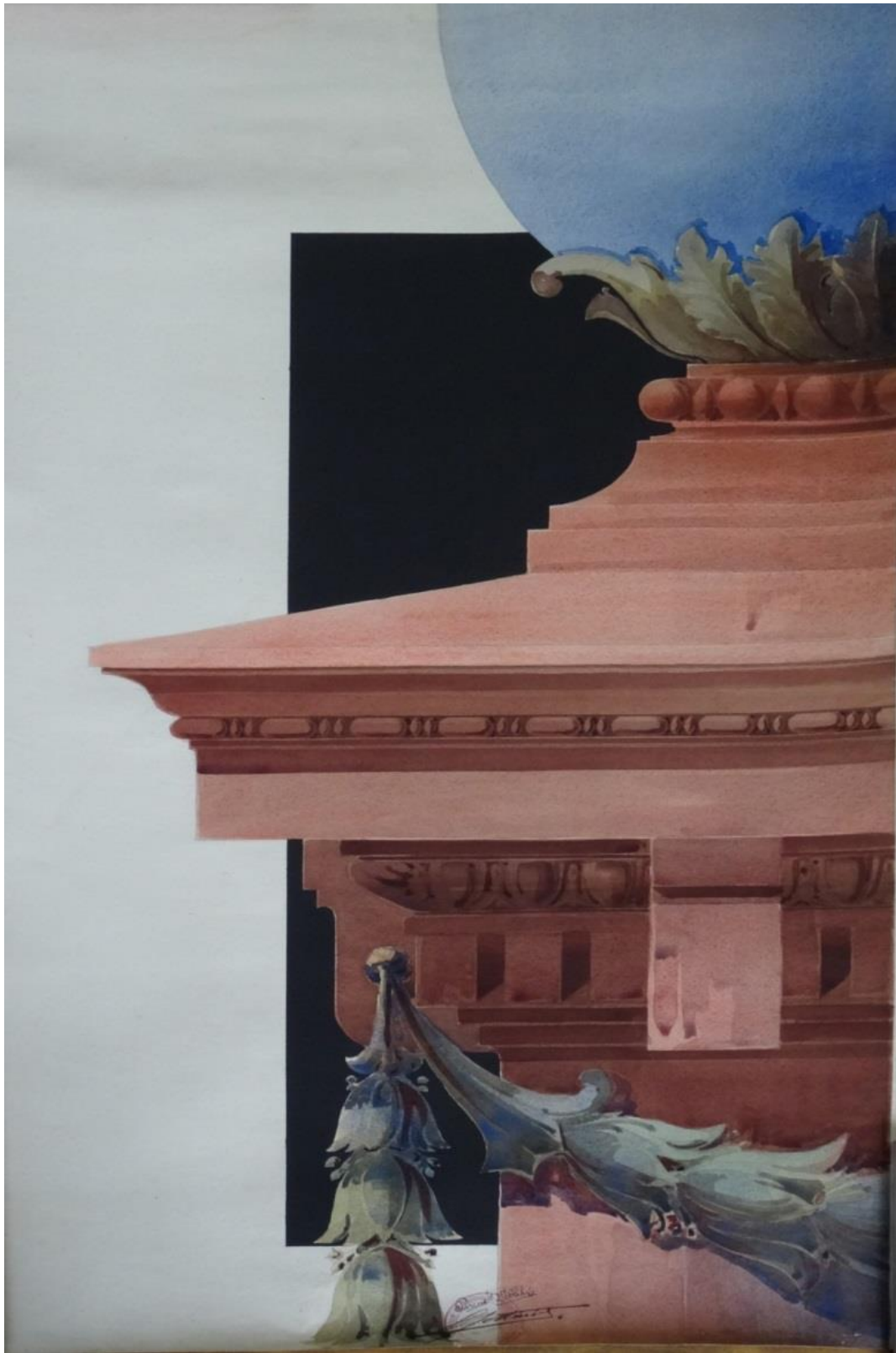


Fig. 25. Trabajo de estudiante en la Sociedad de Educación Industrial (firmado, firma ilegible).
BETNP.



Fig. 26. Escuela de Dibujo Aplicado para Niñas. Santiago Fuster Castresoy “Como se preparan obreros inteligentes” *Caras y caretas*, 12 de octubre, n. 732, 1912. pp. 58-60. BNE.

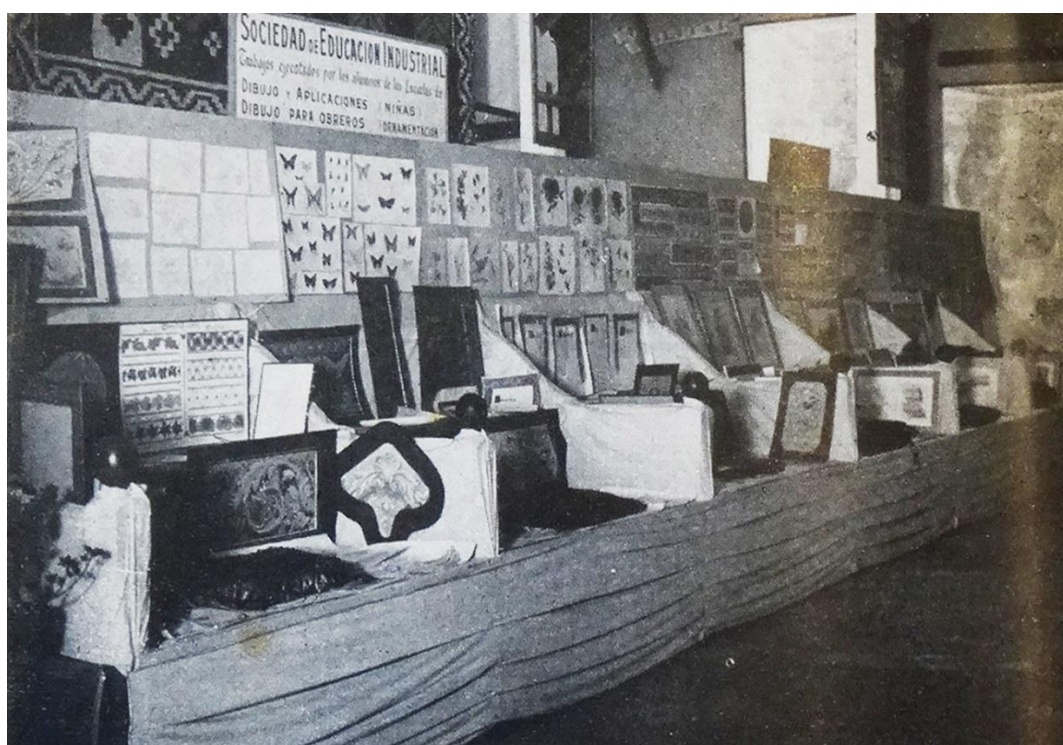


Fig. 27. Memoria de la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1925-1926, Buenos Aires, Imprenta Lamb & Cía, 1926. p. 40 “Stands de la ‘Sociedad de Educación Industrial’, Salguero 920, Diploma de Honor y Medalla de Oro. CEE.

Fecha de creación	Nombre del establecimiento	Dirección
1900	Escuela Profesional de Mujeres n.1	Laura Rosende Mitre de Mendonça
1902	Escuela Profesional de Mujeres n.2	Eduarda Rodríguez Larreta
1906	Escuela Profesional de Mujeres n.3	Luisa Lanús de Galup
1909	Escuela Profesional de Mujeres n.4	Lucía R. de Paz
1910	Escuela Profesional de Mujeres n.5	Dolores Alazet y Rocamora

Fig. 28. Escuelas profesionales de Artes y Oficios para mujeres. Cuadro de elaboración propia a partir de las fechas de fundación de las escuelas y los nombramientos de las directoras con los datos tomados del Boletín Oficial de la República Argentina y de las Memorias del Ministerio de Instrucción Pública.

Buenos Aires, 23 de enero de 1908

Siendo necesario uniformar los programas con arreglo á los cuales debe realizarse la enseñanza de las diversas Escuelas Profesionales de Artes y Oficios de Mujeres, a fin de que el aprendizaje de las alumnas se verifique sobre la misma base de conocimientos teóricos y prácticos; y de acuerdo con lo propuesto por la Inspección General,

El presidente de la República-

DECRETA:

Artículo 1°. Desde el comienzo del año escolar de 1908, los estudios en las Escuelas Profesionales de Mujeres, se realizarán de acuerdo con los siguientes programas:

[se transcriben completos únicamente los programas de “dibujo y pintura decorativos” y “dibujo” y al final el resto de los programas propuestos]

PROGRAMA DEL TALLER PARA DIBUJO Y PINTURA DECORATIVOS

La alumna que quiera seguir el curso de “dibujo y pintura decorativos”, tendrá que aprobar previamente un examen de ingreso con arreglo al siguiente:

PROGRAMA DE INGRESO

Estudio elemental de figuras a dos dimensiones. Teoría, trazado y división de las líneas en partes iguales, evaluación y reproducción en armonía de líneas rectas entre ella. Evaluación y reproducción de ángulos.

Aplicación

Circunferencias, polígonos regulares, rosáceas estrelladas, ornamentos fáciles en los cuales entren figuras geométricas, curvas regulares fuera de las circunferencias, curvas elípticas,

espirales, volutas, curvas tomadas del reino vegetal, troncos, hojas, flores, etcétera. Aprobando este examen, se ingresa en:

PRIMER AÑO

Dibujo decorativo

(Modelos)

Los modelos para este estudio serán de relieve bastante altos para que sean dibujados con facilidad colectivamente ó también modelos murales que el profesor dibujará sobre hojas de papel. Estudio elemental de figuras á tres dimensiones. Primeras nociones sobre la representación de los objetos en su tamaño natural (elementos de dibujo geométrico) y sobre la representación de esos mismos objetos en su apariencia (elementos de dibujo geométrico) y sobre la representación de esos mismos objetos en su apariencia viva, lo mismo que en la naturaleza muerta ornamentos planos. Medio relieve. Trabajo práctico: 4 horas semanales.

Dibujo decorativo

Conocimiento de los colores, su clasificación y combinación, colores fundamentales, primarios, secundarios, complementarios. Primeros ejercicios de pintura sobre papel preparado, flores y hojas fáciles. Trabajo práctico: 4 horas semanales.

SEGUNDO AÑO

Dibujo decorativo

Estudio de formas, proporción, armonía, simetría, estabilidad. Estudio de las principales fuentes de la ornamentación, geometría, naturaleza, invención. Análisis de motivos decorativos en vista de discernir la parte decorativa adaptable en el sentido dominante. Primeros ejercicios de lavado con tinta china, sepias, etcétera, y colores de la acuarela. Trabajo práctico: 4 horas semanales.

Pintura decorativa

Pintrar en vidrio. Espejos. Porcelanas, etc. Ejemplares de la flora y de la fauna. Pintar sobre géneros como raso, panatela, gamuza, etc. Trabajo práctico: 4 horas semanales.

TERCER AÑO

Pintura decorativa

Pintura al óleo. Principios de miniatura sobre tela, marfil, porcelana. Trabajo práctico: 4 horas semanales.

CUARTO AÑO

Pintura decorativa

Continuación y perfeccionamiento de la miniatura y toda clase de trabajos artísticos. Trabajo práctico: 4 horas semanales.

DIBUJO

PRIMER AÑO

Indicaciones de las proporciones del cuerpo humano, silueta, bosquejo y croquis de vestidos.
Trabajo práctico: 4 horas semanales.

SEGUNDO AÑO

Croquis de vestidos, de memoria, vistos en tiendas, modistas sobre la persona, en figurines, etcétera. Estudio de la disposición de adorno, los más utilizados, sea de los que provengan del trabajo de la costurera, como plegados, buches, sesgos, tableados, fruncidos, etcétera, sea de los que provengan de otras industrias, pasamanerías, puntillas, bordados, soutaches, galones, etc. Trabajo práctico: 4 horas semanales.

TERCER AÑO

Composición de trajes, indicación de colores, armonía del traje, del sombrero. Transformación indicada por un croquis de un traje antiguo á uno moderno y recíprocamente. Debe consultarse para este estudio grabados y figurines, representando modelos antiguos y modernos. Ejercicios sobre lo estudiado. Trabajo práctico: 4 horas semanales.

PROGRAMA DE BORDADO EN BLANCO

PROGRAMA DEL TALLER DE VAINILLAS

PROGRAMA DEL TALLER DE APARAR CALZADO

PROGRAMA DEL TALLER DE FLORES ARTIFICIALES

PROGRAMA DEL TALLER DE LENCERÍA FINA

PROGRAMA DEL TALLER DE BORDADO EN ORO

PROGRAMA DEL TALLER DE PLANCHADO

PROGRAMA DEL TALLER DE GUANTERÍA

PROGRAMA DEL TALLER DE BORDADO EN SEDA

CURSO PREPARATORIO DE COSTURA

PROGRAMA DEL TALLER DE ENCARTONADO Y ENCUADERNACIÓN

PROGRAMA DEL TALLER DE CORSES

PROGRAMA DEL TALLER DE ENCAJES

PROGRAMA DEL TALLER DE CONFECCIÓN PARA NIÑOS DE 2 A 12 AÑOS

PROGRAMA DE CORTE Y CONFECCIÓN

PROGRAMA DE COCINA

DACTILOGRAFÍA (CURSO LIBRE)

CURSO COMPLEMENTARIO DE INSTRUCCIÓN PRIMARIA

Fig. 29. Transcripción de los programas del Reglamento para las escuelas profesionales de artes y oficios de mujeres. José Figueroa Alcorta y Estanislao Zeballos, “Reglamento para las Escuelas Profesionales de Artes y Oficios de Mujeres”, *Ministerio de Justicia e Instrucción Pública*. Buenos Aires, Talleres gráficos de la penitenciaría nacional, 1910. BNM. Disponible en: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL003812.pdf>, consultado en agosto de 2020. Pp. 21-46.



Fig. 30. Grupo de alumnas del Taller de Corte y confección en la Escuela Profesional n.3. AGN, departamento de documentos fotográficos. Caja 333, documento 48325.



Figs. 31, 32 y 33. Tarjetas de invitación a la exposición anual de trabajos de las estudiantes de la Escuela Profesional n.5 correspondientes a diferentes momentos durante la dirección de Dolores Alazet Rocamora. Aguafuertes de plancha original. CEE, Archivo Adolfo Bellocq.

“Reglamento para las escuelas profesionales de artes y oficios de mujeres”

DISPOSICIONES COMPLEMENTARIAS

Art. 4°. Desde la promulgación del presente decreto, funcionarán en las Escuelas Profesionales, los siguientes talleres y cursos:

ESCUELA PROFESIONAL DE MUJERES, N°1

Talleres

Bordado en blanco. Encajes. Vainillas. Aparar. Flores artificiales. Lencería fina. Bordado en oro. Planchado. Guantería. Corte. Bordado en seda. Costura. Confección de trajes de niño y las clases complementarias.

Clases

Dibujo. Instrucción de trabajos a máquina. Instrucción general.

ESCUELA PROFESIONAL DE MUJERES, N°2

Talleres

Corsés. Flores. Lencería. Bordado en blanco. Cartonado y encuadernación. Cocina. Taller de corte y confección.

Clases

Dibujo. Instrucción general.

ESCUELA PROFESIONAL DE MUJERES, N°3

Talleres

Encajes. Lencería. Corte. Confección. Bordado en blanco. Bordado en color. Vainillado. Decorado.

Clases

Instrucción primaria. Dibujo. Dactilografía (curso libre).

Fig. 34. Transcripción de los talleres y cursos específicos de las distintas escuelas profesionales para mujeres. José Figueroa Alcorta y Estanislao Zeballos, “Reglamento para las Escuelas Profesionales de Artes y Oficios de Mujeres”, *Ministerio de Justicia e Instrucción Pública*. Buenos Aires, Talleres gráficos de la penitenciaría nacional, 1910. BNM. Disponible en: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL003812.pdf>, consultado en agosto de 2020. pp. 47-48.

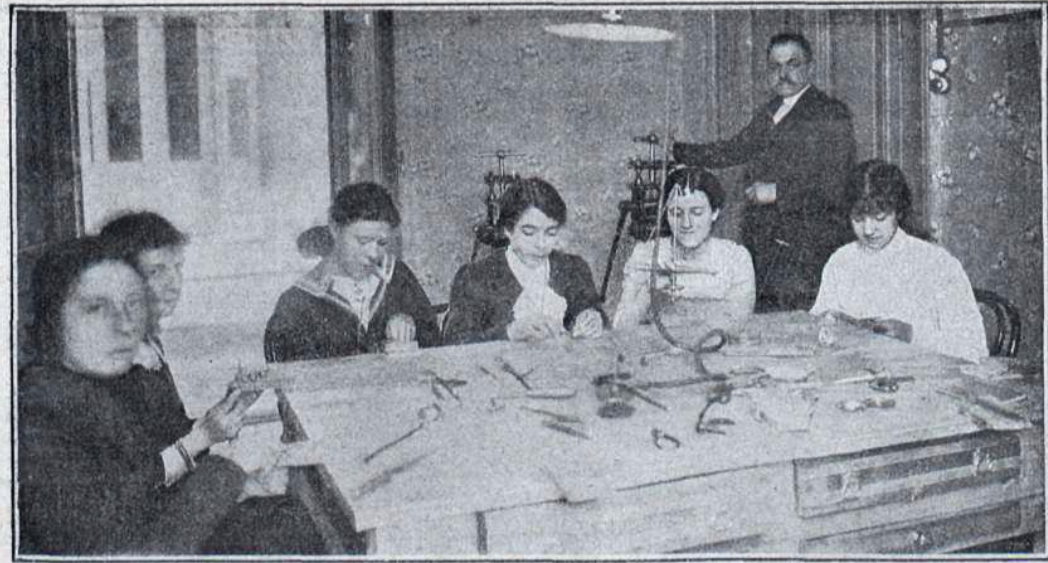
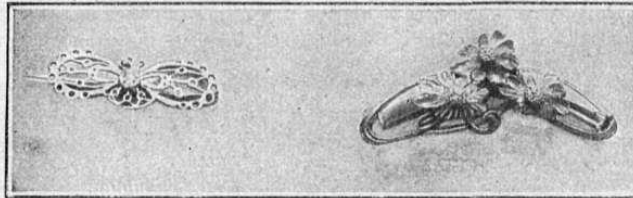


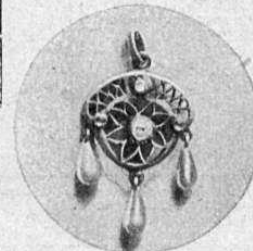
Fig. 35. Enrique Villaschi con las “primeras alumnas argentinas de joyería”: Paulina Domenech, Magdalena Beltrán, Armanda Janetti, Elvira Gattini, Elena Larrosa y María U. Villalonga. En “Enseñanza práctica de joyería. En la escuela profesional n.5”, *Caras y caretas*, 18 de noviembre de 1911, n.685. pp. 64-66. BNE.



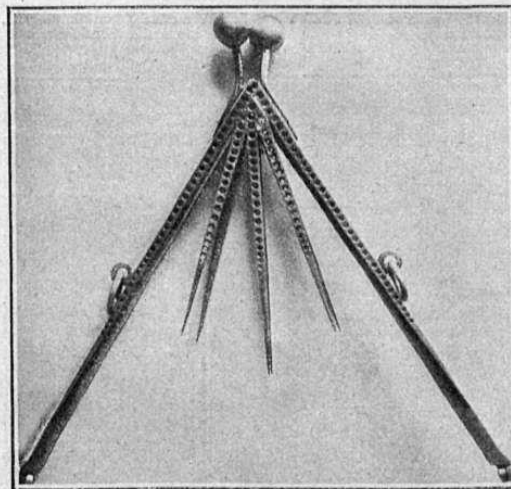
Visitando la exposición pública de labores y alhajas, inaugurada el miércoles 8 del corriente



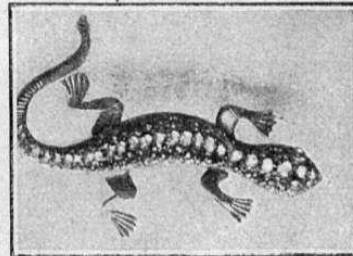
Prendedores de plata labrada: el primero es obra de la señorita Armanda Janetti y el segundo de la señorita Amelia Noceto



Pequeño pendiente, hecho por la señorita Magdalena Beltrán



Armazón de cartera, por la señorita Cristina Thompson



Prendedor de oro, por la señorita Paulina Domenech

rige la aventajada profesora señorita Dolores Alazet Rocamora, secundada por un personal docente de primer orden.

Se comenzó por la enseñanza de labores, corte, confección, pintura y dibujo. Hubo que ampliar esos estudios á medida que el establecimiento pro-

gresaba. Así fué como se inauguró, á mediados del año pasado, un curso de joyería práctica, bajo la dirección del señor Enrique Villaschi.

Numerosas niñas concurren á él y comenzaron á fabricar pequeñas joyas de oro y plata. Deben mencionarse las de las señoritas: María U. Villalonga, Paulina Domenech, Elvira Gattini, Elena Larrosa, Armanda Janeytti, Magdalena Beltrán, Cristina Thompson, María León, Amelia Noceto, etc.

Figs. 36. Exposición de fin de año, abierta el 8 de noviembre de 1911 de la Escuela Profesional n.5. "Enseñanza práctica de joyería. En la escuela profesional n.5", *Caras y caretas*, 18 de noviembre de 1911, n.685, pp. 64-66. BNE.

Año	Nombre de la Institución	Dependencia
1878	Escuela de Dibujo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Aplicadas/ Escuela de Bellas Artes	Sociedad Estímulo de Bellas Artes
1902	Academia de Bellas Artes. [Decreto para que solo los graduados de la SEBA ocuparan cátedras en establecimientos oficiales de enseñanza]	
1903	Academia de Bellas Artes. [Autorización para conceder diplomas de profesores de dibujo y de modelado]	
1905	Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales	Ministerio de Justicia e Instrucción Pública
1908	Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales	Comisión Nacional de Bellas Artes

Fig. 37. Academia de Bellas Artes (Argentina). Cuadro de elaboración propia a partir de las Memorias del Ministerio de Instrucción Pública, del Boletín Oficial de la República Argentina y de los trabajos de Laura Malosetti Costa (2001) y Matías Zarlenga (2011).

Organizando el personal docente y subalterno de la Academia Nacional de Bellas Artes
Buenos Aires, 22 de mayo de 1906

Vista la nota que antecede de la Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales, en la que se propone la reorganización del personal docente y subalterno de ese establecimiento, designado provisoriamente por decreto de 30 de abril ppdo., con el propósito de que se iniciara la tarea escolar en el mismo: vistas igualmente las propuestas que formula y el pedido del nombramiento de varios empleados para la mejor marcha disciplinaria de las distintas secciones en que se divide la enseñanza no sólo por la diversa índole de ésta sino también por el crecido número de alumnos que frecuentan sus aulas,

El Presidente de la República

DECRETA

Art. 1° Confírmase en sus respectivos puestos, al siguiente personal de la Academia Nacional de Bellas Artes:

Profesores titulares

Pintura: señor don Eduardo Sivori.

Dibujo natural: señor don Ernesto de la Cárcova.

Dibujo lineal: señor don Ricardo V. Martin.
Dibujo natural y pintura (dos cátedras), señor don Reinaldo Giudice.
Perspectiva: señor don José Carmignani.
Anatomía artística: doctor Benjamín Larroque.
Escultura: señor Lucio Correa Morales.
Plástica ornamental: señor Juan Arduino.
Historia del arte y estética: señor Carlos E. Zuberbüler.

Profesores auxiliares

Dibujo, torso y estatua: señor don José D. Molinari.
Dibujo y estatua: señor Pompeo Boggio.
Dibujo del busto: señorita Andrea Fernández.
Dibujo, torso y estatua: señorita Sara Pillado.
Dibujo elemental: señora Lola S. P. de Pedrayes.
Dibujo lineal: señor Arturo M. Almeida.
Dibujo lineal de busto: señor Andrés Bouvet.
Dibujo elemental de 2ª: señor Corinto Trezzini.
Profesor de pintura al señor Eduardo Schiaffino, quien será reemplazado con carácter provisorio mientras dure su ausencia, motivada por la misión que se le ha encomendado en el extranjero, por el señor Carlos P. Ripamonti.
Profesor para la sección de artes decorativas, al señor Arturo Dresco.
Profesor auxiliar en las clases nocturnas de varones, al señor Carlos P. Ripamonti.
Art. 2º Nómbrase Regente del mismo establecimiento al señor Eduardo Fernández, con el sueldo mensual de doscientos cincuenta pesos nacionales, que será imputado al inciso 16, ítem 6, anexo E; y jefe de celadores en reemplazo de aquél, al señor Juan Antonio Ruiz; celadores, á los señores Eleodoro Chaine y Juan L. Bussallen, en reemplazo de los señores Carlos F. Crispo y Estanislao Zarveles.

Art. 3º Comuníquese, etc.
FIGUEROA ALCORTA.
FEDERICO PINEDO.

Fig. 38. Organización del personal de la Academia Nacional de Bellas Artes en el momento de la nacionalización y meses posteriores. José Figueroa Alcorta y Federico Pinedo, “Organizando el personal docente y subalterno de la Academia Nacional de Bellas Artes”, *Boletín Oficial de la República Argentina*, 22 de mayo 1906. p. 840. Disponible en: <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/11425789/19060523?busqueda=1>, consultado en agosto de 2020.



Fig. 39. Caricatura realizada en función de los horarios de ingreso estrictos a partir de la dirección de Pio Collivadino. "Consecuencias de un horario", *Athinae*, 1908, año I, n. 1. CEE.

Materias complementarias

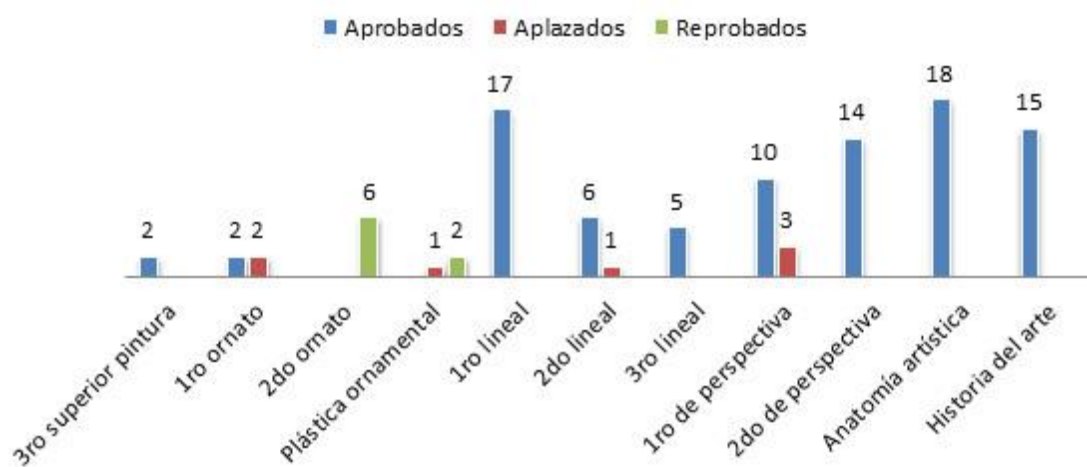


Fig. 40. Cantidades de aprobados, aplazados y reprobados en las asignaturas complementarias del turno noche en la Academia Nacional de Bellas Artes. Elaboración propia a partir de *Athinae*, año I, n. 4. P. 6. CEE.

Cursos diurnos



Fig. 41. Porcentaje de aprobados, aplazados y reprobados en los cursos diurnos de la Academia Nacional de Bellas Artes (excluyendo las asignaturas complementarias). Elaboración propia a partir de *Athinae*, año I, n. 4. P. 6. CEE.

Materias curso diurno

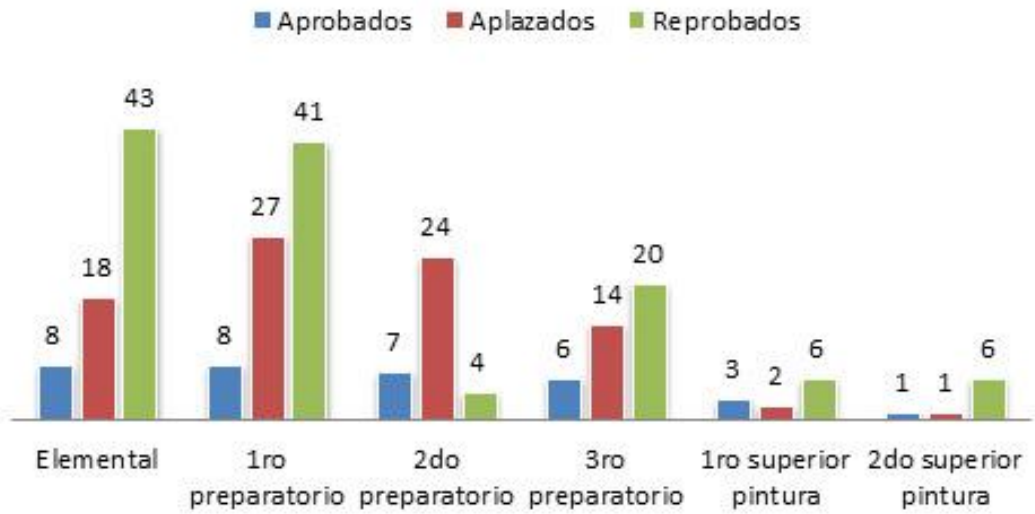


Fig. 42. Cantidades de aprobados, aplazados y reprobados en los cursos diurnos de la Academia Nacional de Bellas Artes (excluyendo las asignaturas complementarias). Elaboración propia a partir de *Athinae*, año I, n. 4. P. 6. CEE.

Cursos nocturnos



Fig. 43. Porcentaje de aprobados, aplazados y reprobados en los cursos nocturnos de la Academia Nacional de Bellas Artes (excluyendo las asignaturas complementarias). Elaboración propia a partir de *Athinae*, año I, n. 4. P. 6. CEE.

Materias curso nocturno

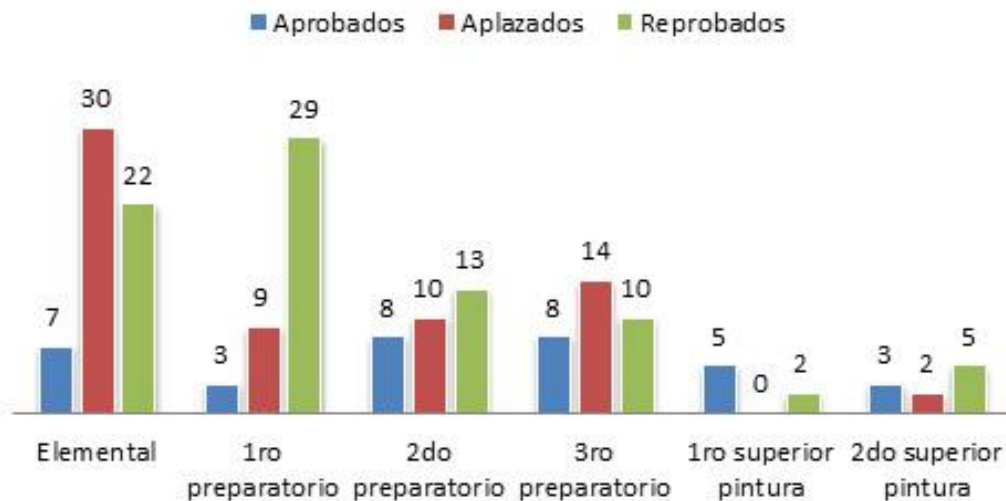


Fig. 44. Cantidades de aprobados, aplazados y reprobados en los cursos nocturnos de la Academia Nacional de Bellas Artes (excluyendo las asignaturas complementarias). Elaboración propia a partir de *Athinae*, año I, n. 4. P. 6. CEE.

Plan General de Estudios de la Academia Nacional de Bellas Artes
Buenos Aires, Abril 16 de 1910.

Vista la nota de la Comisión Nacional de Bellas Artes, con que somete á la consideración del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública el proyecto del plan general de estudios formulado por la Dirección de la Academia de Bellas Artes y aprobado en su sesión de fecha 17 de Diciembre último, por el cual se modifica y complementa la enseñanza que actualmente se da en ese Establecimiento, y

Considerando:

Que las modificaciones propuestas responden:

1° A dar una distribución más racional a las materias y mayor intensidad a la enseñanza elemental con el propósito de que los alumnos se encuentren en condiciones de cursar con más provecho la enseñanza superior.

2° A dar mayor extensión a los programas de estudios decorativos e industriales, con el fin de formar profesionales capaces de desempeñarse con éxito en las artes de su especial competencia.

3° A dar la enseñanza indispensable en los cursos especiales de dibujo y modelado, destinados a la formación del profesorado para los Colegios Nacionales y Escuelas Normales; y teniendo en cuenta los informes producidos por la Inspección General y por la misma Comisión de Bellas Artes sobre la fundación de una clase preparatoria de arquitectura en la Academia;

El Presidente de la República-

DECRETA:

Art. 1° Desde el presente año escolar regirá en la Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales, el siguiente:

PLAN GENERAL DE ESTUDIOS

[se transcriben completas únicamente las características de las clases de “Ornamentación decorativa” y “Plástica ornamental”]

CLASES ELEMENTALES DE DIBUJO

CLASES PREPARATORIAS (Figura)

PROFESORADO DE DIBUJO

PROFESORADO DE MODELADO

CLASES SUPERIORES DE DIBUJO

CLASES DE PINTURA (Figura)

CLASES DE ORNAMENTACIÓN DECORATIVA

Primer curso- Estudios de ornatos al acuarela, temple y demás procedimientos establecidos. Iniciación al estudio de la flora y de la fauna con modelos del natural. Primer curso de perspectiva.

Segundo curso- Estudios de ornatos, temple, óleo, etc., con combinaciones de objetos de carácter decorativo. Continuación en el estudio de la flora y de la fauna del natural. Estilos. Historia de las Artes Decorativas. Segundo curso de perspectiva. Primer curso de historia del arte.

Tercer curso- Ejercicios de composición libre y de estilos. Prosecución del estudio y composición de la flora y de la fauna. Segundo curso de Historia del Arte. Historia de las Artes Decorativas.

Curso superior- Bocetos y desarrollo de temas libres y obligados. Artes gráficas y demás artes aplicadas.

CLASES DE ESCULTURA

CLASES DE PLÁSTICA ORNAMENTAL

Primer curso- Modelado de ornatos copiados del yeso. Iniciación al estudio de la fauna y de la flora, con modelos del natural. Primer curso de perspectiva. Historia de las artes decorativas.

Segundo curso- Modelado de ornato. Estilos. Continuación del estudio de la fauna y de la flora, del natural. Historia del Arte, primer curso. Historia de las Artes Decorativas.

Tercer curso- Ejercicios de composición libre y de estilo. Prosecución del estudio y composición de la flora y de la fauna. Historia del Arte, segundo curso. Historia de las Artes Decorativas.

Curso superior- Boceto y desarrollo con temas libres u obligados.

CLASES PREPARATORIAS DE ARQUITECTURA

Fig. 45. Plan de Estudios de la Academia Nacional de Bellas Artes a partir de la reforma educativa de Pio Collivadino. Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas é Industriales. *Reglamentos y programas generales*. Secretaría. Buenos Aires, Imp. Luis M. Monteverde, 1910. BN.

CURSOS DIURNOS	
<u>Materias prácticas</u> Primero elemental Segundo elemental Tercero elemental Primero preparatorio Segundo preparatorio Especial profesorado Superior de dibujo Primero de pintura Segundo de pintura Tercero de pintura	<u>Materias complementarias</u> Geometría Proyecciones Perspectiva primer curso Perspectiva segundo curso Anatomía (cabeza) Anatomía general Historia del arte primer curso Historia del arte segundo curso <u>Práctica de enseñanza</u> Croquis <u>Decoración</u>
CURSOS NOCTURNOS	
<u>Materias prácticas</u> Primero elemental Segundo elemental Tercero elemental Primero preparatorio Segundo preparatorio Especial profesorado Superior de dibujo Primero de pintura Segundo de pintura Tercero de pintura Escultura <u>Ornamentación</u> <u>Plástico ornamental</u> <u>Arquitectura primero</u> <u>Arquitectura segundo</u> <u>Arquitectura tercero y cuarto</u>	<u>Materias complementarias</u> Geometría Proyecciones Perspectiva primer curso Perspectiva segundo curso Anatomía (cabeza) Anatomía general Historia del arte primero Historia del arte segundo <u>Historia de arquitectura</u> <u>Ornato de arquitectura</u> <u>Plástica arquitectura</u> <u>Resistencia materiales</u> <u>Decoración</u> Croquis <u>Práctica de enseñanza</u>

Fig. 46. Materias prácticas y complementarias en los turnos diurno y nocturno de la Academia Nacional de Bellas Artes. Elaborado en conjunto con Giulia Murace en base a los datos de las Memorias del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. *Memoria Correspondiente al año de 1913, presentada al H. Congreso Nacional por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo II. Anexos de Instrucción Pública 1913.* Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1915. BNM.



Fig. 47. Estudiantes en la clase elemental de ornato. “La Academia Nacional de Bellas Artes”, *Caras y caretas*, n.740, 7 de diciembre de 1912. p. 108. BNE.



Fig. 48. Clase superior de ornato. “La Academia Nacional de Bellas Artes”, *Caras y caretas*, n.740, 7 de diciembre de 1912. p. 108. BNE.

ANEXO CAPÍTULO 3








Año	Exposición			
	Salón Nacional de Bellas Artes (SN)	Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafuertistas	Salón Nacional de Artes Decorativas (SNAD)	Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales (ECAAI)
1911	Creación			
1912				
1913	Reglamento			
1914				
1915		Creación		
1916				
1917	Mayor presencia de artes decorativas en el SN	Aceptación obras de arte decorativo	Creación Sociedad Nacional de Arte Decorativo	
1918	Jurado especializado para las artes decorativas y aumento de premios		 1er SNAD	
1919	1er Premio Alfredo Guido y José Gerbino "conjunto decorativo"		 2do SNAD	
1920			 3er SNAD	
1921			 4to SNAD	
1922			 5to SNAD	
1923			6to SNAD	
1924			7mo -y último- SNAD	
1925				1ra ECAAI
1926				 2da ECAAI
1927				 3ra ECAAI
1928				

Fig. 1. Desarrollo de las exposiciones en donde formaron parte las artes decorativas, 1911-1928. Elaboración propia en base los catálogos, reglamentos y memorias. PG, CEE.



Fig. 2. Plano del Salón Nacional con sala específica para las artes decorativas. Comisión Nacional de Bellas Artes. Catálogo del VII Salón Anual, 1917. PG.



Fig. 3. Plano del Salón Nacional con sala específica para las artes decorativas. Comisión Nacional de Bellas Artes. Catálogo del VIII Salón Anual, 1918. PG.

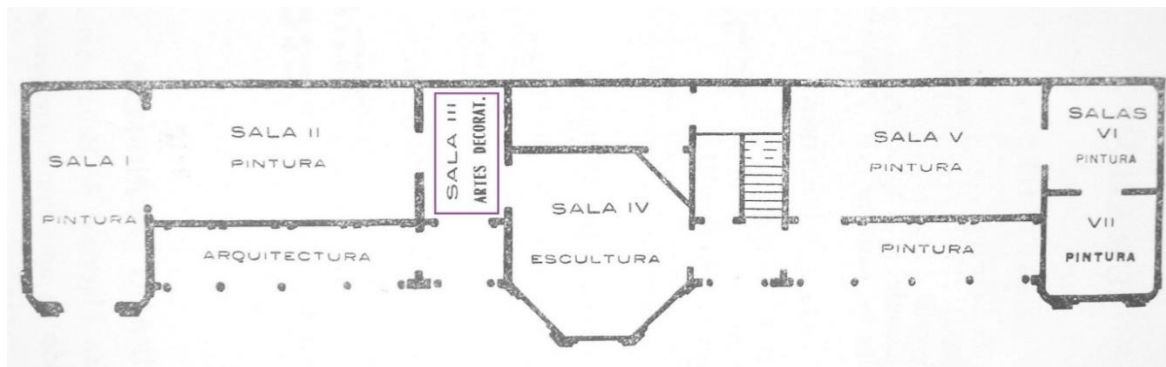


Fig. 4. Plano del Salón Nacional con sala específica para las artes decorativas. Comisión Nacional de Bellas Artes. Catálogo del IX Salón Anual, 1919. PG.

AÑO	JURADO PINTURA	JURADO ESCULTURA	JURADO ARQUITECTURA	JURADO ARTES DECORATIVAS	
1911	SIN INFORMACIÓN				
1912					
1913	Félix Pardo de Tavera				
	Cupertino del Campo				
	Pio Collivadino				
	Alejandro Christophersen				
	José León Pagano				
1914	José León Pagano	Arturo Dresco	Alejandro Christophersen	LOS TRES JURADOS REUNIDOS	Designado por CNBA
	Jorge Bermúdez	Pedro Zonza Briano	Paul B. Chambers		Designado voto de expositores
	Cupertino del campo	Torcuato Tasso	José R. Semprún		
1915	Eduardo Sívori	Félix Pardo de Tavera	Carlos Agote	LOS TRES JURADOS REUNIDOS	Designado por CNBA
	Alberto M. Rossi	Arturo Dresco	Alejandro Christophersen		Designado voto de expositores
	José León Pagano	Torcuato Tasso	José R. Semprún		
1916	Pio Collivadino	Arturo Dresco	Eduaro M. Lanús	LOS TRES JURADOS REUNIDOS	Designado por CNBA
	Cupertino del Campo	Alberto Lagos	Martín E. Noel		Designado voto de expositores
	José León Pagano	Torcuato Tasso	Alejandro Christophersen		
1917	Carlos P. Ripamonte	Alberto Lagos	Carlos Agote	Alejandro Christophersen	Designado por CNBA
	Jorge Bermúdez	Félix Pardo de Tavera	Martín S. Noel	Lorenzo Piqué	
	Pio Collivadino	Arturo Dresco			
	C. Bernaldo de Quirós	Nicolás Lamanna	Alejandro Christophersen	Hugo Garbarini	Designado voto de expositores
1918	Héctor Nava	Atilio Chiáppori			
	Pio Collivadino	Félix Pardo de Tavera	Carlos Agote	Alberto M. Rossi	Designado por CNBA
	José León Pagano	Arturo Dresco	Martín S. Noel	Lorenzo Piqué	
	Alejandro Christophersen	Alberto Lagos			
	Gastón Jarry	Torcuato Tasso	Alejandro Christophersen	Fernán Félix de Amador	Designado voto de expositores
Arturo Galloni	Esteban Mira Cató				
1919	Ernesto de la Cárcova	Félix Pardo de Tavera	Carlos Agote	Lorenzo Piqué	Designado por CNBA
	Rodolfo Franco	Arturo Dresco	Alejandro Virasoro	Atilio M. Chiáppori	
	Alfredo Torcelli	Gonzalo Leguizamón Pondal			
	Mario A. Canale	Torcuato Tasso	Martín S. Noel	Cayetano Donnis	Designado voto de expositores
1920	Fernán Félix de Amador	Atilio Chiáppori			
	Cupertino del Campo	Torcuato Tasso	Martín S. Noel	DESAPARECE ESTA SECCIÓN DEL SALÓN NACIONAL	Designado por CNBA
	Ernesto de la Cárcova	Gonzalo Leguizamón Pondal	Alejandro Bustillo		
	Enrique Prins	Atilio Chiáppori	Alberto Coni Molina		
	Pio Collivadino	Arturo Dresco (jurado de premios)	Raul Villeminot		
José León Pagano	Félix Pardo de Tavera	Alejandro Christophersen			

Fig. 5. Jurados del Salón Nacional. Elaboración propia en base a sus catálogos. PG.



Fig. 6. Obras expuestas en la sección de artes decorativas del Salón Nacional por Alfredo Guido y José Gerbino en 1919. Comisión Nacional de Bellas Artes, *Catálogo ilustrado IX Salón Anual*, 1919. PG.



Fig. 7. “Diálogos Olímpicos” de Gregorio López Nauguil en el Primer Salón Nacional de Artes Decorativas, 1918. AGN, departamento de documentos fotográficos, n. inv. 147126_A.



Fig. 8. Primer Salón Nacional de Artes Decorativas, 1918. En los extremos de la izquierda y derecha al centro se ven dos “caretas” de mármol de Félix Pardo de Tavera, la de la derecha seguramente sea “londinense”. De izquierda a derecha y de arriba abajo se identifican las siguientes obras de Jorge Larco: “Mater dolorosa” y “San Jerónimo” (proyectos de vitral); “Susana”, “Dánae” y “Espejismo” (acuarelas). Debajo se ve el cofre en madera con aplicaciones de bronce, grabado y recortado de Magdalena Lernoud de Casaubón. Los almohadones y la cerámica no han sido identificados con exactitud. AGN, departamento de documentos fotográficos, n. inv. 147124_A.

AÑO	JURADO DE ADMISIÓN	
1918	Léonie Mathis de Villar	Designados por Comisión Directiva
	Félix Pardo de Tavera	
	Alfredo Carman	
	Cayetano Donnis	Designado voto de expositores
	Gregorio López Naguil	
1919	Léonie Mathis de Villar	Designados por Comisión Directiva
	Félix Pardo de Tavera	
	Jorge Larco	
	Cayetano Donnis	Designado voto de expositores
	Ferruccio Corbellani	
1920	Félix Pardo de Tavera	Designados por Comisión Directiva
	Eliseo Coppini	
	Carlos M. Viale	
	Luisa De Molli	Designado voto de expositores
	Rodolfo Franco	
1921	Félix Pardo de Tavera	Designados por Comisión Directiva
	Alfredo Gramajo Gutiérrez	
	Carlos M. Viale	
	Ernesto De la Cárcova	Designado voto de expositores
	Cayetano Donnis	
1922	M. Raquel C. de Guerrero	Designados por Comisión Directiva
	Félix Pardo de Tavera	
	Carlos M. Viale	
	Augusto Riganelli	Designado voto de expositores
	Cayetano Donnis	

Fig. 9. Listado de jurados de los Salones Nacionales de Artes Decorativas entre 1918 y 1922. Elaboración propia en base a sus catálogos. CEE.



Fig. 10. Lelia Pilar Echezarreta, “Papel pintado”, miembro de la Asociación Fomento de Bellas Artes (Rosario). M. Rojas Silveira, “Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Segundo salón anual”. *Augusta*. vol. 3. n. 16. 1919. Medalla de plata.

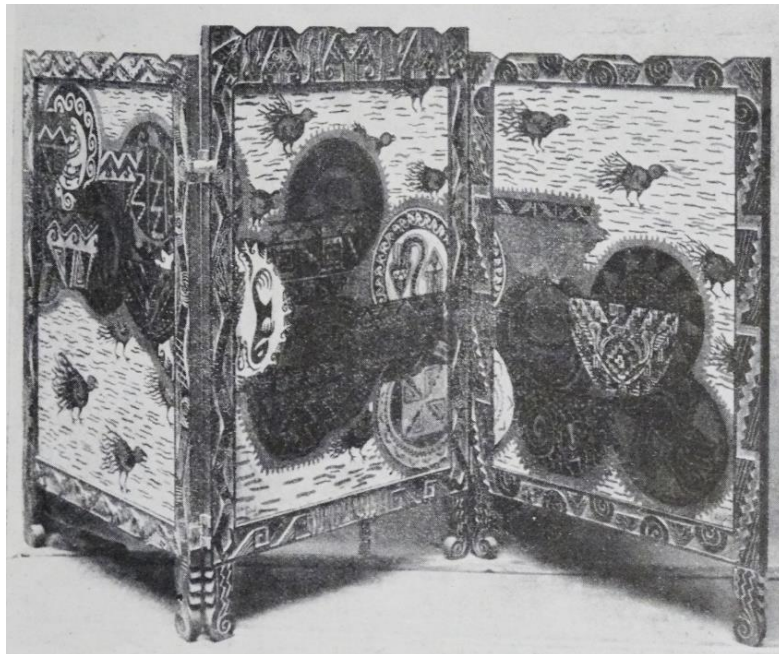


Fig. 11. Esilda Olivé “Biombo estilo calchaquí”. M. Rojas Silveira, “El Salón nacional de artes decorativas”. *Augusta*. vol 30. nov. 1920.



Fig. 12. Pabellón de las Rosas, hoy demolido. Tomada de Cristina Viturro, “Cabarets. El ritmo de la noche”. *Buenos Aires ausente*, ed. Rossana Acquasanta. CABA, *La Nación*, 2019. p. 89.

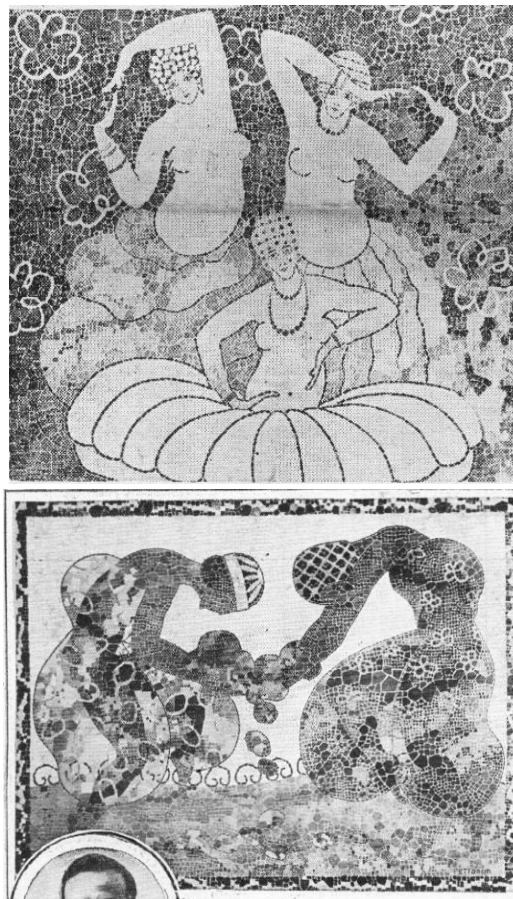


Fig. 13. 1er premio, 1ra ECAAI “dibujo industrial y proyectos de perspectiva de interiores”. Cartones para mosaicos de Emilio Pettoruti *Motivo de danza*. “Los premios en la primera Exposición Municipal de Artes Industriales”. *La Prensa.*, 17 de febrero de 1925. Recortes diarios, tomo I, 1924-1925. p. 128. ANBA.



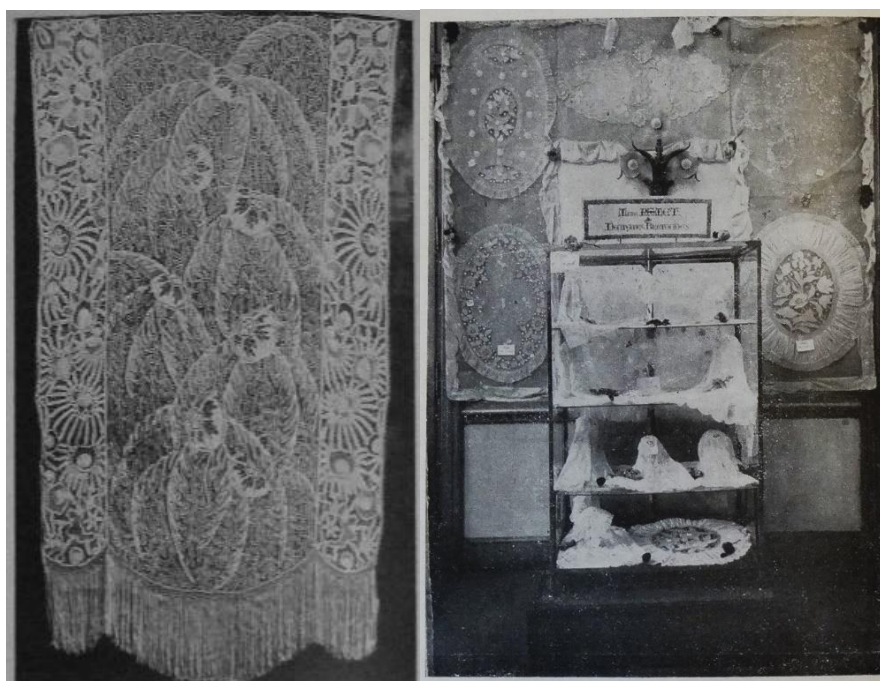
Figs. 14-15. Arriba: Jarrón incaico de la Cerámica “San Isidro” de Magín Sirera (izq.) y cerámica Bianchi de “motivo moderno” (der.). Debajo izq., *stand* Magín Sirera, der., obras de Bianchi. Primeros premios en la 3ra y 1ra exposición, respectivamente sección “cerámicas, cristales y vitreaux”. *Áurea. Revista mensual de todas las artes*, Año I, n. 9, enero de 1928. p. 47. CEE. Comisión Municipal de Fiestas Populares. *Memoria de la 3ra Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928*. Buenos Aires: Peuser, 1928. p. 36. CEE. “Los primeros premios de la Exposición Comunal de Artes Industriales”, *Atlántida*, 5 de febrero de 1925. Recortes diarios, tomo I, 1924-1925. P. 138. ANBA. “El arte del mueble en la Exposición Comunal”.



Fig. 16. *Stand* de la casa Jacobo Peuser Lda. Diploma fuera de concurso y medalla de oro. Comisión Municipal de Fiestas Populares. *Memoria de la 3ra Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928*. Buenos Aires: Peuser, 1928. p. 33. CEE.



Fig. 17. Natalio Donnís e hijos. Primer premio en la sección “Estampados, repujados en telas, papeles, cueros etc”, 1ra exposición comunal. “Los primeros premios de la Exposición Comunal de Artes Industriales”, *Atlántida*, 5 de febrero de 1925. Recortes diarios, tomo I, 1924-1925. P. 138. ANBA.



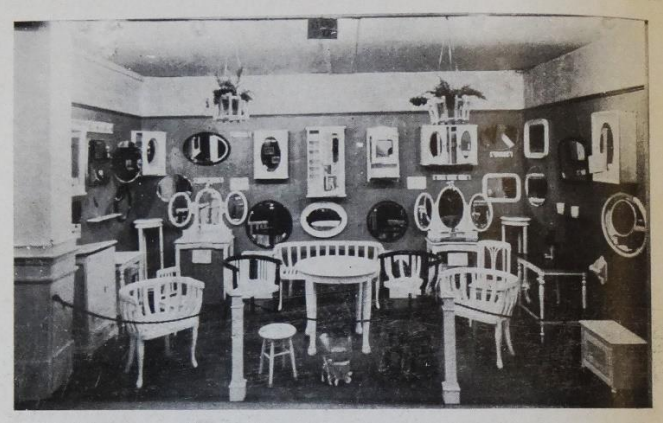
Figs. 18-19. Casa Asplanato, *stor* confeccionado en encaje de Milán (izq). Vitrina de Luisa Ramet, 1er premio 2da ECAAI en “tejidos, bordados y encajes” (der). *Áurea. Revista mensual de todas las artes*. 1928. “El arte del mueble en la Exposición Comunal”. Año I, n. 9, enero de 1928. p. 52. CEE. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. *Memoria de la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1925-1926*. Buenos Aires: S. A. Imprenta Lamb & Cia. LTD, 1926. CEE.



Fig. 20. *Stand* de Singer Sewing Machine Co. 1er premio, 2da ECAAI en “tejidos, bordados y encajes”. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. *Memoria de la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1925-1926*. Buenos Aires: S. A. Imprenta Lamb & Cia. LTD, 1926. CEE.



Fig. 21. *Stand* de herrería artística de José Thenée. Diploma fuera de concurso y medalla de oro en “herrería forjada”. Comisión Municipal de Fiestas Populares. *Memoria de la 3ra Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928*. Buenos Aires: Peuser, 1928. p. 33. CEE.



Figs. 22-23. Interior armado por Nordiska Kompaniet S.A. (nótese el mobiliario Chippendale). Gran Premio de honor; *Stand* de la casa “Mola y Gelsi”. Medalla de plata, 2da ECAAI, en “mobiliario económico y de jardín” 2da ECAAI. *Memoria de la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1925-1926*. Buenos Aires: S. A. Imprenta Lamb & Cia. LTD, 1926. CEE.



Fig. 24. *Stand* de la casa Ariznabarreta hnos. Medalla de oro “tallado de madera, y ebanistería y mobiliario”, 2da ECAAI. *Memoria de la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1925-1926*. Buenos Aires: S. A. Imprenta Lamb & Cia. LTD, 1926. CEE.

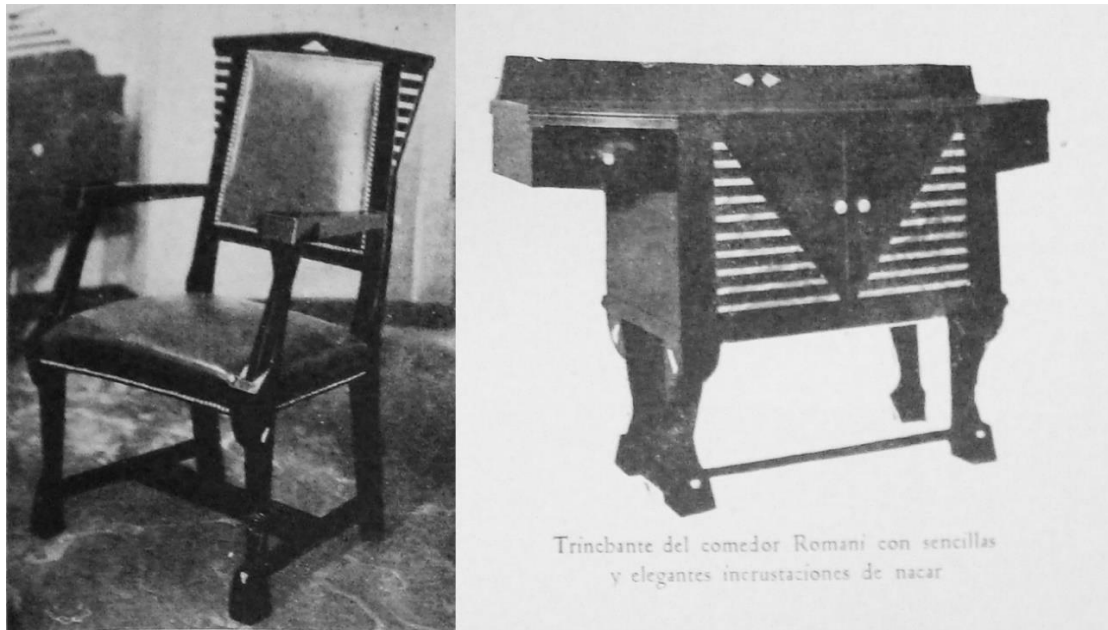


Fig. 25. Juego de comedor de Luis y José Romani. *Áurea. Revista mensual de todas las artes.* 1928. “El arte del mueble en la Exposición Comunal”. Año I, n. 9, enero de 1928. p. 69. CEE.

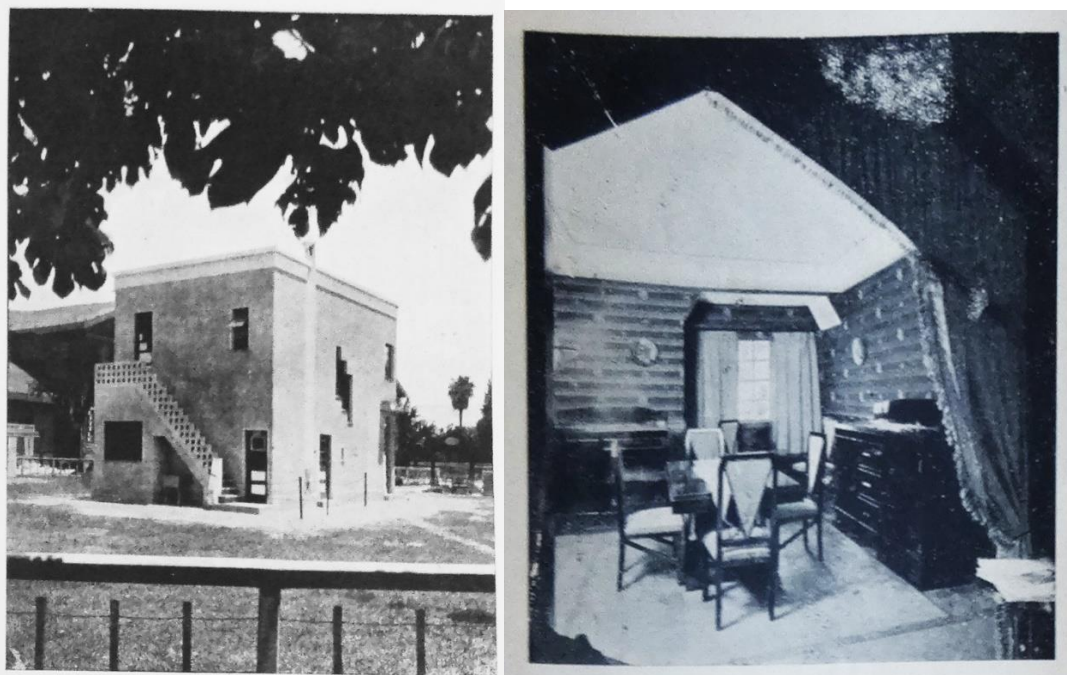
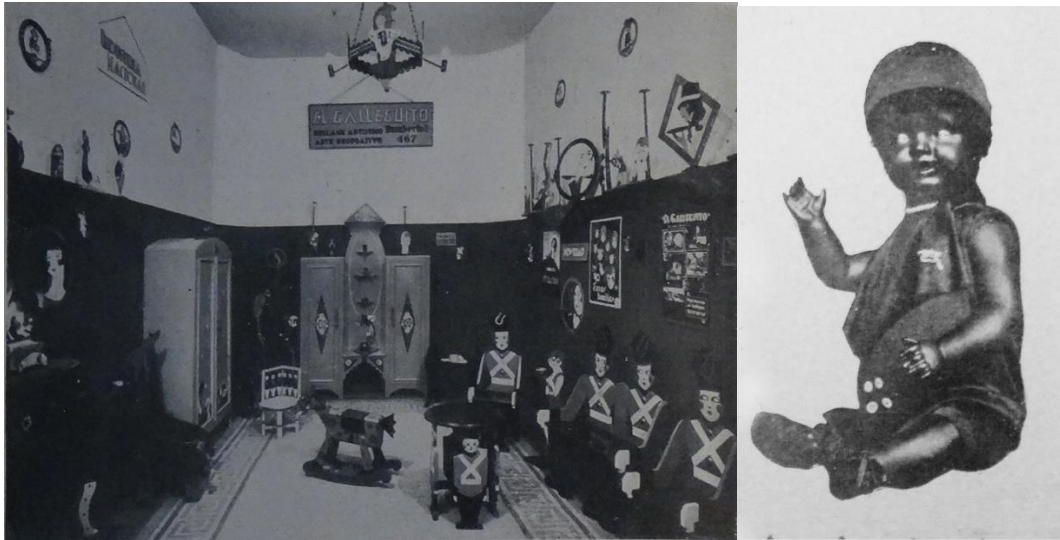


Fig. 26. “Casa Moderna” de los arqs. Machiavello y Astudillo: exterior e interior. (izq). Interior *Áurea. Revista mensual de todas las artes.* 1928. “El arte del mueble en la Exposición Comunal”. Año I, n. 9, enero de 1928. p. 97-98. En Libro de recortes, tomo III, 1926-1928. p. 201. ANBA.



Figs. 27-28. *Stand* del señor José González “El Galleguito”, primer premio medalla de oro (izq). Muñeca de papel maché símil madera por Carlos Morando (der). Comisión Municipal de Fiestas Populares. *Memoria de la 3ra Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928*. Buenos Aires: Peuser, 1928. p. 33. CEE. *Áurea. Revista mensual de todas las artes*. 1928. “El arte del mueble en la Exposición Comunal”. Año I, n. 9, enero de 1928. p. 77. CEE.

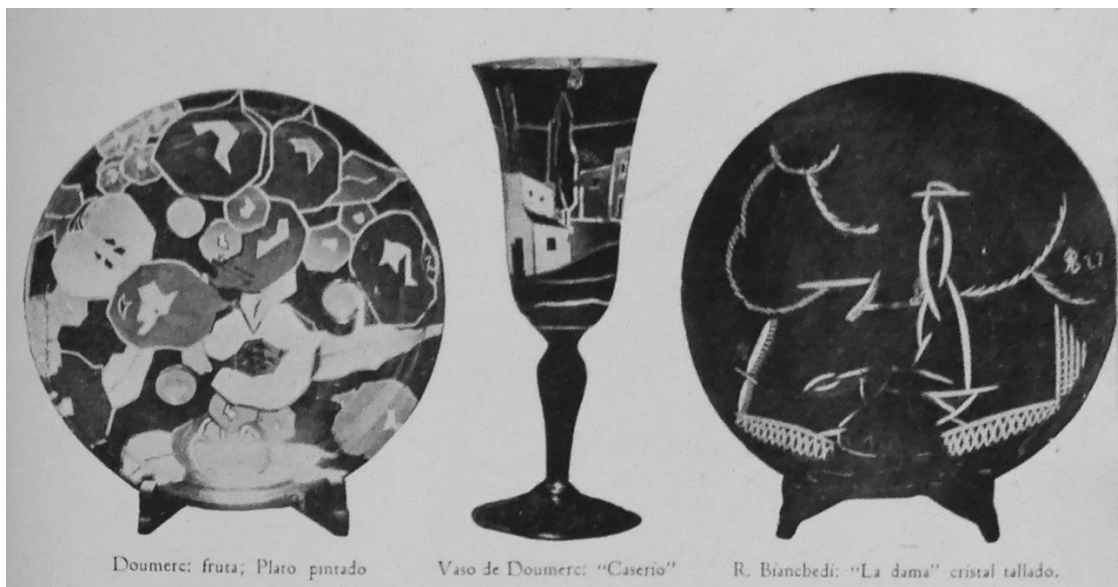


Fig. 29. *Áurea. Revista mensual de todas las artes*. 1928. “El arte del mueble en la Exposición Comunal”. Año I, n. 9, enero de 1928. p. 93. En Libro de recortes, tomo III, 1926-1928. p. 201. ANBA.



Fig. 30. “Aspecto que ofrecían la gran pista central y tribunas laterales en las noches de espectáculos líricos”, en La Rural. Comisión Municipal de Fiestas Populares. *Memoria de la 3ra Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928. Inaugurada el 3 de diciembre de 1927. Clausurada el 12 de febrero de 1928.* Buenos Aires, Peuser, 1928. CEE.



Fig. 31. “Público asistente a la representación de la ópera de Verdi ‘Aida’” en la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales, sede La Rural, s/f. AGN, departamento de documentos fotográficos, n. inv. 147052_A.



Fig. 32. Exposición comunal de artes aplicadas e industriales, sede La Rural. Diciembre de 1927. AGN, departamento de documentos fotográficos, n. inv. 147092_A.



Fig. 33. “El escenario en el primer acto de la ópera argentina ‘Tabaré’”. Comisión Municipal de Fiestas Populares. Memoria de la 3ra Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928. Inaugurada el 3 de diciembre de 1927. Clausurada el 12 de febrero de 1928. Buenos Aires, Peuser, 1928. p. 25. CEE.



Fig. 34. Pio Collivadino, Boceto escenográfico de la ópera Tabaré (1er acto). Técnica mixta. CMPC, n. registro 500-99997-1092.

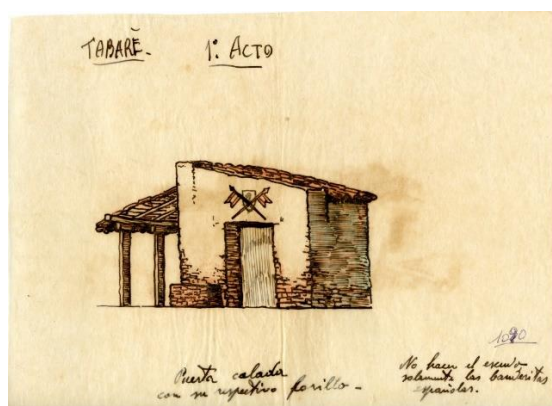


Fig. 35. Pio Collivadino, Boceto escenográfico de la ópera Tabaré (1er acto). Técnica mixta. CMPC, n. registro 500-99997-1090.

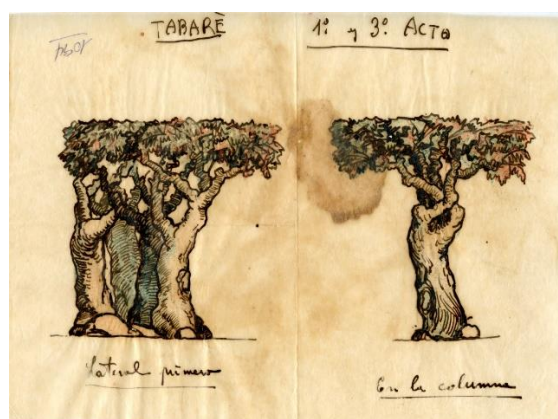


Fig. 36. Pio Collivadino, Boceto escenográfico de la ópera Tabaré (1er y 3er acto). Técnica mixta. CMPC, n. registro 500-99997-1094.



Fig. 37. El presidente Marcelo T. de Alvear y su esposa de blanco, Regina Pacini, escuchando el discurso del Dr. Gallo. En la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales, con la presencia de Pio Collivadino y Martín Noel. 1924. AGN, departamento de documentos fotográficos, n. inv. 54455_A.



Fig. 38. Exposición de Alfredo Guido y José Gerbino en el salón Witcomb, agosto de 1918. AGN, departamento de documentos fotográficos. n. inv. 138482_A.

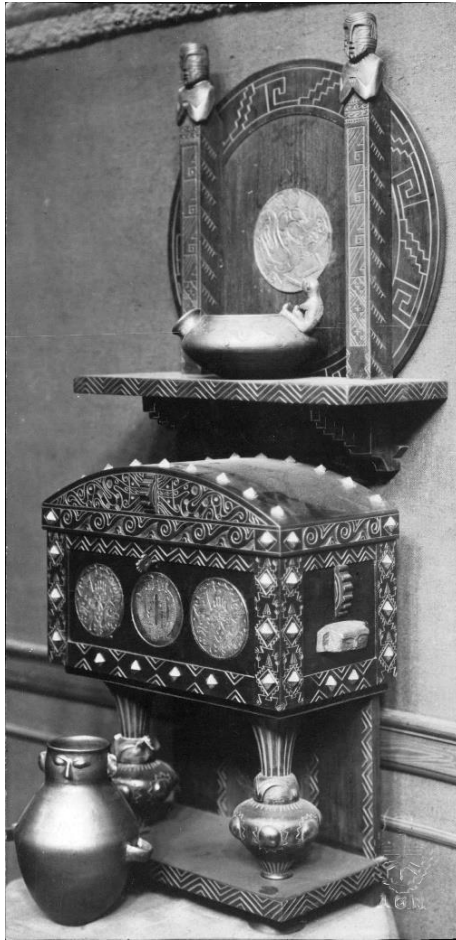


Fig. 39. Repisa, cofre y cerámicas expuestas por Alfredo Guido y José Gerbino en el Primer Salón Nacional de Arte Decorativo en 1918. AGN, departamento de documentos fotográficos. n. inv, 147122_A.



Fig. 40. Publicidad de Muebles de Federico García. *Apolo*, mayo de 1919. Año 1. n. 2. CEE.



Fig. 41. Sillón estilo colonial de Alfredo Guido y José Gerbino (véase la urna santamariana en el centro del respaldo). “Segundo Salón Nacional de Artes Decorativas”. *Apolo*. Año II, n. 7, 1920. CEE.



Fig. 42. “Muebles estilo calchaquí” de Alfredo Guido y José Gerbino. R. Gutiérrez. “Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Segundo Salón Anual”. *Augusta*. Año 2. Vol 3. 1919. CEE.



Fig. 43. María Elvira Rojas, *Blasón de Eurindia*. Obra premiada con medalla de oro en el VII Salón Nacional de Artes Decorativas, 1924 en donde también obtuvo un premio estímulo. También fue exhibida en la primera Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales realizada en ese mismo año. De acuerdo con la descripción, tenía incrustaciones en piedras preciosas y esmaltes. AGN, departamento de documentos fotográficos, n. inv. 139973_A.



Fig. 44. María Elvira Rojas, *Runa*. Madera tallada y policromada. Premio medalla de plata en la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales. Colección Museo Nacional Casa de Ricardo Rojas, n. inv. MNCRR 54.

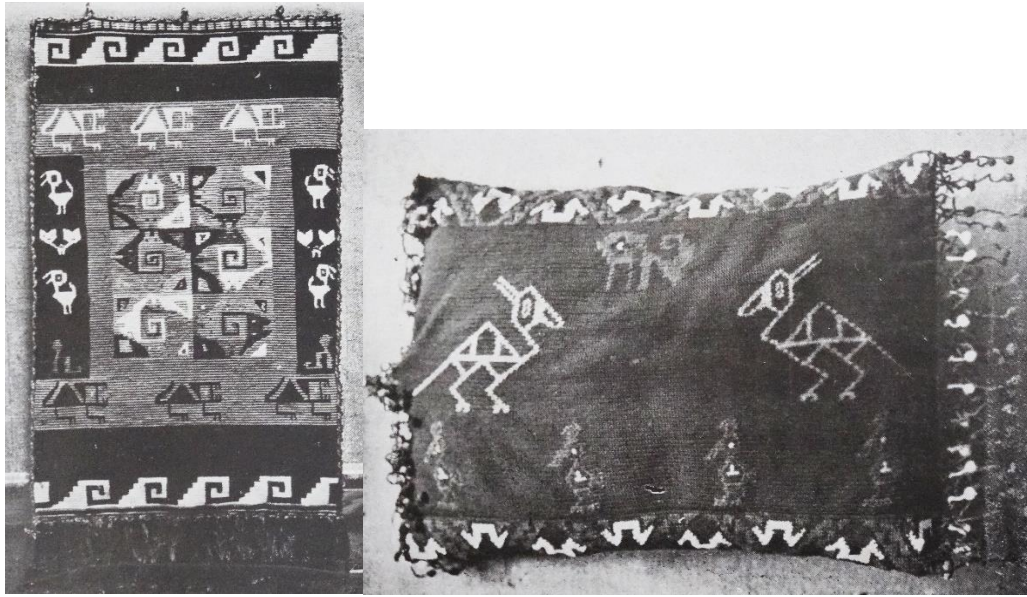
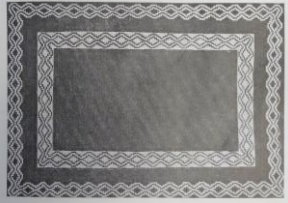
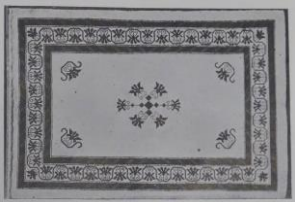









Fig. 45-46. Ana Warky. Tapiz Quichua de Ancón (bordado) y Almohadón (tejido). Comisión Nacional de Bellas Artes. *Catálogo ilustrado IX Salón Anual*. 1919. Pp. 183-184. PG.



Fig. 47. Irene Henkel, Biombo estilo indígena (bordado). Comisión Nacional de Bellas Artes. *Catálogo ilustrado IX Salón Anual*. 1919. Pp. 183. PG.

SNAD	Nombre	Descripción completa del envío	Imagen	Referencia
1918	Clemente Onelli	Cubre chimenea (tejido a mano); alfombra calchaquí; cortina calchaquí; alfombra santiagueña; alfombra estilo (ilegible); (todo tejido a mano); puerta siglo XVII colonial (madera tallada); tapiz inspirado en la puerta siglo XVII colonial (tejido a mano); alfombra Luis XIV (tejido a mano); alfombra siglo XVII (copia) estilo turco (tejido a mano); alfombra estilo incaico (propiedad del sr. Cornille); Gobelino en seda (ejecución del sr. Eulogio avilés); dos alfombras estilo pampa; Banco refissolage, con maderas labradas coloniales; banco y dos sillas estilo colonial; dos jarrones peruanos modernos		Archivo General de la Nación, departamento de documentos fotográficos, n. inv. 147123.
1919	Julio César Bermúdez (Medalla de plata, n47)	Dos jarrones calchaquíes (terracota); cinco jarrones calchaquíes con tapa de terracota; vasito calchaquí con tapa de terracota; bol calchaquí (terracota); tres platos calchaquíes (terracota); taza calchaquí de imitación bronce (terracota); taza calchaquí de imitación cobre (terracota); taza calchaquí con ranas de terracota; taza calchaquí con víboras de terracota; dos cajas en madera tallada; caja en madera tallada y cuero repujado; dos carpetas en cuero repujado	 <p>Jarrón calchaquí (premio estímulo)</p>  <p>Probablemente sea la caja en madera tallada y cuero repujado</p>  <p>Vaso calchaquí</p>	R. Gutiérrez. "Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Segundo Salón Anual". <i>Augusta</i> . Año 2. Vol 3. 1919.
1919	José Gerbino y Alfredo Guido	Muebles estilo calchaquí (cuatro sillas, un sillón, una mesa); farol	 <p>Antonio Papis e hijos de Rosario ebanistas de los muebles de Guido y Gerbino (recibieron diploma)</p> 	<p>"Segundo Salón Nacional de Arte Decorativo". <i>Apolo</i>. Año II, n. 7. 1920.</p> <p>R. Gutiérrez. "Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Segundo Salón Anual". <i>Augusta</i>. Año 2. Vol 3. 1919.</p>

1919	Clemente Onelli	Alfombra ayмара (nudo a mano); alfombra calchaquí (nudo a mano); alfombra pampa (nudo a mano); alfombra incaica (nudo a mano); alfombra provinciana (nudo a mano); dos alfombras pampa (nudo a mano)		R. Gutiérrez. "Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Segundo Salón Anual". <i>Augusta</i> . Año 2. Vol 3. 1919.
				
1919	Enrique Pardo de Tavera (Medalla de plata, n243)	Suri, lámpara eléctrica calchaquí; chalchihuitlicué (jarro de estaño, azteca); cacharro en bronce - draconiano; <i>le coq de la victoire</i> , bronce cincelado, mascota para automóvil		R. Gutiérrez. "Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Segundo Salón Anual". <i>Augusta</i> . Año 2. Vol 3. 1919.
				
1919	Félix Pardo de Tavera	Banqueta estilo calchaquí		R. Gutiérrez. "Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Segundo Salón Anual". <i>Augusta</i> . Año 2. Vol 3. 1919.
1920	A. De Catelli y Ema Lorenzo	Biombo estilo incásico		M. Rojas Silveyra. "El Salón Nacional de Artes Decorativas". <i>Augusta</i> . vol. 5. n. 30. 1920.
1920	María Fierro	Almohadón-tapiz		M. Rojas Silveyra. "El Salón Nacional de Artes Decorativas". <i>Augusta</i> . vol. 5. n. 30. 1920.
1920	Amelia y Edelmira Flores Ortega	Alfombra calchaquí (bordado); dos almohadones calchaquíes bordados		M. Rojas Silveyra. "El Salón Nacional de Artes Decorativas". <i>Augusta</i> . vol. 5. n. 30. 1920.
1920	Esilda Olivé	Biombo estilo calchaquí; proyecto de sala de fumar		M. Rojas Silveyra. "El Salón Nacional de Artes Decorativas". <i>Augusta</i> . vol. 5. n. 30. 1920.


1920	Desiderio Sahuquillo	Tres alfombras estilo incásico (tejidas a mano); alfombra estilo imperio (tejidas a mano); dos alfombra estilo calchaquí (tejidas a mano)	 <p>Alfombra estilo incásico</p>  <p>Telar indígena</p>	M. Rojas Silveyra. "El Salón Nacional de Artes Decorativas". <i>Augusta</i> . vol. 5. n. 30. 1920.
1920	Adolfo Travascio	Biombo decorado con elementos calchaquíes	 <p>Biombo estilo calchaquí</p>	M. Rojas Silveyra. "El Salón Nacional de Artes Decorativas". <i>Augusta</i> . vol. 5. n. 30. 1920.

Fig. 48. Cuando de elaboración propia de las obras identificadas con sus imágenes exhibidas en los Salones Nacionales de Artes Decorativas (1918-1920) dentro del campo temático del nativismo.

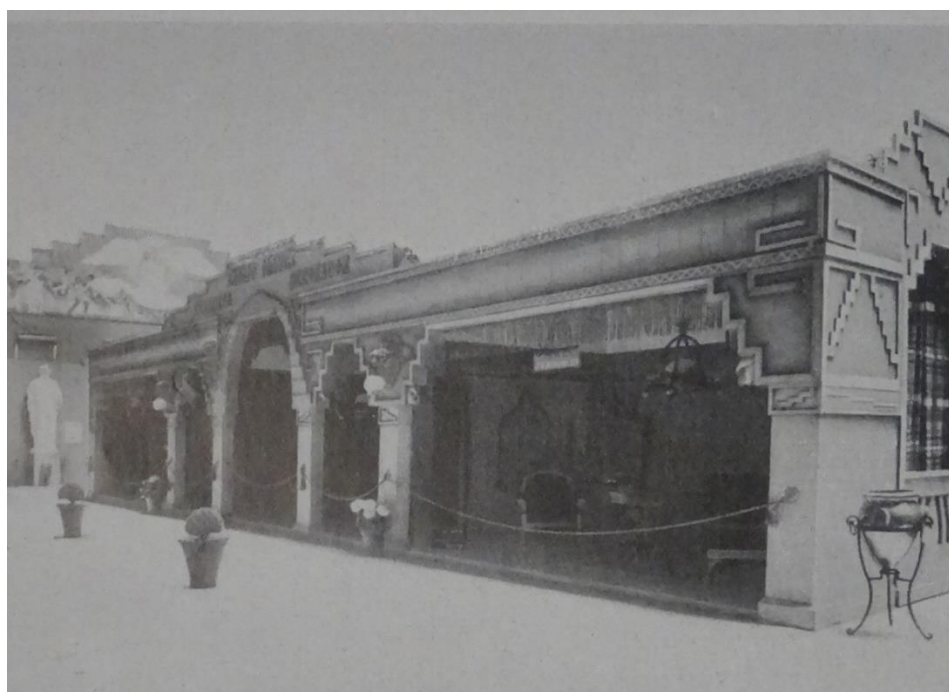


Fig. 49. Vista del stand de la casa Emilio Mauri. Comisión Municipal de Fiestas Populares. *Memoria de la 3ra Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928*. Buenos Aires, Peuser, 1928. p. 47. CEE.

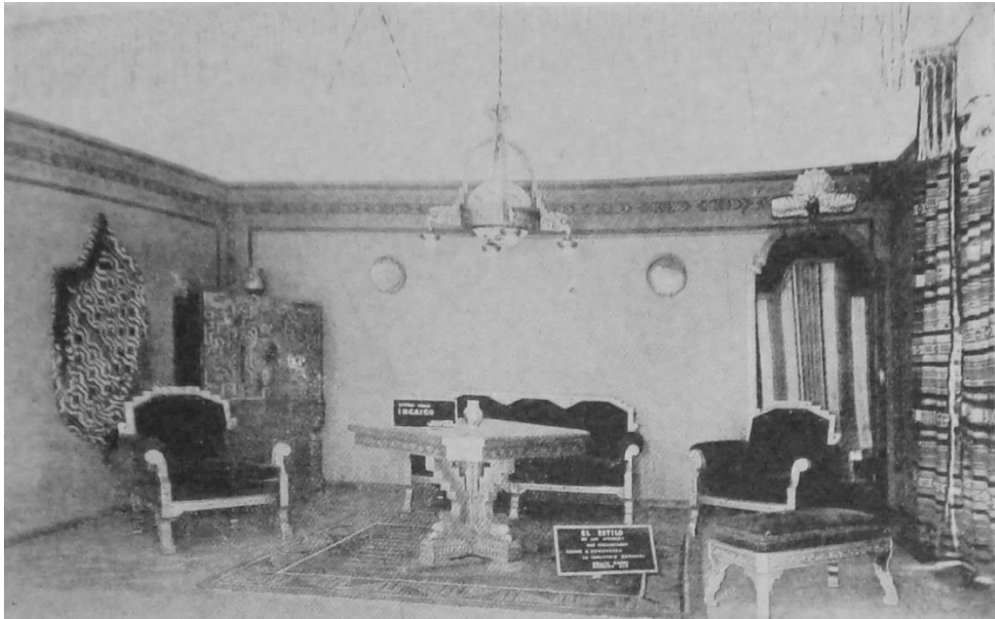


Fig. 50. “Living Room precolombiano de Emilio Mauri”. *Áurea. Revista mensual de todas las artes.* 1928. “El arte del mueble en la Exposición Comunal”. Año I, n. 9, enero de 1928. pp. 60-74. CEE.



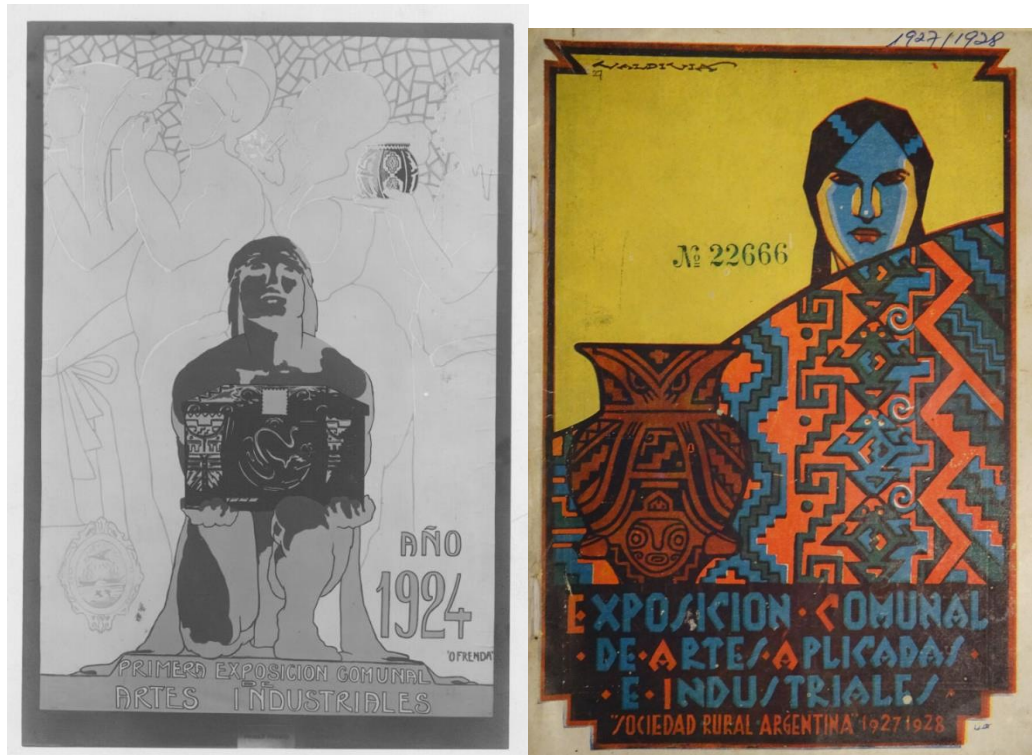
Fig. 51. “Comedor estilo incaico presentado por la casa Emilio Mauri”. Comisión Municipal de Fiestas Populares. *Memoria de la 3ra Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1927-1928.* Buenos Aires, Peuser, 1928. p. 46. CEE.



Figs. 52, 53, 54. CNBA, tapas de catálogos con motivos precolombinos del Salón Nacional de Artes Decorativas realizadas por artistas 1918 (Cayetano Donniss), 1921 y 1922 (A. Arévalo). CEE.

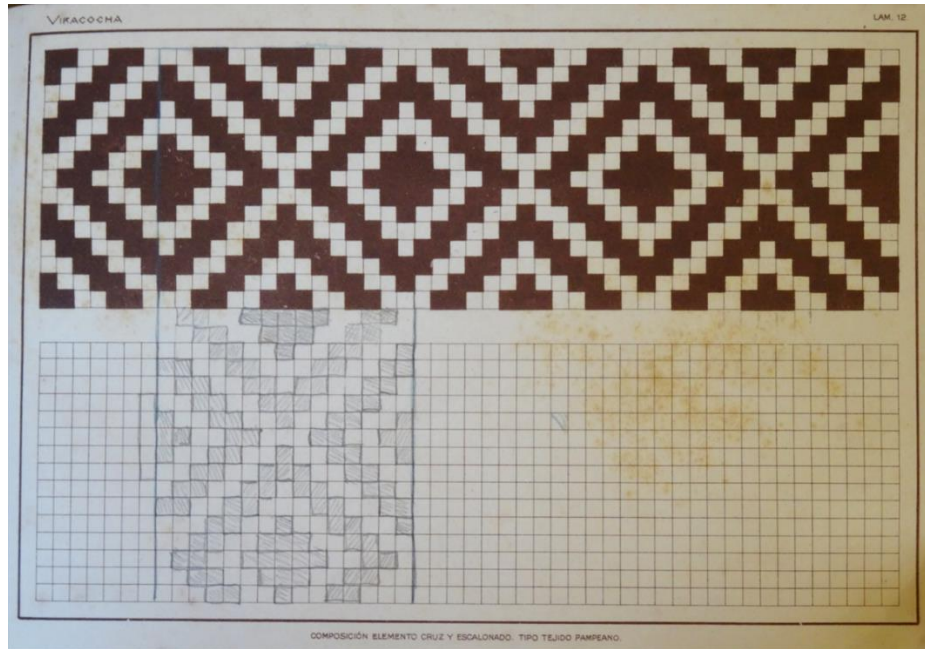


Fig. 55. Diploma de la SNAD con motivos precolombinos realizado por Alfredo Guido, 1918. Aguafuerte, 63 x 48 cm. CMPC, n. registro 500-99997-1890.



Figs. 56-57. Izq. Antonia A. Ditaranto. *Ofrenda*. Primer premio. Agosto de 1924. AGN, dpto de documentos fotográficos, n. inv 147088_A. Der. Victor Valdivia, afiche ganador de la 3ra ECAAI, utilizado en la tapa de la guía catálogo de 1928. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. 1927-1928. *Tercera Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales*. "Sociedad Rural argentina". 1927-1928. *Guía- Catálogo*. Buenos Aires, Talleres gráficos Fénix. CEE.





Figs. 58-59. Alberto Gelly Cantilo y Gonzalo Leguizamón Pondal. *Cuadernos Viracocha*. Cuadernos n°1 y 5, 1924. “Composición elemento cruz y escalonado, tejido pampeano”. BNM.

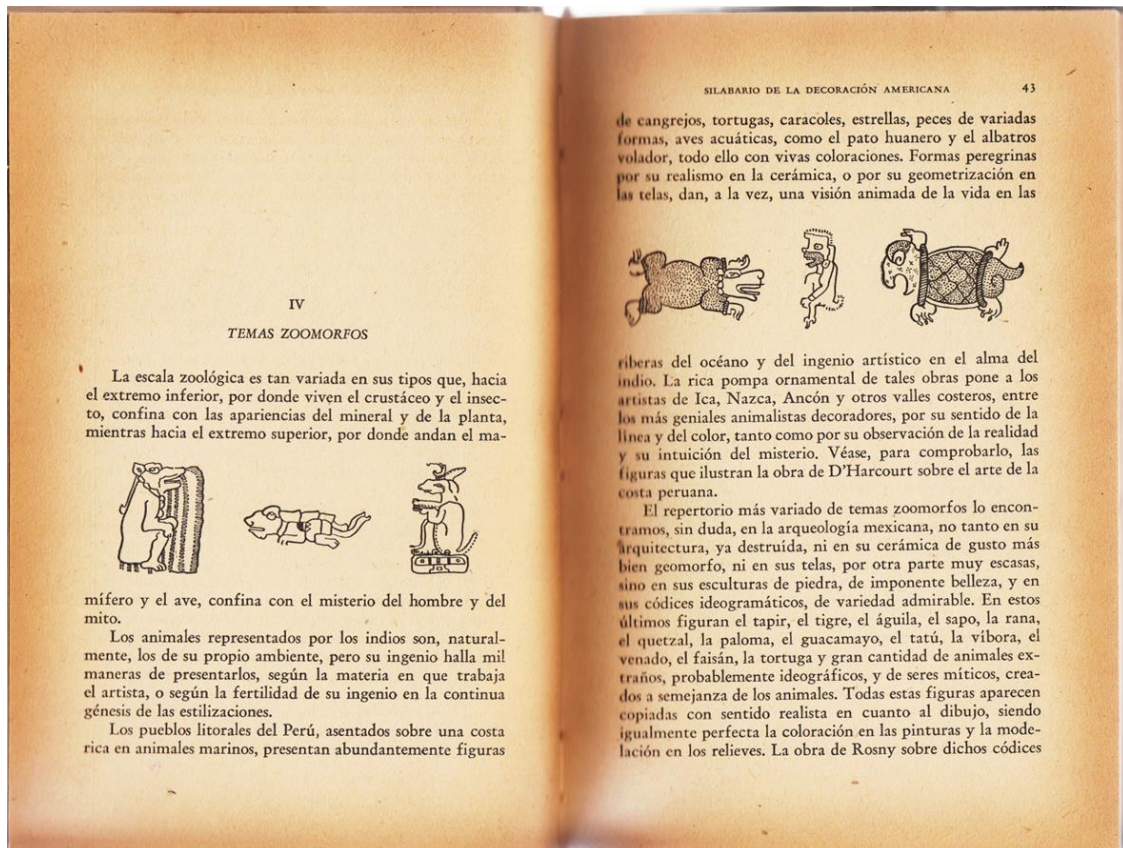


Fig. 60. Ricardo Rojas, [1930] *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires, Losada, 1953.

ANEXO CAPÍTULO 4

Año	Nombre
1908	Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales
1921	Escuelas Nacional Preparatoria de Dibujo
	Escuelas Nacional de Artes Decorativas
	Escuela Superior de Bellas Artes
1935	Aprobación con carácter de ensayo el plan de estudios proyectado por la Dirección Nacional de Bellas Artes (ex Comisión Nacional de Bellas Artes) para la Escuela Nacional de Bellas Artes Plásticas
1940	Academia Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”. Cambio de nombre de la Escuela de Artes Decorativas de la Capital a “Academia Nacional de Bellas Artes ‘Prilidiano Pueyrredón’” y aprobación del nuevo plan de estudios. Decreto n° 58641. 30 de marzo de 1940
1940	Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”. Cambio de nombre de la “Academia Nacional de Bellas Artes ‘Prilidiano Pueyrredón’” a “Escuela Nacional de Bellas Artes ‘Prilidiano Pueyrredón’”. Decreto n° 72154. s18 de septiembre de 1940.

Fig. 1. Academia Nacional de Bellas Artes. Cambios de nombre y divisiones institucionales hasta 1940. Elaboración propia sobre la base de diversos documentos.

Art. 7. La Escuela Nacional de Artes Decorativas está destinada a la enseñanza de las Artes Decorativas y de aplicación a las industrias de arte en la pintura, la escultura y la arquitectura, y las múltiples aplicaciones que se derivan de cada una de esas tres expresiones.

ENSEÑANZA PRIMER AÑO

Curso general de dibujo y materias complementarias, común y obligatorio para todos los alumnos cualquiera fuera la rama de especialidad que se proponga seguir en la Escuela Nacional de Artes Decorativas.

Dibujo de ornamentación y cabeza del modelo vivo.

Teoría de la composición decorativa.

Perspectiva (2° curso).

Nociones de arquitectura. Órdenes.

Anatomía.

Curso especial y únicamente para los alumnos que deseen prepararse al Concurso de ingreso a la Escuela Superior de Bellas Artes en la Sección Pintura o Escultura.

Dibujo del modelo vivo desnudo.

Pintura de la cabeza del modelo vivo.

Modelado de la cabeza del modelo vivo.

Perspectiva (2° curso).
Anatomía.

SECCIÓN PINTURA DECORATIVA PRIMER CURSO

Dibujo de ornamentación.
Dibujo del modelo vivo desnudo.
Composición decorativa (estilos).
Historia general del arte.
Pintura de naturaleza muerta.

SEGUNDO CURSO

Dibujo del modelo vivo desnudo y del animal, estudio de ropajes, clásicos y modernos.
Pintura del paisaje del natural.
Composición decorativa, proyectos en dibujo y color (acuarela, gouache, óleo, pastel).
Historia de las artes decorativas.

SECCIÓN ESCULTURA ORNAMENTAL PRIMER CURSO

Dibujo del modelo vivo.
Modelado del ornato en bajo y completo relieve.
Modelado de la figura humana (cabeza) y del animal de modelo vivo.
Composición ornamental (estilos).
Arquitectura (2° curso).
Historia general del arte.

SEGUNDO CURSO

Modelado de la figura humana y animal.
Composición ornamental y desarrollo de proyectos en bajo, alto y completo relieve.
Dibujo del desnudo modelo vivo.
Historia de las artes decorativas.

SECCIÓN ARQUITECTURA PRIMER CURSO

Dibujo de arquitectura (analíticos).
Álgebra.
Composición ornamental arquitectónica. Estudios de los estilos.
Geometría descriptiva. Perspectiva y sombras.
Historia general del arte.

SEGUNDO CURSO

Dibujo de arquitectura. Composición.
Cálculo de las construcciones (estática gráfica). Principios fundamentales, resistencia de materiales.
Composición decorativa.
Historia de la arquitectura y de las artes decorativas.
Dibujo del desnudo del modelo vivo.
CURSOS ESPECIALES QUE SE REALIZARÁN EN TALLERES TÉCNICO PRÁCTICOS DE ARTE APLICADO, CON PROGRAMA DE ESTUDIOS ESPECIAL PARA CADA CURSO.

- A) Pintura decorativa mural.
- A) Grabado en sus diferentes procedimientos.
- A) Mosaico y esmaltes.
- A) Vidriería de arte.
- A) Tejidos.
- A) Papeles, etc.
- A) Escenografía.
- B) Cerámica.
- B) Tallado en madera.
- B) Placas y medallas.
- B) Modelo ornamental para la decoración externa e interna de edificios, etc.
- B) Orfebrería y cincelado.
- B) Fierro forjado.
- C) Ornamentación arquitectural externa e interna de edificios públicos y privados.
- C) Mobiliario
- C) Arquitectura paisajista.

Art. 8. Las especialidades (A) corresponden y son prolongación de estudios de la sección pintura, las (B) corresponden a la plástica, las (C) a la sección arquitectura.

[...]

Los proyectos de composición decorativa, dentro de cada sección, se efectuarán sobre la base de estudios previos y documentarios, de geometría, de la flora, fauna y todo elemento natural o manufacturado que deba intervenir.

En estos ejercicios deberá darse preferente atención a los elementos característicos de nuestro suelo y costumbres.

[...]

Art. 14. La Escuela de Artes Decorativas expedirá un diploma a la terminación del 2º curso de cada sección y hará constar en él los premios que el alumno hubiera obtenido en los concursos especiales de la Escuela; así como si ha seguido un curso especial teórico-práctico de alguna especialidad.

Los alumnos de la Escuela Nacional de Artes Decorativas de la sección pintura y escultura que hayan obtenido un diploma y además aprobado la materia de pedagogía de la enseñanza del dibujo, que se dictará en la Escuela Superior de Bellas Artes, tendrán derecho al diploma de Profesor de Dibujo y Plástica, respectivamente, que les permitirá ejercer el profesorado en las Escuelas Comunes y de Enseñanza Secundaria y Normal en la República.

Fig. 2. Plan de Estudios de la Escuela Nacional de Artes Decorativas, aprobado el 28 de febrero de 1921. Comisión Nacional de Bellas Artes [CNBA]. 1931. *Resumen de la obra realizada durante la presidencia del arquitecto Martín S. Noel.* CEE.

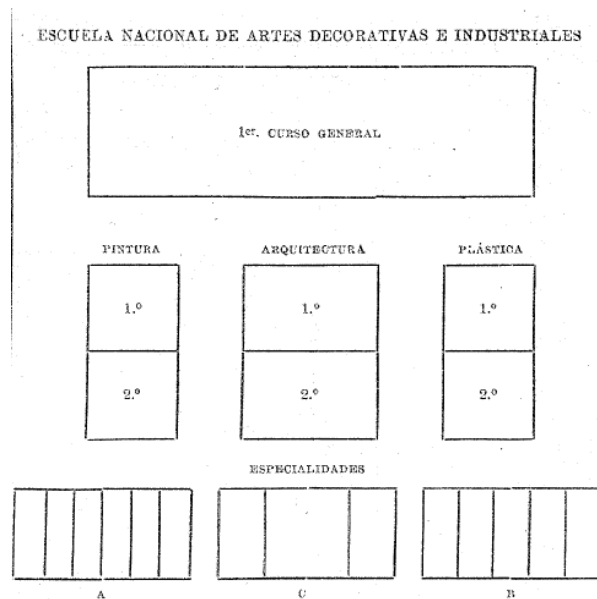


Fig. 3. Cuadro tomado de Yrigoyen, Hipólito y J. S. Salinas. 1921. “Comisión Nacional de Bellas Artes. Plan de Estudios General para las escuelas dependientes de la misma”. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 28 de febrero de 1921. pp. 421-424. Acceso enero de 2021. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/11183417/19210318?busqueda=1>



Fig. 4. Stand de la Academia Nacional de Bellas Artes en la 3ra Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales. Libro de recortes, tomo III, 1926-1928. p. 145. ANBA.



Fig. 5. Exhibición de trabajos en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación, marzo de 1931. AGN, departamento de documentos fotográficos, n° inv. 137820_A.



Fig. 6. Exhibición de trabajos en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación, marzo de 1931. AGN, departamento de documentos fotográficos, n° inv. 137819_A.



Fig. 7. Exhibición de trabajos en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación, marzo de 1931. AGN, departamento de documentos fotográficos, n° inv. 137823_A.



Figs. 8-9. Exposición en La Rural en ocasión de la visita del Presidente de Brasil Getúlio Vargas, mayo de 1935. CMPC, n° registro 1661_h11, 1661_h12.



Fig. 10. Exposición en La Rural en ocasión de la visita del Presidente de Brasil Getúlio Vargas, mayo de 1935. CMPC, n° registro 1662_h19.



Fig. 11. Exposición en La Rural en ocasión de la visita del Presidente de Brasil Getúlio Vargas, mayo de 1935. CMPC, n° registro 1662_h20.



Fig. 12. Exposición en La Rural en ocasión de la visita del Presidente de Brasil Getúlio Vargas, mayo de 1935. CMPC, n° registro 1662_h21.



Fig. 13. Estudios de cerámicas y vidrieras de colores en “La exposición de trabajos artísticos realizada por los establecimientos de enseñanza secundaria en el local de la Sociedad Rural Argentina en Palermo”. *La Prensa*, 6 de junio de 1935. CMPC, n° registro 500-99997-1063.

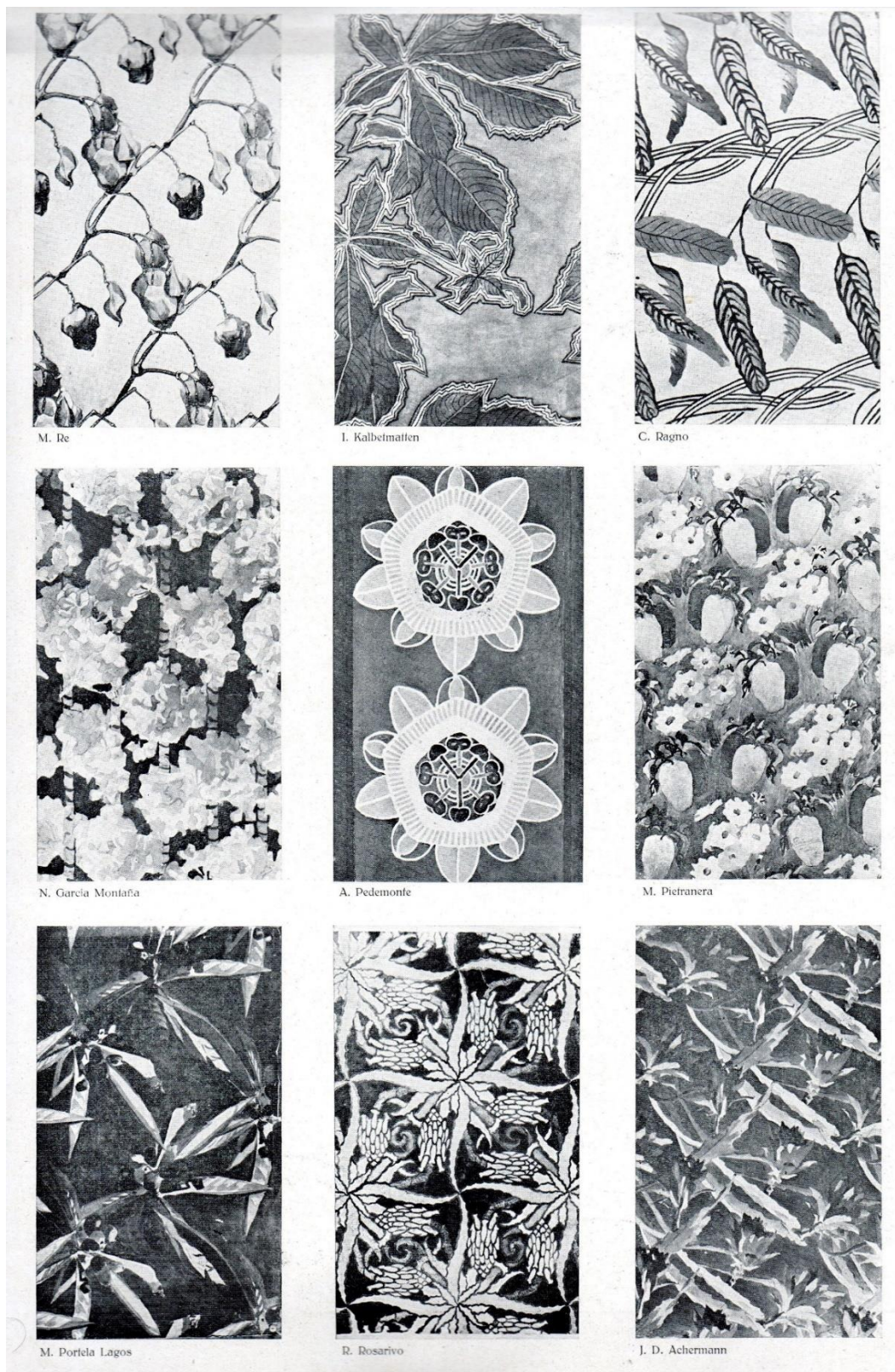


Fig. 14. Trabajos de estudiantes en los cursos de decoración. Academia Nacional de Bellas artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928. 1927. Buenos Aires: Talleres gráficos “José Fornarese”. p. 103.

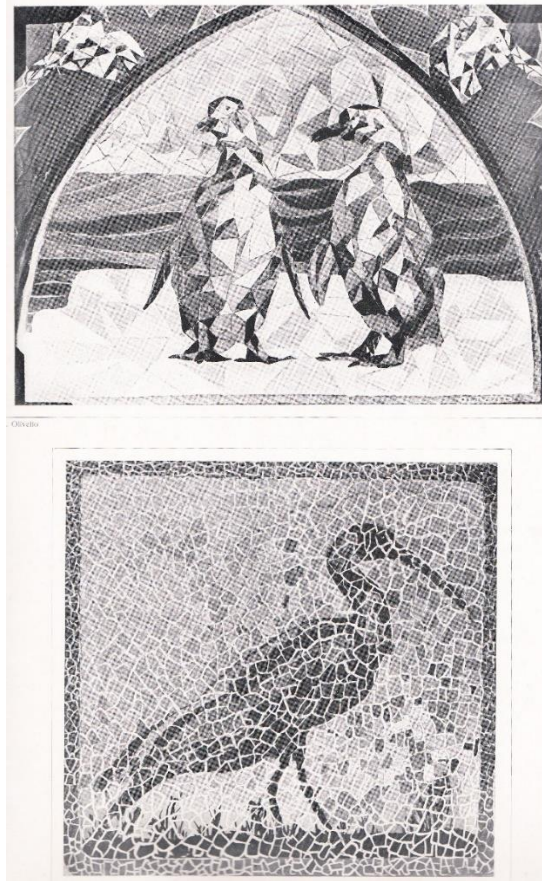


Fig. 15. Trabajos de estudiantes en los cursos de decoración (proyectos de mosaico). Academia Nacional de Bellas artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928. 1927. Buenos Aires: Talleres gráficos “José Fornarese”. p. 107.

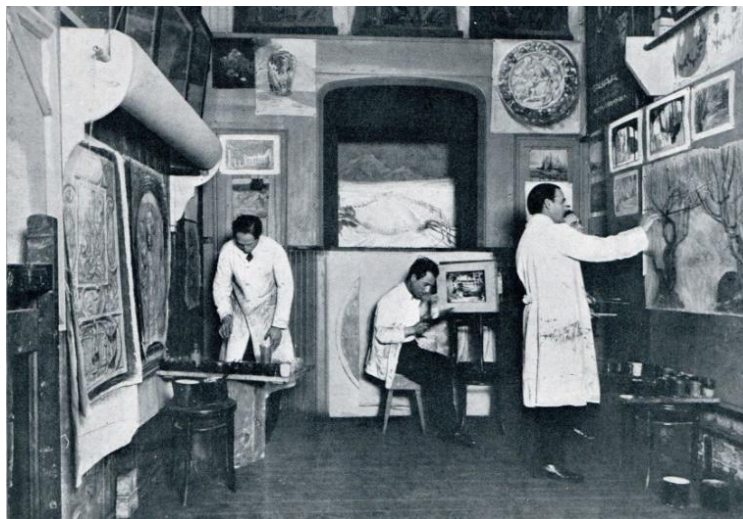


Fig. 16. Taller del curso de escenografía. Academia Nacional de Bellas artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928. 1927. Buenos Aires: Talleres gráficos “José Fornarese”. p. 190.



Fig. 17. Estudiantes en el curso de escenografía “armando proyectos decorativos”. “La Escuela de Artes Decorativas de la Nación”. *La Prensa*. 27 de noviembre de 1930. CMPC, n° registro 500-99997-1042.



Fig. 18. Taller del curso de artes gráficas. Academia Nacional de Bellas artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928. 1927. Buenos Aires: Talleres gráficos “José Fornarese”. p. 191.



Fig. 19. Trabajo de estudiante del curso de arquitectura para dibujantes proyectistas. Academia Nacional de Bellas artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928. 1927. Buenos Aires: Talleres gráficos “José Fornarese”. p. 122.



Fig. 20. Taller de los cursos de plástica ornamental, nótese el capitel en el sector izquierdo de la imagen contra el muro. Academia Nacional de Bellas artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928. 1927. Buenos Aires: Talleres gráficos “José Fornarese”. p. 130.



Fig. 21. Trabajos realizados en los cursos de plástica ornamental. Academia Nacional de Bellas artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928. 1927. Buenos Aires: Talleres gráficos “José Fornarese”. p. 131.



Fig. 22. “Acto inicial: la bola de pasta gira, bien centrada y la presión de las manos va dándole forma”. Alfredo Quelu. “Arte noble”, 1928. CMPC, n° registro 500-99997-887.



Fig. 23. “Alumna del curso de cerámica decorando un jarrón en uno de los rincones del taller”. “Academia Nacional de Bellas Artes”. *La Prensa*, 22 de agosto de 1926. CMPC, n° registro 500-99997-1740.



Fig. 24. Trabajos en cerámica de carácter nativista. Academia Nacional de Bellas artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928. 1927. Buenos Aires: Talleres gráficos “José Fornarese”. p. 184.

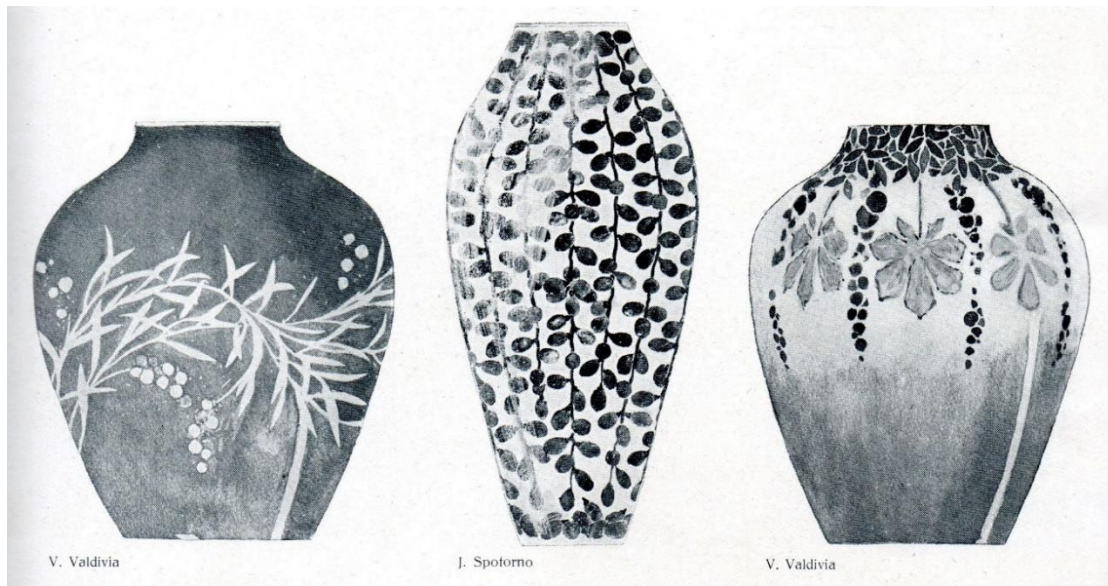


Fig. 25. Trabajos del curso de cerámica “de reciente iniciación” (a los laterales se encuentran los proyectos de Víctor Valdivia) Academia Nacional de Bellas artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928. 1927. Buenos Aires: Talleres gráficos “José Fornarese”. p. 183.



Fig. 26. Trabajo en cerámica de la estudiante Antonia Ditaranto. Academia Nacional de Bellas artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928. 1927. Buenos Aires: Talleres gráficos “José Fornarese”. p. 188.

Creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes

Departamento de instrucción pública. Buenos Aires, 9 de diciembre de 1935.

Visto las reformas proyectadas en los planes de estudios vigentes para las bellas artes plásticas, que la Dirección Nacional de Bellas Artes eleva a consideración del Poder Ejecutivo, con el dictamen favorable del Consejo Asesor de la misma, y en virtud de lo dispuestos por el Inciso d) del art. 3º del decreto de su creación y

Considerando:

Que la coordinación de las Escuelas Nacional de Artes, de Artes Decorativas y Superior de Bellas Artes, mediante la aplicación de un plan de estudios graduado según la índole de cada enseñanza, les asegurará un funcionamiento más eficaz en razón de que se tornará más orgánico, por cuanto la finalidad que con esto se persigue no es la de preparar artesanos, sean o no aptos para realizar obras de arte aplicado y de verdadero mérito, sino la de formar artistas.

[...]

EL PRESIDENTE DE LA NACIÓN ARGENTINA

DECRETA:

Art. 1º. Apruébase, con carácter de ensayo, el siguiente plan de estudios proyectado por la Dirección Nacional de Bellas Artes para la Escuela Nacional de Bellas Artes Plásticas:

SEGUNDO CICLO

Actual ESCUELA DE ARTES DECORATIVAS

Tercer año

Parte técnica, talleres generales

Dibujo III (12hs)

Acuarela I (2hs)

Anatomía artística III (4hs)

Matemáticas III (2hs)

Suplemento de talleres generales (16hs)

Parte cultural

Castellano y literatura I (2hs)

Filosofía y moral I (2hs)

Historia de las artes y ciencias III (2hs)

Física y química I (2hs)

Ciencias naturales I (2hs)

Geografía argentina I (2hs)

A. PINTURA DECORATIVA

Cuarto año

Parte técnica, talleres generales

Dibujo IV (8hs)

Acuarela II (4hs)

Anatomía artística IV (4hs)

Técnica pictórica I (2hs)

Matemáticas IV (2hs)

Suplemento de talleres generales (16hs)

Parte cultural

Castellano y literatura II (2hs)

Filosofía y moral II (2hs)

Historia de las artes y ciencias IV (2hs)

Física y química II (2hs)

Ciencias naturales II (2hs)

Geografía argentina II (2hs)

Quinto año

Parte técnica, talleres generales

Dibujo V (4hs)
Composición decorativa I (4hs)
Técnica pictórica II (4hs)
Arquitectura I (4hs)
Pedagogía general (2hs)
Matemáticas V (2hs)
Suplemento de talleres generales (16hs)

Parte cultural

Castellano y literatura III (2hs)
Filosofía y moral III (2hs)
Historia de las artes y ciencias V (2hs)

Física y química III (2hs)
Ciencias naturales III (2hs)
Estética superior (2hs)

Sexto año

Parte técnica, talleres generales

Dibujo VI (4hs)
Composición decorativa II (4hs)
Técnica pictórica III (4hs)
Arquitectura II (6hs)
Pedagogía especial (2hs)
Suplemento de talleres generales (16hs)

Parte cultural

Castellano y literatura IV (2hs)
Filosofía y moral IV (2hs)
Historia de las artes y ciencias VI (2hs)

Biología (2hs)
Astronomía y cosmografía (2hs)
Filosofía del arte (2hs)

B. ESCULTURA DECORATIVA

Cuarto año

Parte técnica, talleres generales

Dibujo IV (6hs)
Acuarela IV (4hs)
Anatomía artística IV (4hs)
Modelado I (4hs)
Matemáticas IV (2hs)
Suplemento de talleres generales (16hs)

Parte cultural

Castellano y literatura II (2hs)
Filosofía y moral II (2hs)
Historia de las artes y ciencias IV (2hs)

Física y química II (2hs)
Ciencias naturales II (2hs)
Geografía argentina (2hs)

Quinto año

Parte técnica, talleres generales

Dibujo V (4hs)
Modelado II (4hs)
Escultura decorativa I (4hs)
Arquitectura I (4hs)
Pedagogía general (2hs)
Matemáticas V (2hs)
Suplemento de talleres generales (16hs)

Parte cultural

Castellano y literatura III (2hs)
Filosofía y moral III (2hs)
Historia de las artes y ciencias V (2hs)

Física y química III (2hs)
Ciencias naturales III (2hs)
Estética superior (2hs)

Sexto año

Parte técnica, talleres generales

Modelado III (6hs)
Escultura decorativa II (6hs)
Arquitectura II (6hs)
Pedagogía especial (2hs)
Suplemento de talleres generales (16hs)

Parte cultural

Castellano y literatura IV (2hs)
Filosofía y moral IV (2hs)
Historia de las artes y ciencias VI (2hs)
Biología (2hs)
Astronomía y cosmografía (2hs)
Filosofía del arte (2hs)

Fig. 27. Manuel de Iriondo, “Departamento de instrucción pública”. Buenos Aires, 9 de diciembre de 1935. CMPC, n° registro 500-99997-495 (el subrayado es mío).

Año	Nombre
1910	Escuela profesional de mujeres n°5
1919	Refundición de la parte artística de los programas de las escuelas profesionales con la Escuela profesional de mujeres n°5
1927	Escuela Profesional n°5 de Artes Decorativas y Aplicadas a la Industria Femenina
1935	Escuela Profesional n°5 de Artes Decorativas “Fernando Fader”
1936	Decreto para que los establecimientos de enseñanza profesional sección artes decorativas sean dirigidos por egresadas de la Escuela Profesional de mujeres n°5 o de la Escuela de Artes Decorativas de la Nación

Fig. 28. Escuela Profesional n°5 de Artes Decorativas “Fernando Fader”. Cambios de nombre y divisiones institucionales hasta 1940. Elaboración propia sobre la base de diversos documentos.



Fig. 29. Escuela Profesional n°5 de Artes Decorativas “Fernando Fader” en el Pasaje La Porteña 54, barrio de Flores, Buenos Aires. *Arte y Decoración*, n°1, año I, 1935. CEE.



Fig. 30. Taller de afiches en la Escuela Profesional n°5. Héctor Ismael Oller, “Escuela de artes decorativas aplicadas”. *Aconcagua*. Diciembre de 1930. pp. 75. CEE.



Aspecto de las muñecas expuestas, fabricadas en el taller de la profesora Margarita Roux.

Exposición en la Escuela Profesional número 5 de Artes Decorativas



Un rincón del modelado que dirigen los profesores Rocha y Nucifora.



El personal docente: directora, E. Nava; vice, M. Largeaud; regenta, J. M. de Gaviña; secretaria-tesorera, M. A. M. de Dupuy de Lome; profesoras, A. de Payró y E. Lasso; auxiliar, M. L. Ferrarotti.



Un detalle del salón de dibujos de composición y muñecas.

Fig. 31. “Exposición en la Escuela profesional número 5 de Artes Decorativas”. *Caras y caretas*. 5 de diciembre de 1931. s/p. BNE.

En la Escuela Profesional de Mujeres N.º 5 Exposición de artes aplicadas



Bordados, pinturas y trabajos en madera y en metal expuestos por las alumnas de las divisiones D y B del quinto año.



Colección de grabados y aguafuertes realizadas por las alumnas del cuarto año bajo la dirección del conocido artista Adolfo Bellocq.



Un grupo de alumnas de la Escuela Profesional de Mujeres N.º 5, de Artes Aplicadas, reunidas ante una mesa de trabajos, a raíz de la exposición organizada con motivo del fin de curso.



Muñecas y otros trabajos decorativos hechos por las alumnas de la división B del 4º año, de la cual es profesora la señorita Margarita Roux.



Otro interesante conjunto de objetos decorativos exhibidos en la exposición por las alumnas de las divisiones D y B del quinto año.

Fig. 32. “En la Escuela Profesional de Mujeres n.º5. Exposición de artes aplicadas”. *Caras y caretas*. 31 de diciembre de 1932. s/p. BNE.

Buenos Aires, 27 de abril de 1933.

[...]

I. PLAN DE ESTUDIOS

- a) *Duración*: La duración de los estudios que se cursan en el establecimiento será de cinco años, divididos en dos ciclos, un primer ciclo de exploración de aptitudes y preparatorio, con dos años de estudios comunes; y un segundo ciclo de especialización de cultura artesana, en talleres, con tres años de estudios. Esta enseñanza, tanto artística como técnica, será simultáneamente teórica y práctica.
- b) *Asignaturas del primer ciclo*:

PRIMER AÑO

Dibujo: forma, color, dibujo acotado, documentación e imagen mental

Modelado

Composición plana y espacial

Música

Historia de las civilizaciones

SEGUNDO AÑO

Dibujo: forma, color, dibujo acotado, documentación e imagen mental

Modelado

Composición plana y espacial

Anatomía comparada I curso

Música

Historia de las civilizaciones

- c) *Asignaturas del segundo ciclo y talleres*:

TERCER AÑO

Dibujo: forma, color, dibujo acotado, documentación e imagen mental

Composición plana y espacial, proyectos

Anatomía comparada II curso

Historia de las artes aplicadas I curso

TALLERES- I CURSO

Orientación artesana

Práctica técnica

CUARTO AÑO

Composición plana y espacial, proyectos

Historia de las artes aplicadas II curso

TALLERES- II CURSO

Práctica técnica

Orientación artesana

QUINTO AÑO

Composición plana y espacial, proyectos

Historia de las artes aplicadas III curso

TALLERES- III CURSO

Práctica técnica

Orientación artesana

II. PROGRAMAS

PRIMER CICLO

PRIMER AÑO

- a) Estudios de dibujo, color y modelado de formas naturales (flora y fauna de fósiles marinos), geométricas y manufacturadas. Perspectiva de observación.
- b) Dibujo acotado o geométrico de las formas estudiadas del natural, cortes de las primeras; planta y proyección de las segundas (a pulso con lápices negros o de colores, según los casos).
- c) Cultura de la imagen mental, mediante ejercicios frecuentes de memoria, que evoquen en sus caracteres esenciales, las formas vistas, imaginadas o ya estudiadas del natural.
- d) Composición plana y composición espacial. Distribución de lugares con formas geométricas; formas y espacios; aplicación de la teoría de los colores en sentido decorativo, en la primera y ordenación de formas en el espacio, en sentido constructivo, para la segunda.
- e) Música. Ejercicios auditivos para enseñar a escuchar (utilización del disco fonográfico). Coros, ritmo y trabajo (ilustración musical).
- f) Historia de las civilizaciones.

SEGUNDO AÑO

- a) Estudio de dibujo, color y modelado de las formas naturales (flora y fauna animadas); formas geométricas manufacturadas. Croquis y documentación del natural, de flora y fósiles marinos. Perspectiva de observación.
- b) Dibujo geométrico acotado.
- c) Cultura de la imagen mental.
- d) Composición. Distribución de sitios geométricos: formas y espacios. Aplicación en los ritmos de formas y espacios previa estilización de los elementos de flora y fauna estudiados en los ejercicios de documentación al natural. Composición espacial. Ensayos de proyectos. Ejercicios libres de creación.
- e) Anatomía comparada I curso (reino vegetal).
- f) Música.
- g) Historia de las civilizaciones.

TERCER AÑO

- a) Estudio de dibujo y color de formas naturales (flora y fauna fósil y animada y figura humana). Croquis. Documentación del natural de flora y fauna fósil y animada. Principios de perspectiva.
- b) Dibujo geométral acotado.
- c) Cultura de la imagen mental.
- d) Composición: composición de elementos geométricos, fauna y flora. Ejercicios de creación con temas libres. Proyectos con temas dados y fijados de antemano. Proyectos para ser ejecutados en los talleres.
- e) Anatomía comparada II curso (fauna y figura humana).
- f) Historia general de las artes aplicadas, estilos (I curso).
- g) Práctica en talleres, I curso.
- h) Orientación artesana, I curso. Estudio de las leyes de destino de materia y expresión. Aplicación particular a cada una de las técnicas especializadas en las distintas secciones.

CUARTO AÑO

- a) Composición: composición con elementos geométricos, flora, fauna, fósil y animada; ejercicios con temas libres o fijados de antemano. Proyectos para ser ejecutados en los talleres.
- b) Historia general de las artes aplicadas-estilos II, curso.
- c) Práctica en talleres II curso.
- d) Orientación artesana II curso; capítulos especiales para cada sección de talleres.

QUINTO AÑO

- a) Composición: composición con elementos geométricos, flora, fauna fósil y animada y figura humana. Ejercicios con temas libres o fijados de antemano. Proyectos para ser ejecutados en los talleres.
- b) Historia general de las artes aplicadas-estilos III curso.
- c) Práctica en talleres III curso.
- d) Orientación artesana III curso; capítulos especiales para cada sección de talleres.

Las alumnas que se distingan en modelado y composición por sus facultades de inventiva, que se interesaran por las formas cerámicas, podrán, previa autorización de la dirección, concurrir al curso de cerámica de la Escuela Industrial de la Nación.

NOTA.- Por autorización ministerial de fecha 13 de abril de 1935, se permite el funcionamiento conjuntamente con el taller de "Arte del metal" al taller de "Cartonado, encuadernación y trabajos sobre cueros".

TALLERES

Las cinco secciones de talleres comprenderán las siguientes técnicas:

Arte del libro y de la publicidad: grabado, ilustraciones, dibujo de avisos comerciales, afiches, presentación tipográfica, letras, encuadernación.

Arte del juguete: juguetería, madera, metal y género, teatro de marionetas; construcciones y prácticas; muñecas.

Arte del tejido: “filet”, tapices, “batick” (sic).

Arte de la decoración de interiores: proyectos de decoración de interiores y mobiliarios; ornamentación pictórica mural; proyectos para papeles pintados, estampado sobre papel, telas, etc., vidrieras.

Arte del metal: formas y ornamentaciones en estaño, cobre y latón.

Todos los proyectos y realizaciones del taller, se harán previa una determinación clara del *destino del objeto*, de los *materiales* de ejecución y del aspecto *económico* de la producción. Para asegurar la mayor eficacia de estos principios y mejor formación práctica del discípulo la escuela podría aceptar encargos oficiales y particulares por intermedio de su dirección y presentar los proyectos y presupuestos para los respectivos fines.

III. FICHA INDIVIDUAL DE APTITUDES

Desde el primer año se llevará la ficha individual de aptitudes (imaginación, investigación, sentido rítmico, sentido de la forma, del color, de las proporciones, de economía, de composición, de destreza, etc.).

Terminados los estudios de estos dos primeros años preparatorios y de exploración de aptitudes, la alumna podrá ingresar en una de las secciones de talleres de la escuela, por libre determinación, previo examen de la ficha individual y consulta del consejo de profesores. Las alumnas habrán de mantener una actividad constante en los talleres de la escuela y con otros de fuera, por medio de visitas a talleres y exposiciones.

IV. INSCRIPCIÓN A LOS TALLERES

Ninguna alumna podrá inscribirse en más de una sección de talleres y en ella cursará los tres años finales. En el caso de que la alumna desee cambiar de sección, por considerar que no está de acuerdo con su vocación, no se le computarán los años cursados en la sección que abandonare e ingresará al primer año de talleres (III año de estudios generales).

Art. 3°. Comuníquese, publíquese, anótese, dése a Registro Nacional y archívese.

Justo

Manuel de Iriondo

Fig. 33. Plan de estudios y programa. Escuela profesional n°5. *Arte y decoración*. Año I, n°1, 1935. s/p. CEE.

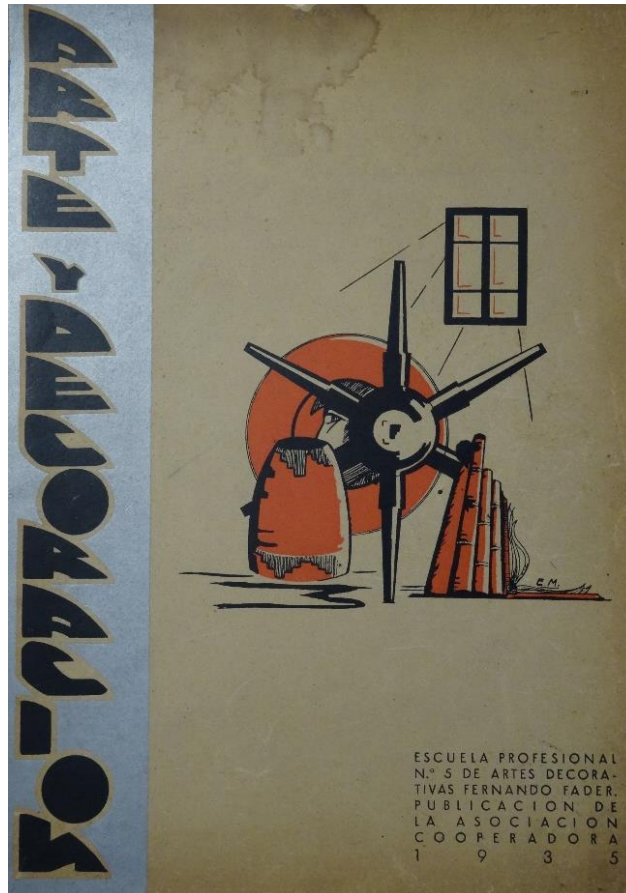


Fig. 34. E. M. (quizás Eloisa Morás), portada de la revista *Arte y decoración*. año I, n°1. 1935. CEE.



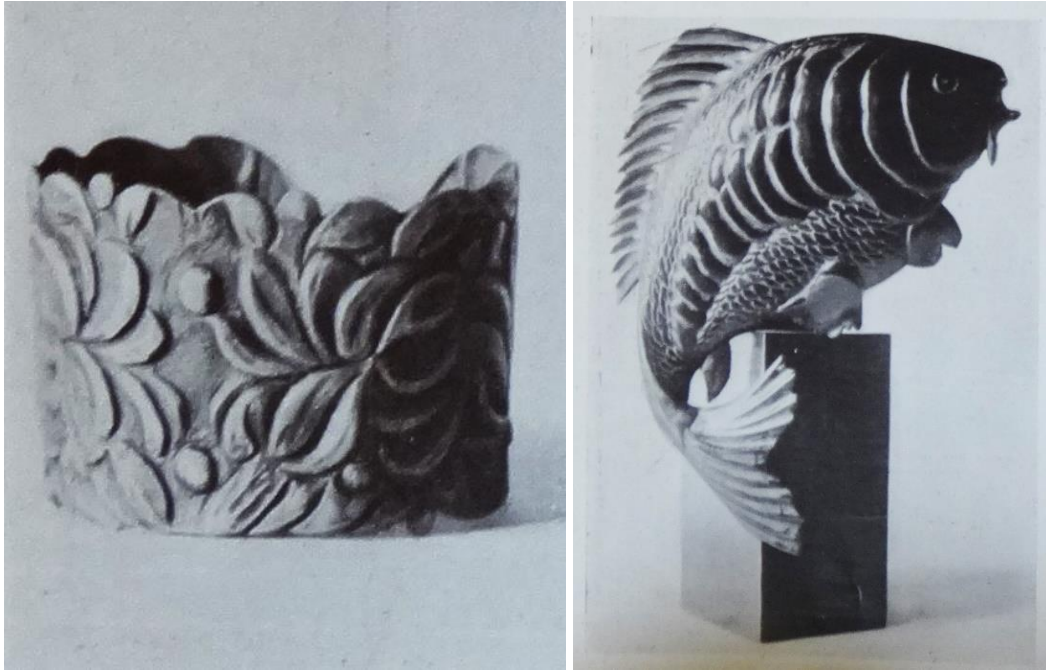
Fig. 35. Afiche de María Elena Orsiano, estudiante de tercer año, Escuela Profesional n°5. *Arte y decoración*, año I, n°1, 1935. p. 22. CEE.



Fig. 36. Proyectos de decoración de interior, André Betard. 6to año, de perfeccionamiento, Escuela Profesional n°5. *Arte y decoración*, año I, n°1, 1935. p. 40. CEE.



Figs. 37 y 38. Izq. Proyecto de encuadernación de Delia Noriega, 4to año. Der. Encuadernación de Lidia Tuma., 5to año. Escuela Profesional n°5. *Arte y decoración*, año I, n°1, 1935. p. 45. y año IV, n°4, 1938. p. 22. CEE.



Figs. 39 y 40. Izq. Dora Maligne, arte del metal, 5to año. Der. Hilda A. Vega. Talla, 4to año. *Arte y decoración*. año IV, n°4, 1938. p. 20 y 60. CEE.



Fig. 41. Catalina Arena, muñeca de pañolenci, de la orientación de artes del juguete, 5to año, Escuela Profesional n°5. *Arte y decoración*. año II n°2, 1936. p. 18. CEE.

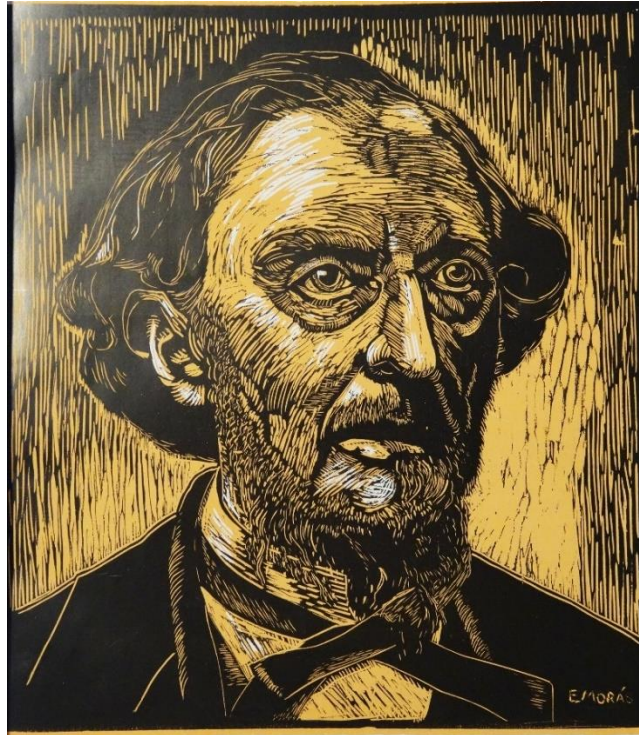


Fig. 42. Eloisa Morás, xilografía de Bartolomé Mitre. Premio concurso de xilografías de “Arte y decoración”. *Arte y decoración*, año III, n°3, 1937. p. 17. CEE.



Fig. 43. “Vidriera de ‘Los gobelinos’ ejecutada por alumnas de la escuela profesional n°5. Concurso de vidrieras en la calle Florida”. *Arte y decoración*, año III, n°3, 1937. p. 58. CEE.



Fig. 44. Las estudiantes María Angélica Veniard, Zulema Nacaratto, Matilde B. Regazzoni y Leonor Rubino en el taller de decoración mural, 5to año. *Arte y decoración*, año III, n°3, 1937. p. 31. CEE.



Fig. 45. Estudiantes tallando madera. *Aconcagua*. 1931. “En nuestra sociedad hay gran número de damas y niñas artistas”. Año II, vol. 6, n°19. Buenos Aires, agosto de 1931. CEE.

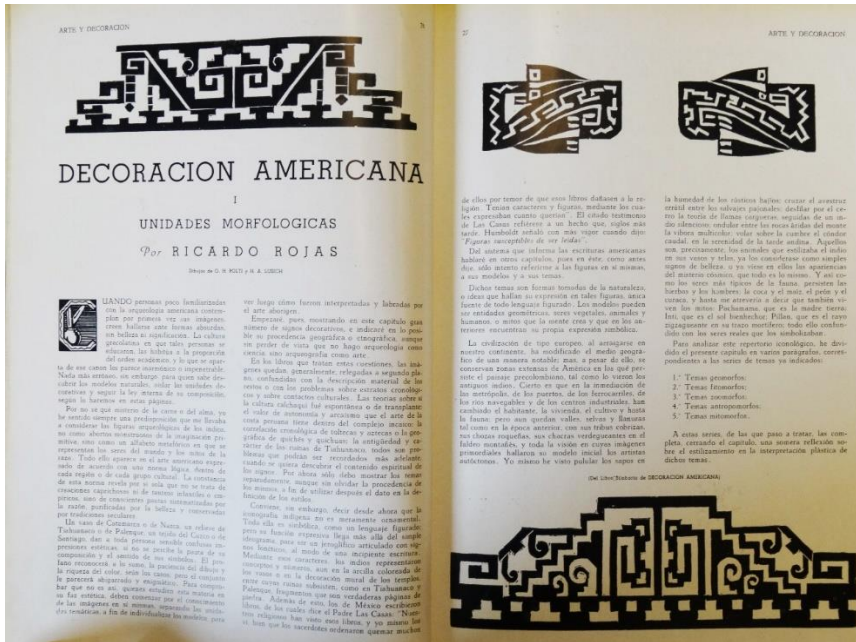


Fig. 46. Motivos prehispánicos ilustrando el sumario y “Decoración americana” de Ricardo Rojas de *Arte y decoración*, año V, núm. 5, 1939. Pp. 9, 26-27. CEE.



Fig. 47. Motivos prehispánicos ilustrando el sumario y “Decoración americana” de Ricardo Rojas de *Arte y decoración*, año V, núm. 5, 1939. Pp. 9, 26-27. CEE.



Figs. 48 y 49. Ilustraciones a color de Olga Polti con motivos prehispánicos. *Arte y decoración*, año V, núm. 5, 1939. P. 12. CEE.

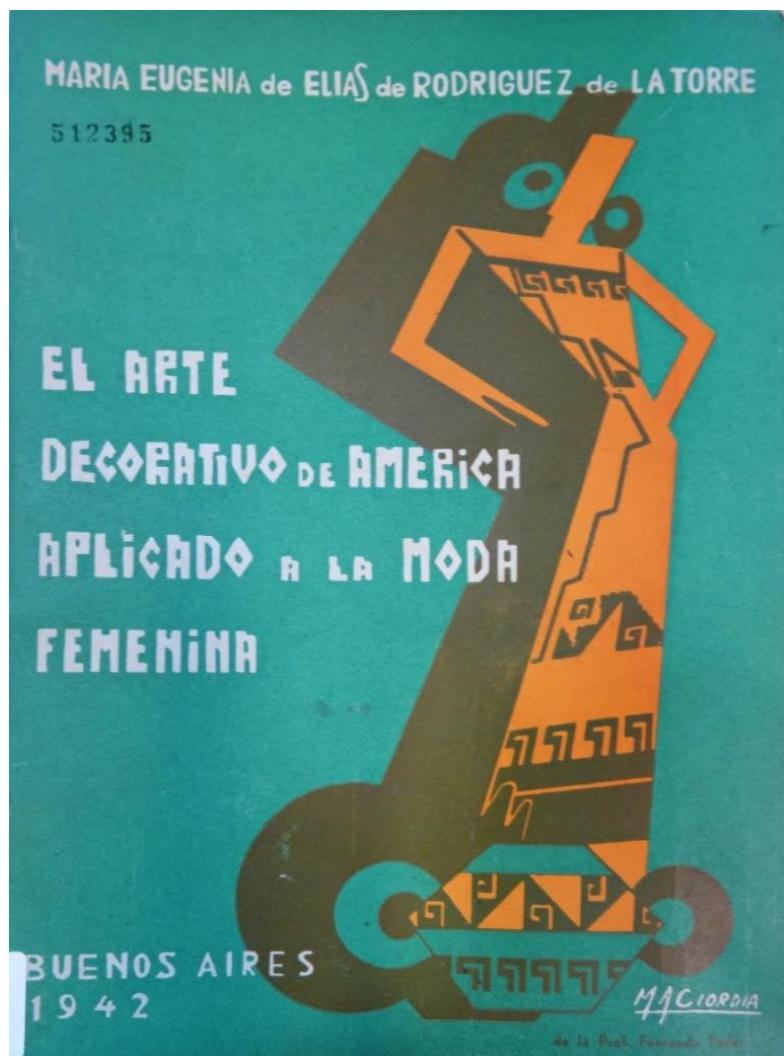


Fig. 50. María Ángeles Ciordia, portada de la publicación de María Eugenia De Elías De Rodríguez De La Torre. *El arte decorativo de América aplicado a la moda femenina*. Buenos aires, Asociación de padres "Osvaldo Magnasco", 1942. BN.



Fig. 51. Vestido de noche creación de la directora la Escuela Profesional n°1. “Traje de noche en satén de seda natural lila pálido. Quilla pintada a mano en tonos jade, mora y añil. Guarda incaica bordada en lentejuelas. (Inspirada por Ollantay, es esta creación de la Directora, realizada en el año 1939)”. María Eugenia De Elías De Rodríguez De La Torre. *El arte decorativo de américa aplicado a la moda femenina*. Buenos aires, Asociación de padres “Osvaldo Magnasco”, 1942. BN.



Fig. 52. En orden de izquierda a derecha motivos incaicos, chaco-santiagueños y vestimenta para la playa. Nótese en la imagen de la izquierda una cerámica probablemente de la cultura nazca. María Eugenia De Elías De Rodríguez De La Torre. *El arte decorativo de américa aplicado a la moda femenina*. Buenos aires, Asociación de padres “Osvaldo Magnasco”, 1942. BN.

ANEXO CAPÍTULO 5

Grupo 1. Expresiones del pensamiento (Comisión bellas artes plásticas)

1. Descubrimientos científicos en sus aplicaciones.
2. Manifestaciones literarias; bibliotecas
3. Museos y exposiciones
4. Manifestaciones teatrales
5. Manifestaciones musicales, coreográficas
6. Manifestaciones cinematográficas
7. Congresos, conferencias.

Grupo 2. Cuestiones sociales (Comisión de economía y cuestiones sociales)

8. Cooperación, asistencia y mutualismo. Higiene y seguridad. Organización del trabajo intelectual y manual.
9. Artesanato.

Grupo 3. Formación artística y técnica (Comisión de instrucción pública)

10. Enseñanza superior, secundaria y primaria. Laboratorios.
11. Enseñanza artística en todos los grados.
12. Enseñanza técnica en todos los grados.
13. Orientación profesional. Reeducción. Obras escolares.

Grupo 4. Difusión artística y técnica (Comisión bellas artes plásticas)

14. Fotografía. Televisión. Cinematografía.
15. Fonografía, radiofonía
16. Prensa, propaganda.

Grupo 5. Urbanismo, arquitectura (Comisión de servicios públicos)

17. Ornato de ciudades y campos.
18. Mobiliario y accesorios de la vía pública. Kioskos. Fuentes. Aparatos de alumbrado, etc.
19. Parques y jardines.
20. Horticultura y arboricultura.
21. Edificios públicos de uso público. Iglesias. Alcaldías. Escuelas. Casas del pueblo. Teatros. Cinematógrafos. Establecimientos de puericultura, de asistencia y de higiene, etc.
22. Habitaciones y edificios industriales y comerciales. Negocios. Escritorios y almacenes.
23. Arquitectura privada.
24. Construcciones y explotaciones rurales.
25. Ciudades obreras. Ciudades jardines. Establecimientos y terrenos de juegos, de deportes terrestres y náuticas.

Grupo 6. Artes gráficas y plásticas (Comisión bellas artes plásticas)

26. Proyectos de arquitectura y de urbanismo.
27. Pintura

- 28. Escultura
- 29. Grabado

Grupo 7. Construcción (Comisión de servicios públicos)

- 30. Albañilería y cemento armado
- 31. Marmolería, cerámica, mosaicos y revestimientos similares.
- 32. Andamiaje y carpintería
- 33. Cerrajería. Utensilios de hierro y cobre.
- 34. Techos. Cañerías. Instalaciones sanitarias.
- 35. Iluminación
- 36. Calefacción, ventilación, refrigeración
- 37. Pintura, vidrios y espejos de construcción

Grupo 8. decoración interior y mobiliario (Comisión bellas artes plásticas)

- 38. Mobiliario y conjunto de mobiliario
- 39. Aparatos de luz
- 40. Vidrios
- 41. Tejidos para muebles, alfombras, tapices.
- 42. Bordados, puntillas y pasamanería de moblaje.
- 43. Papeles pintados y similares.

Grupo 9. Oficios de arte (Comisión de industrias artísticas)

- 44. Orfebrería. Cuchillería.
- 45. Cerámica, vidriería, cristalería.
- 46. Chucherías, marquetería, tafietería.
- 47. Bronce y metales diversos
- 48. Juegos y juguetes
- 49. Instrumentos de música. Instrumentos de precisión, anteojos, relojes, aparatos de fotografía, cinematografía, fonografía, radiografía, t. s. h. televisión.
- 50. Armas de caza, de deportes, de lujo.

Grupo 10. Ediciones, libros y revistas (Comisión de industrias artísticas)

- 51. Papel y tipografía
- 52. Ilustración
- 53. Encuadernación
- 54. Grabados, estampas, billetes, sellos de correo.

Grupo 11. Vestimenta y adorno (Comisión de industrias artísticas)

- 55. Alhajas, joyería, relojería fina
- 56. Costura
- 57. Pieles
- 58. Moda, sombreros
- 59. Calzado
- 60. Accesorios de la moda y del vestido. Alhajas de fantasía, flores, plumas, frivolidades. Peluquería.
- 61. Telas para trajes y vestidos.

- 62. Ropa blanca, tejidos y guantes.
- 63. Perfumería.
- 64. Trajes para hombre.

Grupo 12. Transportes y turismo (Comisión de propaganda y turismo)

- 65. Transportes terrestres.
- 66. Transportes náuticos.
- 67. Transportes aéreos
- 68. Artículos de viaje
- 69. Turismo y hoteles.

Grupo 13. Fiestas, atracciones, cortejos, deportes (Comisión de propaganda y turismo)

- 70. Decoraciones y trajes de teatro.
- 71. Decoraciones y material de fiestas. Atracciones y cortejos. Juegos de agua y luz.
- 72. Juegos y deportes. Eugenismo.

Grupo 14. Publicidad (Comisión de propaganda y turismo)

- 73. Publicidad gráfica y luminosa. Avisos.
- 74. Impresiones de publicidad. Catálogos y volantes. Cajas de cartón y paquetes.
- 75. Escaparates. Material de presentación

Fig. 1. Ministerio de Relaciones exteriores y culto. Exposición Internacional de París de 1937. Comité organizador argentino. *Las artes y la técnica en la vida moderna. Memoria general.* Buenos Aires, 1938. CEE.



Fig. 2. “Exposition internationale des Arts et Techniques appliqués à la Vie moderne”, 1937. Cote du cliché, SBG0906. Autoría atribuída a hnos. Séeberger [Jean (1910-1979), Albert (1914-1999)]. © Séeberger Frères / Centre des monuments nationaux.



Fig. 3. H. Baranger, “Palais du froid” (Palacio del frío) en la Exposición Internacional de París de 1937. Sobre el río se ve el Restaurant argentino “Pampa” en donde se podían comer carnes seleccionadas. Archives Nationales, Francia, F/12/12115 (193-1066). 24x17,5 cm (sin fecha).

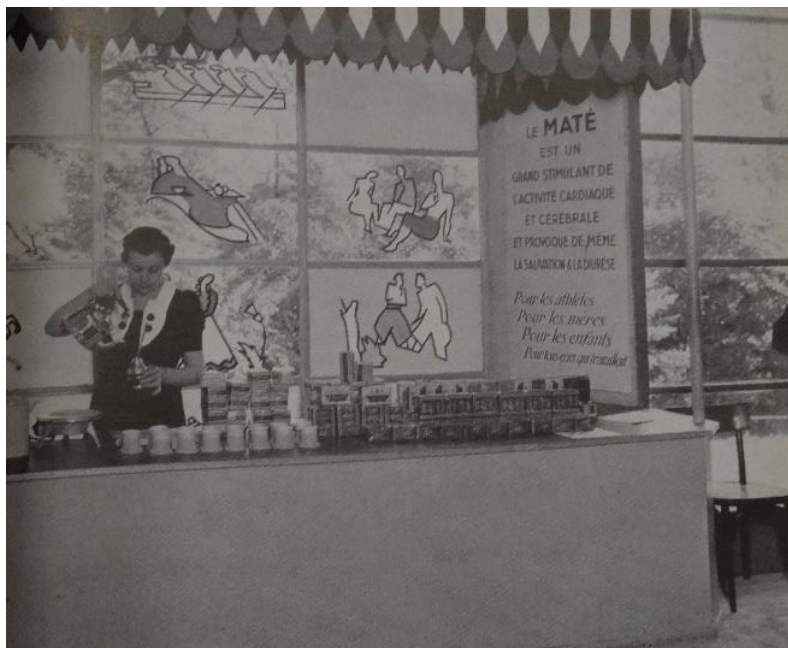


Fig. 4. Sección de la yerba mate en la sala de industrias artísticas. MREC. *Exposición Internacional de París de 1937. Comité organizador argentino. Las artes y la técnica en la vida moderna. Memoria general.* Buenos Aires, 1938, p. 103. CEE.



Fig. 5. H. Baranger, Entrada al Pabellón de Argentina en la Exposición Internacional de París de 1937. Archives Nationales, Francia. F/12/12116 (308-1287). 18x24 cm (sin fecha).



Fig. 6. H. Baranger. Vista del jardín del Pabellón de la Argentina en la Exposición Internacional de París de 1937. Al fondo a la derecha se ve la fuente de Gonzalo Leguizamón Pondal y Rigolleau. Archives Nationales, Francia. F/12/12116, (309-1288), 24x18 cm (sin fecha).



Fig. 7. H. Baranger. Vista del interior del Pabellón de la Argentina en la Exposición Internacional de París de 1937. Archives Nationales, Francia. F/12/12116, (309-1289), 24x18 cm (sin fecha).

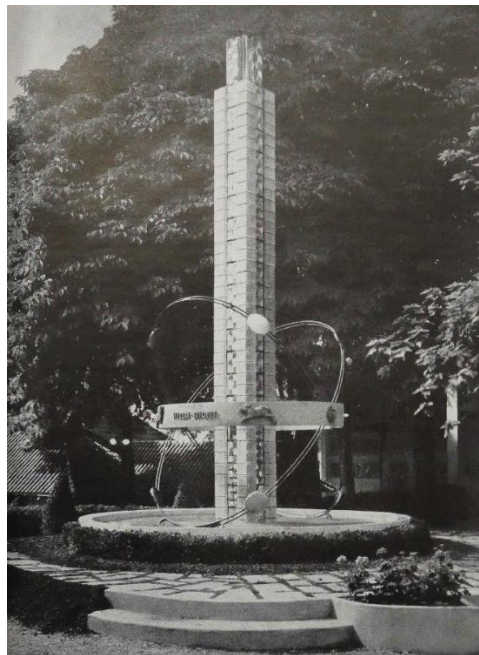


Fig. 8. Fuente decorativa en la sección argentina de la Exposición Internacional de París de 1937. Proyecto y dirección artística Gonzalo Leguizamón Pondal; torre de vidrio realizada por las Cristalerías Rigolleau. MREC. *Exposición Internacional de París de 1937. Comité organizador argentino. Las artes y la técnica en la vida moderna. Memoria general.* Buenos Aires, 1938, p. 43. CEE.



Figs. 9-10. (izq.) “Dibujos referentes a las arquitecturas tradicionales y cerámica aborigen”, (der.) “Estudio sobre la fauna argentina realizado por diversas escuelas del país”. “Material escolar de enseñanza secundaria que será exhibido en el Pabellón argentino de la Exposición Internacional de París”. *La Prensa*. 18 de marzo de 1937. Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.



Fig. 11. Vista nocturna de la entrada lateral. Los motivos de los vidriales son obra del pintor F. Vecchioli. MREC. *Exposición Internacional de París de 1937. Comité organizador argentino. Las artes y la técnica en la vida moderna. Memoria general.* Buenos Aires, 1938, p. 19. CEE.



Fig. 12. Trabajos realizados por distintos artistas para decorar el Pabellón de la Exposición de París. “Trazó su plan de labor el comité que organiza la participación argentina en la Exposición de París”, *La Nación*, 14 de marzo de 1937(d). Exp. Internac. de París 1937. Recortes periodísticos I. Julio 1936 al 11 de noviembre de 1937. AMREC, AH-0116-1.



Fig. 13. Sala de las industrias artísticas en la planta baja. Al fondo se ve la decoración mural *Industrias nativas* de Lino Enea Spilimbergo. MREC. *Exposición Internacional de París de 1937. Comité organizador argentino. Las artes y la técnica en la vida moderna. Memoria general.* Buenos Aires, 1938, p. 97. CEE.

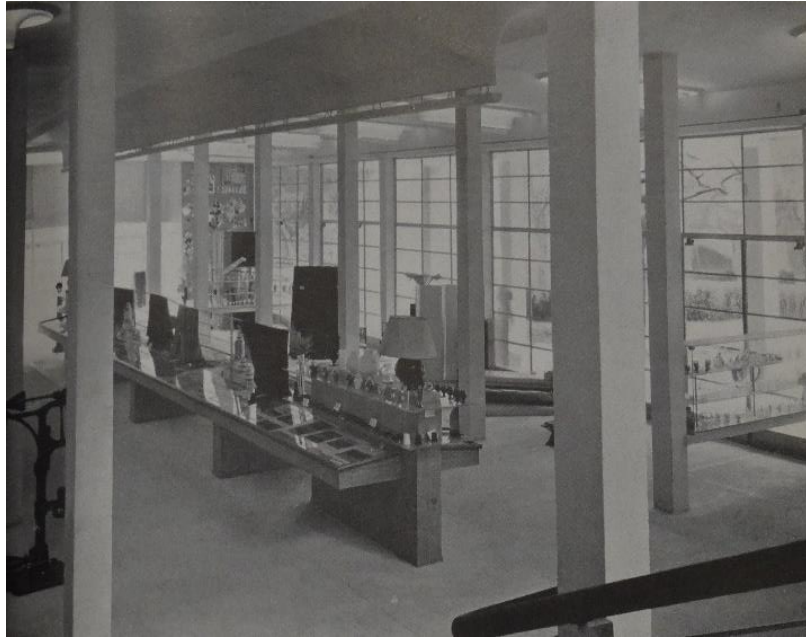


Fig. 14. Sala de las industrias artísticas en la planta baja. MREC. *Exposición Internacional de París de 1937. Comité organizador argentino. Las artes y la técnica en la vida moderna. Memoria general.* Buenos Aires, 1938, p. 95. CEE.



Fig. 15. Juego de copas identificado como producido en las Cristalerías Rigolleau y como el primer premio de la Exposición Industrial de París de 1937 por el Museo del Vidrio de Berazategui. Probablemente sean de origen veneciano.



Fig. 16. Copa de cristal identificada como “vidriería de Venecia”. Colección Yvonne Necol de Fourvel Rigolleau en memoria de León Fourvel Rigolleau. Museo Nacional de Arte Decorativo, n. inv. MNAD 3704. https://conar.senip.gob.ar/pawtucket/index.php/Detail/Object/Show/object_id/76153

Fecha	Evento
1936	[Salón de Artes Decorativas y Aplicadas] ¹
1937	Segundo Salón Nacional de Artistas Decoradores
1937	<i>Exposition internationale des arts et techniques appliquées à la vie moderne</i> (Exposición internacional de artes y técnicas aplicadas a la vida moderna). París.
1940	Tercer Salón Nacional de Artistas Decoradores
1943	Cuarto Salón Nacional de Artistas Decoradores

Fig. 17. Exposiciones nacionales e internacionales sobre artes decorativas en la década de 1930. Cuadro de elaboración.

COMISIÓN NACIONAL DE CULTURA

Reglamentación de los premios en el Salón Nacional Artistas Decoradores

Art.1- La Comisión Nacional de Cultura crea premios en el Salón Nacional de Artistas Decoradores de acuerdo con las siguientes secciones:

- A- Decoraciones murales y arquitectónicas (pintura, escultura, arquitectura decorativa).
- B- Proyecto de decoración de interiores o exterior, perspectivas, planos maquetas, muestrarios, fotografías, etc.

¹ Llamado así en la prensa de la época.

- C- Conjuntos de interiores decorados y amueblados.
- D- Muebles y ebanistería.
- E- Tallado en general.
- F- Piezas únicas originales, creadas y firmadas (muebles, luminarias, objetos de uso corriente).
- G- Cerámica, mosaicos y vidriales.
- H- Herrería forjada.
- I- Tapices, telas estampadas.
- J- Orfebrería, joyería, esmaltes.
- K- Fundición artística y medallas.
- L- Artes Gráficas, libros, revistas y publicaciones varias.
- M- Grabado, litografía, tipografía, ilustraciones.
- N- Encuadernaciones, repujado.
- O- Dibujo industrial.
- P- Affiches.
- Q- Fotografía artística.
- R- Escenografía, maquetas, figurines, bocetos y proyectos teatrales y cinematográficos.
- S- Alfarería.

[...]

Art.4- Los Expositores que optan a los premios deben ser argentinos y sus obras inscriptas en la Secretaría de la Comisión Nacional de Cultura, una vez aceptada por el Jurado de admisión y antes de la apertura del Salón. Los argentinos naturalizados, deberán tener no menos de cinco años de ejercicio de la ciudadanía.

Art.5- A los efectos de los artículos 20 y 21 del Reglamento interno de la Comisión Nacional de Cultura ésta designará antes de la apertura del Salón Nacional de Artistas Decoradores una Comisión Asesora. Formará parte de esta Comisión, el Director del Museo Nacional de Arte Decorativo.

Art. 6- La Comisión Asesora propondrá a la Comisión Nacional de Cultura el candidato al premio por mayoría absoluta de votos. En caso de empate este se llevará a la Comisión Nacional.

[...]

Art. 9- Los premios pueden ser declarados desiertos pero no podrán ser subdivididos.

Art.10- No se puede adjudicar premio a una obra expuesta con anterioridad. Tratándose de una obra de artes gráficas el premio sólo podrá acordarse a una obra editada no más de dos años antes de la fecha que dictamina la Comisión Asesora. Al enviar libro se hará mención del impresor, del ilustrador y del encuadernador. El premio será adjudicado al expositor o expositores que lo presenten.

[...]

Art. 13- La comisión asesora indicará a la comisión nacional de cultura cuáles premios tendrán carácter de adquisición.

Art. 14- Las recompensas son las siguientes:

- A- Decoraciones murales y arquitectónicas (pintura, escultura, arquitectura decorativa): 3 premios de \$400

- Total \$1.200
- B- Proyecto de decoración de interiores o exterior, perspectivas, planos, maquetas, muestrarios, fotografías, etc.: 1 premio de \$400 y 1 de \$200
Total \$600
- C- Conjuntos de interiores decorados y amueblados: 1 premio de \$1000 y 1 de \$500
Total: \$1500
- D- Muebles y ebanistería: 1 premio de \$700, 1 de \$400 y 1 de \$300
Total: \$1400
- E- Tallado en general: 1 premio de \$350
Total: \$350
- F- Piezas únicas originales, creadas y firmadas (muebles, luminarias, objetos de uso corriente): 3 premios de \$200
Total: \$600
- G- Cerámica, mosaicos y vidriales: 3 premios de \$200
Total: \$600
- H- Herrería forjada: 1 premio de \$350
Total: \$350
- I- Tapices, telas estampadas 1 premio de \$300 y 2 de \$200
Total \$700
- J- Orfebrería, joyería, esmaltes: 1 premio de \$300 y 2 de \$200
Total \$700
- K- Fundición artística y medallas: 1 premio de \$300
Total \$300
- L- Artes Gráficas, libros, revistas y publicaciones varias: 3 premios de \$200
Total \$600
- M- Grabado, litografía, tipografía, ilustraciones: 3 premios de \$200
Total \$600
- N- Encuadernaciones, repujado: 1 premios de \$250 y 2 premios de \$150
Total \$650
- O- Dibujo industrial: 1 premio de \$250 y 1 premio de \$150
Total \$400
- P- Affiches: 1 premio de \$300 y 1 premio de \$200
Total \$500
- Q- Fotografía artística: 1 premio de \$500 y 2 premios de \$200
Total \$900
- R- Escenografía, maquetas, figurines, bocetos y proyectos teatrales y cinematográficos: 1 premio de \$400 y 2 premios de \$200
Total \$800
- S- Alfarería: 1 premio de \$350
Total \$350

Fig. 18. Comisión Nacional de Cultura. *Reglamentación de los premios en el Salón Nacional Artistas Decoradores*. Buenos Aires, 1940. CEE.

Ministerio de Instrucción Pública. Comisión Nacional de Bellas Artes. IV Salón Nacional de Artistas Decoradores. 1943. Reglamento.

Art. 1.- La Comisión Nacional de Bellas Artes realizará en sus locales de la calle Posadas 1725, el “Salón Nacional de Artistas Decoradores”.

Art. 2.- Esta exposición comprenderá OBRAS DE CATEGORÍA ARTÍSTICA, ya sea en proyectos o realizaciones que pueden estar comprendidas en las designaciones siguientes:

DECORACIÓN

- I- Stands decorados y amueblados como ambientes: interiores de estilo o de características determinadas.
- II- Exteriores como ser terrazas, jardines de invierno, etc.
- III- Muebles de estilo.
- IV- Proyectos de perspectivas para interiores y exteriores.
- V- Decoración mural y arquitectónica (pudiendo ser realizada en pintura o escultura).
- VI- Muebles, paneaux en ebanistería.
- VII- Creaciones originales tallado en piedra y madera; aplicado a la arquitectura o piezas de amueblamiento o para elemento de decoración e iluminación.

CERÁMICA Y MOSAICOS

- I- Azulejos.
- II- Jarrones, vasos modelados y decorados.
- III- Piezas vidriadas para decoración.
- IV- Decoraciones realizadas en azulejos.

TAPICES

- I- Tejidos y bordados con materiales diversos.
- II- Alfombras que sean creaciones de dibujos autóctonos.

ARTE DEL VIDRIO

- I- Vitrales: a) proyectos (de gran tamaño); b) realizaciones con vidrios naturales o cocidos.
- II- Creaciones en objetos de cristal.

ESCENOGRAFÍA

Maquettes para obras de:

- I- Teatro.
- II- Cine.
- III- Figurines para vestidos, dibujos para muebles o detalle de los mismos.

ARTE DEL LIBRO

- I- Tipografía (libros publicados en: 1941, 1942 y primer semestre de 1943).
- II- Ilustración (grabados sobre metal y madera).
- III- Encuadernaciones originales e inéditas.

JOYERÍA DE ARTE

- I- Orfebrería.
- II- Esmalte sobre metales.
- III- Medallas, etc. o plato en yeso.

TELAS ESTAMPADAS

- I- Para la decoración.

- II- Para el vestido (proyecto en tamaño natural o ejecuciones en telas determinadas)

Art. 3.- No serán admitidas en el Salón las siguientes obras:

- I- Las que no estén comprendidas en el artículo anterior.
- II- Que hayan sido expuestas públicamente.
- III- Las anónimas.
- IV- Las obras en que se manifieste la intervención directa del profesor.

Art. 4.- La totalidad de las obras a exponerse en este Salón, deberán ser proyectadas y ejecutadas en el país.

DEL SALÓN

Art. 5.- Las obras podrán ser expuestas de las siguientes maneras:

- I- Conjuntos de ambientes independientes, decorados, amueblados y con objetos de arte complementarios.
- II- Objetos presentados como piezas aisladas.

[...]

LAS RECOMPENSAS

[...]

Art. 27.- Las recompensas serán las siguientes:

DECORACIÓN

GRAN PREMIO: Al mejor conjunto de interior de uno o más ambientes completados con todos los detalles y decoración mural, tapizado, alfombrado, etc. \$4.000.

PRIMER PREMIO: Al mejor conjunto. \$2.000.

SEGUNDO PREMIO: Al mejor conjunto. \$1.000.

SEIS PREMIOS de \$500.- cada uno, para ser adjudicados entre la III y la VII categoría, ya sea con un premio para cada categoría o más de un premio a cualquiera de las categorías. \$3.000.

(Estos premios deberán ser adjudicados a ambientes reducidos o muebles).

CERÁMICA

PRIMER PREMIO. \$1.000.

SEGUNDO PREMIO. \$600.

TERCER PREMIO (dos premios de \$300 c/u). \$600.

TAPICES

PRIMER PREMIO. \$800.

SEGUNDO PREMIO. \$500.

TERCER PREMIO. \$300.

ARTE DEL VIDRIO

Vitrales

PRIMER PREMIO (realización). \$1.000.

SEGUNDO PREMIO (realización o proyecto). \$500.

Creaciones en objetos de cristal

PRIMER PREMIO. \$500.

SEGUNDO PREMIO. \$300.

ESCENOGRAFÍA

Maquette para una obra teatral: 1 acto o más con figurines, luz, planta, etc. (el frente de la planta deberá tener un metro).

PRIMER PREMIO. \$1.000.

SEGUNDO PREMIO. \$500.

PREMIO a los mejores figurines para una obra de teatro determinada. \$500.

Maquette para una obra de cinematógrafo en una escala adecuada que permita ver los detalles (el largo de la planta deberá ser no menor de un metro), con figurines, luz, plantas, etc.

PRIMER PREMIO. \$1.000.

SEGUNDO PREMIO. \$500.

ARTE DEL LIBRO

PRIMER PREMIO. Al mejor libro completo presentado, tipografía, ilustración, encuadernaciones originales. \$1.000.

SEGUNDO PREMIO. En iguales condiciones. \$500.

TERCER PREMIO. Puede ser otorgado solamente a las ilustraciones, cuyo número deberá ser de cuatro estampas como mínimo. \$500.

CUARTO PREMIO. Puede ser otorgado solamente a la encuadernación. \$300.

JOYERÍA DE ARTE

PRIMER PREMIO: Orfebrería. \$500.

PRIMER PREMIO: Esmalte sobre metales. \$500.

PRIMER PREMIO: Medalla etc. o plato en yeso. \$500.

TELAS ESTAMPADAS

PRIMER PREMIO para una tela estampada con dibujos originales. \$500.

SEGUNDO PREMIO para un dibujo original de tamaño natural para tela estampada. \$300.

Fig. 19. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Comisión Nacional de Bellas Artes. *Salón Nacional de Artistas Decoradores*. 6 al 31 de julio 1943. Buenos Aires, 1943. CEE.

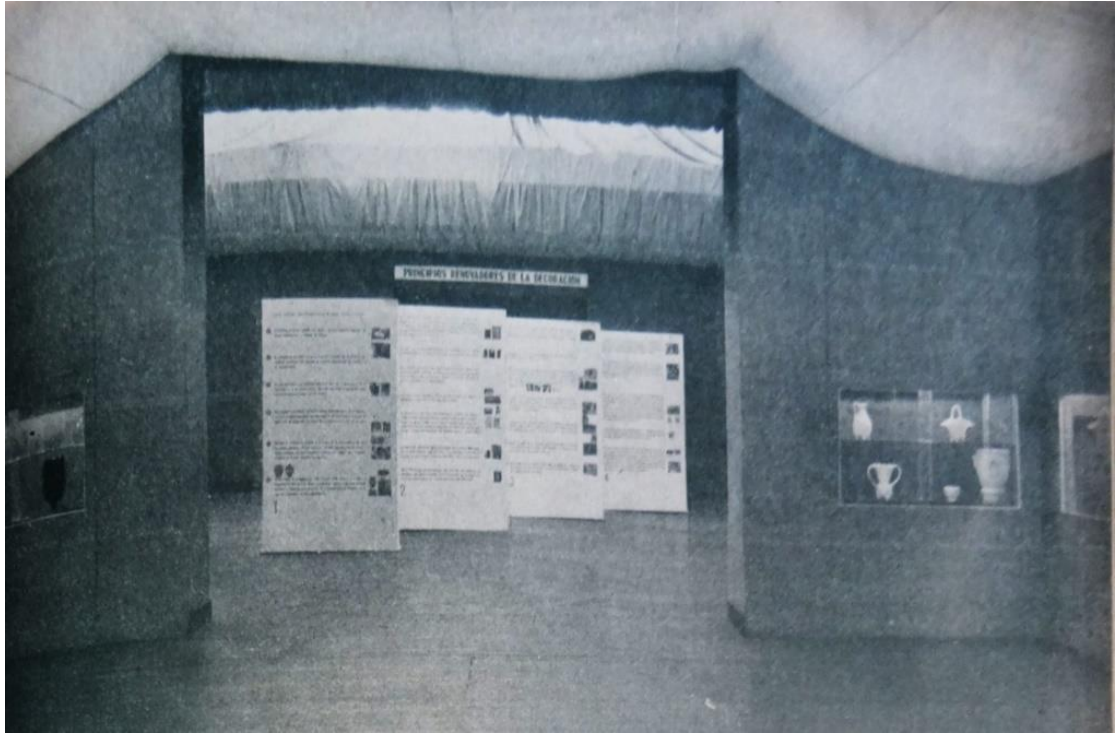


Fig. 20. “Vista general de las salas durante el II Salón Artistas Decoradores, 1937”. Paneles explicativos sobre la historia de las artes decorativas. República Argentina. Poder Ejecutivo Nacional 1932-1938. *Volumen VIII. Relaciones exteriores y culto. Artes y Letras.* BN.



Fig. 21. Posiblemente “camarote del oficial” de Ricardo Rodríguez Remy. Stand en el II Salón Artistas Decoradores, 1937. Paneles explicativos sobre la historia de las artes decorativas. República Argentina. Poder Ejecutivo Nacional 1932-1938. *Volumen VIII. Relaciones exteriores y culto. Artes y Letras.* BN.



Fig. 22. “Vistas de la Exposición”. Tercer Salón Nacional de Artistas Decoradores, 1940. Comisión Nacional de Bellas Artes [CNBA]. s/f. *Padrón general del Salón Nacional*. PG.



Fig. 23. “Vistas de la Exposición”. Tercer Salón Nacional de Artistas Decoradores, 1940. Comisión Nacional de Bellas Artes [CNBA]. s/f. *Padrón general del Salón Nacional*. PG.



Fig. 24. Antonio Bonet, Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy. B.K.F. Chair. 1938. 87,3 x 83,2 x 75.6 cm. Crédito. Edgar Kaufmann, Jr. Fund. Object number 715.1943.a-b. MoMa. <https://www.moma.org/collection/works/4393>.

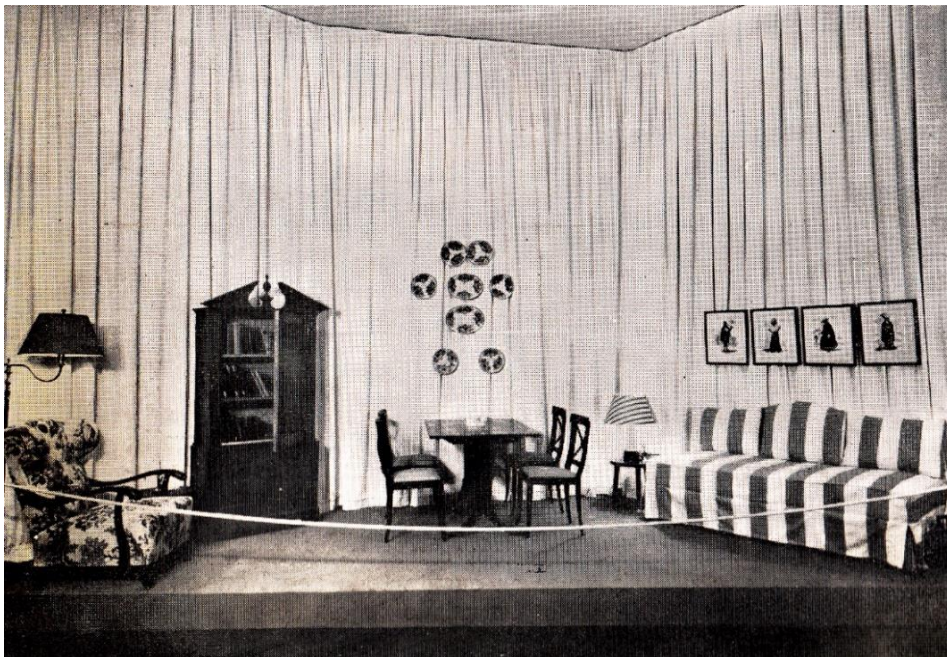


Fig. 25. “Living Comedor estilo Georgian modernizado”, conjunto interior. Dirección de Gerardo Manero. Presentación de la “Escuela Amateur de Decoración”. Cuarto Salón Nacional de Artistas Decoradores, 1943. En: Gerardo Manero, *Interiores resueltos I. Ideas y consejos prácticos para la decoración*. Buenos Aires, Ediciones Manero, 1950.

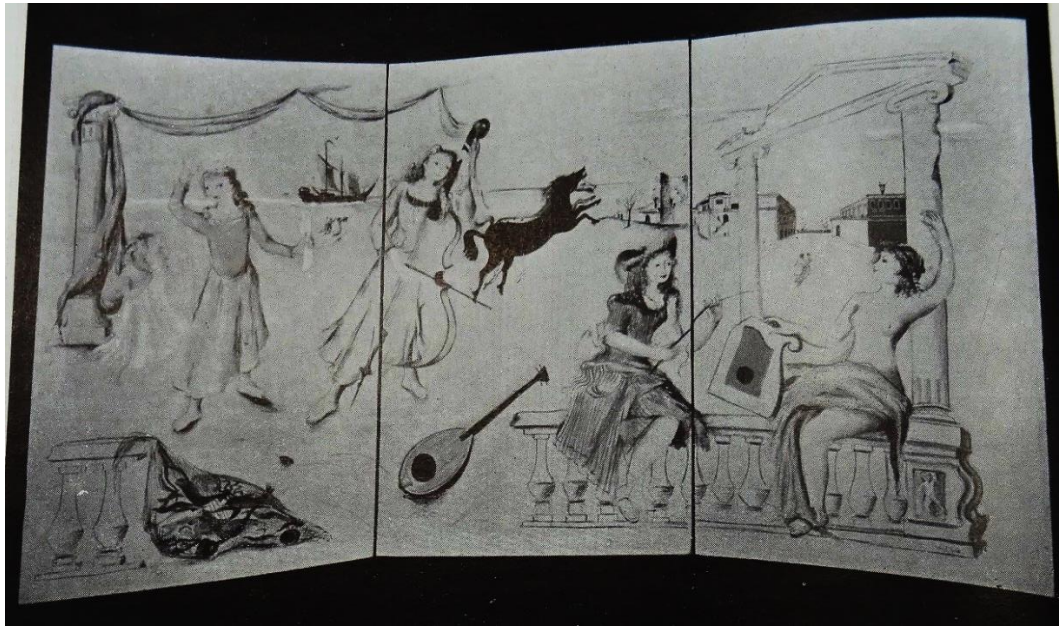


Fig. 26. Raúl Soldi, *Biombo decorado*, óleo. Manuel Mujica Láinez. “El salón nacional de artistas decoradores”. *Anuario Plástica*. 1943, pp. 28-30 1943.CEE.



Fig. 27. María Mercedes Rodríguez de Soto Acebal. *El concierto*. Témpera, primer premio. Manuel Mujica Láinez. “El tercer salón de artistas decoradores”. *Anuario Plástica*. 1940, p. 69. CEE.



Fig. 28. “Vistas de la Exposición” en donde se ven los trabajos de Cristalerías Rigolleau hechos por Lucrecia Moyano a la izquierda. Cuarto Salón Nacional de Artistas Decoradores, 1943. Comisión Nacional de Bellas Artes [CNBA]. s/f. *Padrón general del Salón Nacional*. PG.:



Fig. 29. Publicidad de la sección artística de las Cristalerías Rigolleau con certificado de premiación en los SAD e imagen de la vitrina exhibida en el mismo evento. S. A. *Saber vivir*. v. 4. n.45, 1944. p. 6.

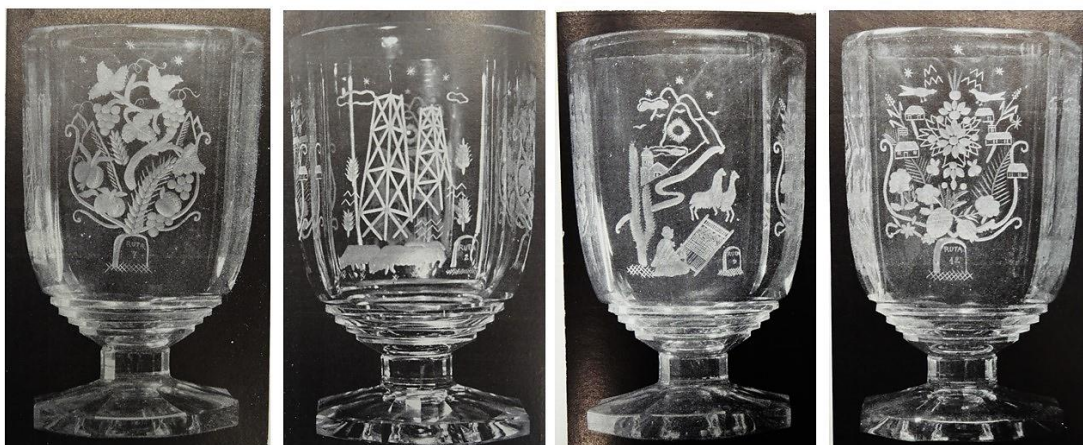


Fig. 30. Vasos presentados por la sección artística de las Cristalerías Rigolleau al SAD de 1943. Manuel Mujica Láinez. “El salón nacional de artistas decoradores”. *Anuario Plástica*. 1943, pp. 28-29. 1943.CEE.



Figs 31-32. (izq.) Jean-Henri Riesener. “Mesa de juego”. Museo Nacional de Arte Decorativo. MNAD 1587b. Colección: Errázuriz – Alvear. (der) Diseño de mesa de juego/escritorio de Comte para Jacques “Santiago Soulas” y la mesa finalizada (estilo “neo” Luis XVI). Amelia Teitelbaum. *Los creadores de un estilo. Minimalismo y modernismo clásico 1915-1945*. Buenos Aires: Larivière, 2010. p. 230.



Figs. 33-34. (izq.) “El sofá original de Eugenia Errázuriz ahora en la colección del MNAD, que sirvió como modelo para el sofá y los sillones de Jean-Michel Frank”. (der.) “Sillones estilo neo-Luis XVI y Chesterfield diseñados especialmente para el salón de los Acevedo por Jean-Michel Frank”. Amelia Teitelbaum. *Los creadores de un estilo. Minimalismo y modernismo clásico 1915-1945*. Buenos Aires: Larivière, 2010. p. 139-141.



Fig. 35. Entrada a la fábrica Rigolleau. El relieve sobre la puerta muestra distintas actividades relacionadas con el vidrio. Berazategui, s/d. Museo del Vidrio, Berazategui.



Fig. 36. René Lalique (firmado en la base). “Vaso seis figuras. Modelo creado en 1911. Vidrio blanco, prensado, patinado. Molde nº192 altura 10cm”. Ex Colección Ivonne Necol de Fourvel Rigolleau, actualmente Museo del Vidrio, Berazategui. Información tomada del archivo del museo (doc. 206).



Figs. 37-38. (izq.) “Copa realizada en cristal incoloro con decoración en color lila, rosado y dorado”. MNAD. nº inv. MNAD 3712. Venecia. s/d. (der) René Lalique. “Columna”. MNAD. nº inv, MNAD 3738. 30 x 10,5 cm (base). Francia. (El Museo lo ha datado “S. XIX/XX” pero debido a que Lalique empezó a dedicarse al vidrio en el siglo XX probablemente corresponda a ese siglo). Ambas son colección Yvonne Necol de Fourvel Rigolleau en memoria de León Fourvel Rigolleau.



Figs. 39-40. (izq.) Figura de cristal, Steuben Glass Works. MNAD. n° inv. MNAD 3680. 8 x 11,5 cm. Corning, s. XX. (der.) Figura en vidrio. MNAD. n° inv. MNAD 3694. 19 x 25 x 14 cm. Vidrio soplado. Venecia. s/d. Ambas son colección Yvonne Necol de Fourvel Rigolleau en memoria de León Fourvel Rigolleau.



Fig. 41. Grupo de obreros en las Cristalerías Rigolleau. Berazategui, s/d. Museo del Vidrio, Berazategui.



Fig. 42. Obreros trabajando en los hornos de las Cristalerías Rigolleau. Berazategui, s/d. Museo del Vidrio, Berazategui.



Fig. 43. Grupo de obreros en las Cristalerías Rigolleau, s/d. Berazategui, s/d. Museo del Vidrio, Berazategui.



Fig. 44. “Sección de revisión” en las Cristalerías Rigolleau. c.1922. Berazategui, s/d. Museo del Vidrio, Berazategui.



Figs. 45-46. Lucrecia Moyano, *En la playa*. “El XVII Salón de Acuarelistas” *La Prensa*. 17 de mayo de 1931a. Sección cuarta; “Del conjunto argentino que se expone en la Galería Witcomb”. *La Prensa*. 6 de septiembre de 1931b. CEE. Ambas obras están tituladas igual.



Fig. 47. Cenicero de la sección artística de las Cristalerías Rigolleau a cargo de Lucrecia Moyano (probablemente de cristal). Nótese la regularidad de las burbujas que conforman líneas punteadas curvas. Fotografía de Clara Tomasini. c.1934-1962.



Fig. 47. bis. Detalle del cenicero con sello de la sección artística de las Cristalerías Rigolleau a cargo de Lucrecia Moyano (similar **Fig. 29**). Fotografía de Clara Tomasini.



Figs. 48-49. Pisapapeles realizados por los vidrieros de Berazategui. Donadas por vecinas y vecinos del partido al Museo del Vidrio (en exhibición). Nótese a la izquierda una gran burbuja en el centro.



Fig. 50. Lucrecia Moyano, *souvenir* de casamiento con Eduardo Muñiz. Archivo Lila Moyano. Imagen tomada de Marcela Cabutti. “Lucrecia Moyano (1902-1998). Una biografía Afectiva gracias a sus sobrinas”. Trabajo para la muestra *Con flor quiero. Diálogo con la obra de Lucrecia Moyano*. 2019 (mimeo).



Fig. 51. Lucrecia Moyano. “Botella” (objeto antropomorfo). MNAD. n° inv. MNAD 1051. Vidrio. Cristalerías Rigolleau S. A., Buenos Aires. Alto 34,5 cm. (datado como “Siglo XX” pero seguramente correspondiente al período de la sección artística de Rigolleau 1934-1962). Colección: León Fourvel Rigolleau e Ivonne Necol de Fourvel Rigolleau.



Fig. 52. Lucrecia Moyano. “Anthropomorphic base” 33 x 17,7 cm (diam: 18,7 cm). 1958. Número de inventario 61.5.4. Corning Glass Museum, Corning, Estados Unidos.

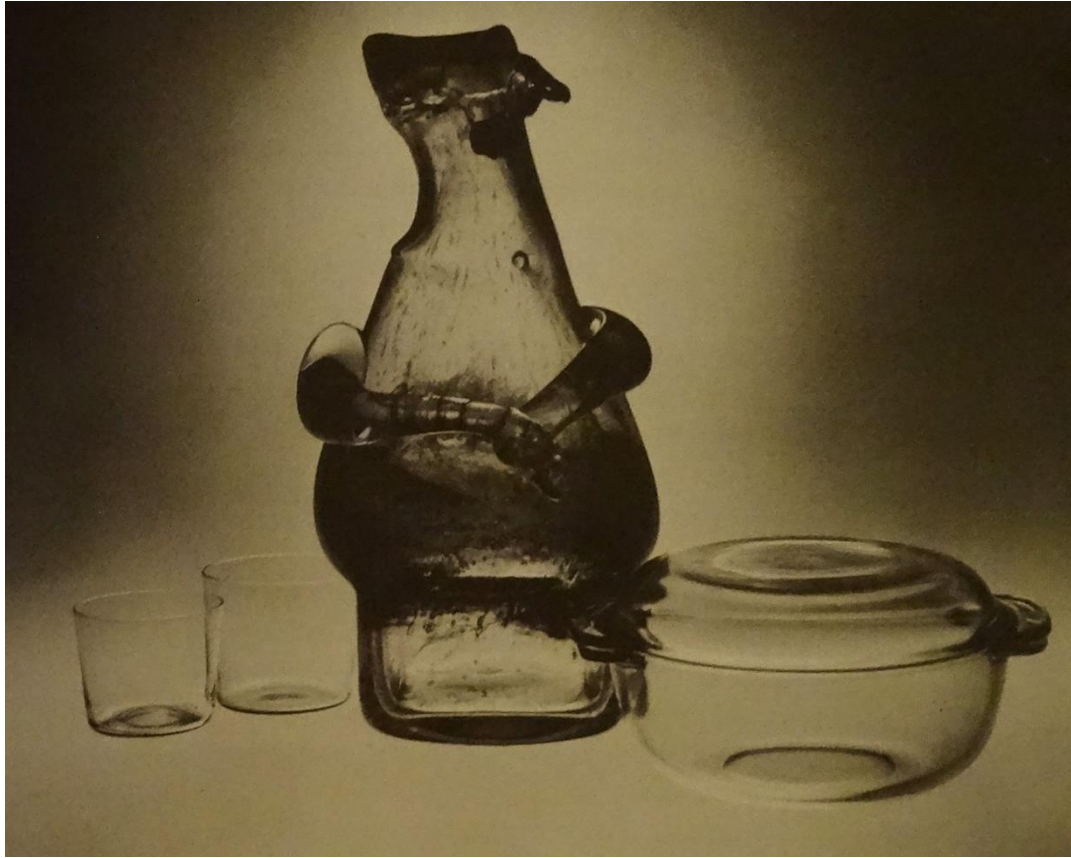


Fig. 53. “Tres objetos seleccionados por Gio Ponti. n°3 (Lobmeyr), n°1 (Muñiz) y n°67 (Jobling). Gio Ponti. *Glass 1959. A Special Exhibition of International Contemporary Glass*. Nueva York, The Corning Museum of Glass. 1959. p. 24. Archivo Lila Moyano.