



Extrait du Artelogie

<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article242>

Julia Ariza

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

Date de mise en ligne : mercredi 16 octobre 2013

Description :

primera mitad del siglo XX

Enseñanza artística-Educación femenina-Artes aplicadas y decorativas-Artes femeninas-Academia-Escuelas profesionales

- Número 5 -

Artelogie

En el paso del siglo XIX al XX, la aparición en Argentina de "escuelas profesionales", instituciones de enseñanza de artes decorativas y aplicadas para mujeres de clase media y baja, significó para ellas la apertura de la profesión artística por fuera de la Academia. El artículo examina el contexto de creación de estos establecimientos y propone términos de comparación entre la educación artística ofrecida allí y en la Academia. Se analiza en qué medida factores como la pertenencia de clase, las representaciones sociales de la práctica artística y las representaciones de género mediaron tanto en la elección como en la valoración de las artes decorativas, que aunque ausentes de la historiografía canónica del arte argentino, fueron prácticas socialmente visibles cuya consideración fluctuó entre el "arte" y las "artes femeninas".

Este artículo parte de una pregunta de carácter historiográfico : ¿por qué, si en las fuentes históricas de fines del siglo XIX y principios del XX se registra una enorme diversidad de prácticas artísticas ejercidas por mujeres, hay tan pocas de ellas en la historia canónica del arte argentino de ese período ? Para dar respuesta a esa pregunta, en otra oportunidad abordé los alcances de la categoría de "artes femeninas", muy utilizada en el cambio de siglo y en las primeras décadas del siglo XX para diferenciar la práctica artística femenina de la masculina y para clasificar en términos absolutos los productos resultantes de esas prácticas. [1] Mi objetivo, al enfocar el tema desde una perspectiva conceptual antes que histórica, era señalar en qué sentido las representaciones de la relación entre arte y mujeres, e incluso entre mujeres y trabajo, habían mediado en la valoración de esas prácticas y puesto en crisis el ingreso de obras de artistas mujeres al relato historiográfico canónico.

Sin embargo, una respuesta cabal de esa pregunta implica indagar también cómo se produjo el ingreso de mujeres a la actividad artística en términos institucionales, cuándo tuvo efectivamente lugar, cuáles fueron los mecanismos por los cuales se las admitió en la profesión artística y bajo qué matices, y en qué instituciones se desarrolló ese proceso, que en América Latina siguió un itinerario desperejo, difícilmente equiparable al europeo. [2] En este sentido, es preciso tener en cuenta que en Argentina, aunque la Academia Nacional de Bellas Artes fue el sitio privilegiado de la enseñanza artística en el paso del siglo XIX al XX, no fue la única institución que asumió la tarea de formar artistas. Más aún, este distó de ser el objetivo solitario de la Academia, en la que desde su inicio se buscó ofrecer cursos de artes aplicadas y decorativas orientados a preparar a trabajadores en oficios manuales rentables.

En el caso particular de las mujeres, las fuentes indican que la Academia fue solo lateralmente un ámbito donde adquirir habilidades artísticas ; desde principios del siglo XX, la aparición de un nuevo tipo de institución educativa dedicada a un público femenino, las llamadas "escuelas profesionales", posibilitó que chicas de clase media y baja se formaran en oficios manuales de indudable mérito artístico, aunque poca valoración social. El diseño y producción de cerámicas, vitrales, joyas, tapices, trabajos como el repujado de cuero y plata, el tallado de objetos de madera y asta, y la pintura decorativa sobre distintos soportes (loza, textiles, abanicos, mobiliario, por nombrar solo una parte), fueron algunas de las prácticas que convocaron a una mayoría de ejecutantes mujeres, y cuyo aprendizaje se realizó en gran medida en instituciones otras que la Academia, muchas de las cuales impartieron indiferenciadamente otros conocimientos, en su mayoría relacionados con la economía doméstica, que vuelven todavía más complejo el panorama de la formación femenina de las primeras décadas del siglo.

Teniendo en cuenta este aspecto no demasiado transitado en los trabajos sobre la enseñanza de arte en Argentina, [3] mi objetivo en este artículo será explorar las convergencias y divergencias entre la educación artística ofrecida desde la Academia y desde las escuelas profesionales entre el cambio de siglo y las primeras décadas del siglo XX, poniendo además ambas instituciones en el contexto de los debates en torno de la educación femenina que tuvieron lugar en el período, para ver cómo funcionaron las dicotomías arte puro/artes aplicadas y artes/oficios en la

formación práctica de mujeres de distintas clases sociales.

Si bien mi intención es flexibilizar esas dicotomías como forma de repensar la práctica artística, no desconozco que fueron operativas en los discursos sobre arte y enseñanza del cambio de siglo. En todo caso, me propongo analizar cómo se usaron para distinguir las producciones masculinas de las femeninas y, en segundo lugar, para diferenciarlas y jerarquizarlas también en términos de clase. En este sentido general, el artículo apunta a reflexionar sobre la mediación que factores interdependientes como la pertenencia de clase, las representaciones sociales de la práctica artística y las representaciones de género ejercieron tanto en la elección como en la valoración de disciplinas artísticas vinculadas al diseño y la decoración, es decir a la producción de objetos utilitarios, que aunque ausentes de la historiografía canónica del arte argentino, fueron prácticas socialmente visibles cuya consideración fluctuó entre el "arte" y las "artes femeninas".

La actividad artística de mujeres está documentada en Argentina por lo menos desde el inicio del siglo XIX, [4] aunque consideraré su desarrollo a partir de la institucionalización de la enseñanza que supuso la fundación de la escuela de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) en 1878, nacionalizada en 1905 como Academia Nacional de Bellas Artes. La SEBA se había creado dos años antes, y para entonces la enseñanza artística tenía ya cierto desarrollo : desde 1873 Martín Boneo dirigía una academia "oficial" y algunos artistas ofrecían cursos particulares, dedicados en ciertos casos exclusivamente a señoritas (Malosetti Costa, 2001 : 85-114).

Apenas un año después de la fundación de la escuela, en 1879, una mujer solicitó el ingreso a la institución (Manzi, s. f. : 18). Esto no implica que quisiera ejercer la pintura, pero el hecho de que la Comisión Directiva se reuniese en forma extraordinaria para analizar la solicitud y aceptar a la solicitante bajo la categoría creada *ad hoc* de socia protectora indica que el plural "artistas y aficionados" utilizado en el proyecto de reglamento de la SEBA para definir quiénes podían integrarla era entendido en sentido restrictivo, y que la incorporación de mujeres al proyecto de profesionalización de sus organizadores no había sido contemplada hasta entonces. En cambio, los roles de mecenas, protectoras o aficionadas les eran reservados como su lugar "natural". [5] Tal como señala Ana Simioni en su estudio sobre la profesionalización de artistas mujeres en el Brasil del siglo XIX, este fue un sesgo recurrente en la interpretación de las cláusulas de admisión de alumnos en las academias (2008 : 85-147).

Ello no impidió que, menos de un lustro después de la creación de la escuela de la SEBA, en 1882 el diario *La Nación* anunciara que "en la comisión directiva se agita la idea de establecer una clase especial para señoras y señoritas" dentro del establecimiento, que acababa de abrir, también se señalaba, el curso de estudio del desnudo (S. a., 1882). Ignoramos si se pensaba admitir alumnas también allí, aunque la apertura de la institución a mujeres a pocos años de su fundación invita a pensar que no se las vio como una amenaza, a diferencia de lo ocurrido en academias con más larga trayectoria, como por ejemplo la francesa. [6] En todo caso, me gustaría sugerir, aquí la segregación fue más de orden simbólico que institucional, es decir que aun admitiendo alumnas de sexo femenino, las instituciones de enseñanza artística, en concordancia con el régimen dominante de jerarquización de los géneros, se ocuparon de establecer mecanismos de diferenciación del alumnado que, en la práctica, implicaron la segregación de las mujeres, así como de sus producciones.

Si bien las fuentes mencionan algunos episodios de discriminación efectiva de las aspirantes a convertirse en artistas -las protestas de los alumnos de la Academia contra los cursos femeninos (López, 2009 [1901] : 233) ; [7] los argumentos de Eduardo Shiffino contra el otorgamiento de la beca de pintura de paisaje a Julia Wernicke (Malosetti Costa, 2000 : 2)- estos no parecen haber sido ni la norma ni el principal mecanismo de diferenciación de la producción artística femenina. Un ejemplo en este sentido lo constituye el hecho de que en 1892, el artista Reinaldo Giudici, miembro de la SEBA, convocó a sus discípulas a integrar la Sociedad para granjearle mayor apoyo financiero (Manzi, s. f. : 29), y dada la enorme cantidad de expositoras en las exhibiciones del Ateneo organizadas poco tiempo después (de acuerdo a Malosetti Costa, 2000 : 1, en 1894 fueron 27 de los 67 expositores, en 1896 ya habían pasado a ser mayoría), puede asumirse que su convocatoria no solo tuvo éxito sino que además muchas de ellas se incorporaron como socias al igual que como alumnas de la escuela. En esta se dictaban entonces cursos

diurnos y nocturnos, entre estos últimos uno de dibujo ornamental que era, según Roberto J. Payró, "la parte más concurrida (...) por su aplicación a diferentes objetos industriales" (1892, citado por Manzi, s. f. : 28).

En su análisis del plan de estudios de 1899, Malosetti Costa (2001 : 102) confirma que, desde sus comienzos, la SEBA había ofrecido una formación artística que incluía artes aplicadas y decorativas además de pintura y escultura, lo que había abierto la posibilidad de que la frecuentaran no solo jóvenes de la burguesía, sino también estudiantes de menos recursos, que algunas fuentes no dudan en calificar como obreros (Schiaffino, 1933 : 242-244). Los oficios que incluía el programa en la especialización en artes aplicadas eran ebanistería, carpintería, tornería, herrería y marmolería (Sociedad Estímulo de Bellas Artes, 1899, citado por Malosetti Costa, 2001 : 102).

No hay estadísticas sobre el número de mujeres que asistieron a estos cursos, aunque el listado de premios otorgados en 1900 a los alumnos del año 1899 indica que las mujeres participaban y eran premiadas en las clases de Dibujo del natural (desnudo) y de estatua, torso y busto en yeso, además de en Figura ; el hecho de que no hubiese premiadas en Ornato (yeso y estampa) ni en Plástica ornamental sugiere que estos eran todavía cursos exclusivamente nocturnos y, por eso, con toda probabilidad no concurridos por mujeres (S. a., 1900). Al año siguiente, según Elvira López las estudiantes de la escuela que obtuvieron premios y menciones pasaban de cuarenta, y las palabras del jurado, que enfatizaba que "la sección pictórica ha venido a demostrar que hay excelentes condiciones de aprendizaje entre las estudiantes de este ramo", indican que la pintura era la técnica prioritaria ejercida por las alumnas mujeres (López, 2009 [1901] : 233). En 1901, por otro lado, *La Nación* volvió a anunciar que la SEBA había abierto clases diurnas para señoritas que

por sus atenciones sociales, ó por vivir en barrios apartados, no pueden concurrir á las clases nocturnas. (...) la resolución (...) permitirá a las niñas de nuestra sociedad distinguida, seguir en un ambiente de buen tono, estudios que hasta hoy les eran vedados, por la hora nocturna en que se daban los cursos artísticos. (S. a., 1901).

La cita confirma que a principios del siglo XX la escuela estaba abierta a mujeres y que los cursos nocturnos les eran tácitamente inaccesibles. [8] Al mismo tiempo, introduce un matiz de clase y obliga a preguntarse por el alcance de esa apertura para aquella parte del estudiantado femenino que buscaba en la actividad artística una salida laboral, a diferencia de las señoritas distinguidas, para quienes la profesionalización tenía serias implicaciones morales y de clase que, durante largo tiempo, les impidieron considerar la actividad artística algo más que un "entretenimiento agradable", en palabras de uno de los tantos avisos que ofrecía lecciones de pintura para un público femenino (S. a., 1901). Ya que indudablemente, a principios de siglo se apreciaba que las mujeres poseyesen ciertas habilidades manuales que pudieran ser ejercidas dentro del hogar, y su desarrollo era una parte esencial de la preparación para el matrimonio y la vida doméstica. Sin embargo, en términos generales no se estimulaba la excelencia en ninguna de esas habilidades ni su ejercicio extradoméstico, y mucho menos aun que fuera remunerado. Una serie de asociaciones sutiles, pero eficaces, entre el trabajo femenino asalariado, la inmoralidad y la pérdida de distinción social aseguraron a lo largo de todo el período que, en su enorme mayoría, las señoritas distinguidas no se lanzaran a construir una carrera profesional en el mundo del arte, [9] pero eso no necesariamente implicó que mujeres de clase media y baja -con todo por ganar, en cambio, en términos de posición social- no vieran en la profesión artística una vía de emancipación económica.

Aun así, la conveniencia de la instrucción femenina en materias aplicables a la vida fuera de la casa fue un debate de larguísimo aliento en el que intervinieron criterios económicos, políticos, sociales y morales. Ya en 1901 Elvira López, al abogar por una mayor amplitud en los criterios de educación femenina, denunciaba que "se cree comúnmente que con que [las mujeres] sepan algunos idiomas extranjeros (...), un poco de música o pintura (...), mucho baile y algunas labores, está todo terminado" (2009 [1901] : 92). Pero su opinión favorable a la instrucción de las mujeres no era en modo alguno mayoritaria, tal como prueban las categóricas opiniones que Leopoldo Lugones (que había sido Inspector general de enseñanza secundaria y normal) vertió en su *Didáctica* :

(...) los conocimientos que en el hombre han de ser fundamentales y susceptibles de ilimitado desarrollo, deben quedar reducidos en ella [la mujer] a nociones generales de aplicación constante y práctica. La buena esposa no necesita más, y las escuelas de un país pueden darse por bien servidas, creyendo llenada su misión hasta lo perfecto, si forman buenas esposas. (1910 : 131)

Una posición similar sostenía Carlos Octavio Bunge, [10] quien en su informe sobre educación (publicado por primera vez en 1901, reeditado en tres tomos y reelaborado en seis sucesivas ediciones, lo que habla de su demanda) insistiría en que la educación femenina debía limitarse a la administración de la casa y el desempeño social :

(...) la mujer debe aprender todas las tareas domésticas, indispensables para el sostenimiento de una casa
(...) la mujer es no solo el punto céntrico del círculo del hogar, sino también lo es del círculo de la vida de salón, debe preparársela igualmente para esta, con cierta cultura artística y literaria, que eleve el nivel de las conversaciones y diversiones sociales. (1920 : 122)

La permanencia de esa perspectiva en relación con la educación femenina explica, de hecho, la abrumadora oferta de lecciones de dibujo, pintura y labores domésticas a la vuelta del siglo. Artistas como Eduardo Sívori o Julia Wernicke, entre otros, promocionaban talleres exclusivamente femeninos, [11] y hacia la segunda década del siglo XX esa oferta se amplió a instituciones privadas con clases diurnas para mujeres, como el Instituto de Bellas Artes, la Academia Perugino o la Salvator Rosa, [12] que vinieron a sumarse al sinfín de institutrices que entre sus conocimientos promocionaban la pintura y el dibujo. [13] Pero lo cierto es que muy pocos de estos lugares de formación preparaban a sus alumnas como algo más que aficionadas, de modo que difícilmente suplían las necesidades de aquellas que quisieran hacer de la habilidad artística una profesión con la que ganarse la vida, una aspiración en ascenso entre las mujeres de clase media y baja a lo largo del período, aunque de ninguna manera exenta de conflicto.

En este contexto, algunos indicios refuerzan la hipótesis de que muchas de ellas acudían a la Academia con un fin práctico, como por ejemplo el hecho de que según Manzi (s. f. : 34) fueran en su mayoría mujeres quienes se presentaron al concurso para obtener el título de profesor de Dibujo abierto en 1902, otorgado solamente por la institución y único habilitante, a partir de esa fecha, para ocupar las cátedras de Dibujo de las escuelas normales, donde se formaba a los maestros que tenían a su cargo en las escuelas primarias la enseñanza práctica de labores manuales (en el caso de las alumnas mujeres) y de trabajo manual (en el de varones), así como de nociones generales sobre bellas artes. [14] Sin embargo, si los cursos de artes aplicadas ofrecidos por la Academia eran inaccesibles al alumnado femenino por el horario, o bien porque no estaban abiertos a las mujeres -todavía en 1909 el *Censo general de educación* no registraba inscriptas en clases de esta índole, sí en cambio en las de bellas artes-, aquel fin práctico podía ser solo parcialmente satisfecho (Collivadino y Ghigliani, 1909 : 169). Es posible que la aparición a comienzos de siglo de las primeras escuelas profesionales respondiera a los esfuerzos -tanto por parte del Estado como de instituciones privadas ligadas a la beneficencia- de encontrar una vía de superación de esta limitación, que dificultaba a las estudiantes mujeres convertir su formación en una fuente de subsistencia.

En efecto, la educación práctica de mujeres de pocos recursos había comenzado a ser una preocupación estatal ya desde fines de siglo, cuando se fundaron los primeros establecimientos para formar bordadoras, costureras, encajeras, etc. (Zubiaur, 1900 : 329-365). Atravesada por debates complejos en torno de la conveniencia de la instrucción femenina en relación con el trabajo extradoméstico, la oferta educativa para mujeres comenzó en el paso de un siglo a otro a diversificarse. Los primeros establecimientos femeninos que enseñaron oficios manuales fueron emprendimientos privados ligados a sociedades de beneficencia, como la Escuela profesional de mujeres de la Sociedad Santa Marta, creada en 1895 y rebautizada en 1908 "Escuela profesional de mujeres Dolores Lavalle de Lavalle". Sin embargo, sobre estas escuelas, elogiadas por lo general como pioneras, se impuso a principios de siglo la sospecha de que "no preparan bien en las artes y oficios más útiles, preparan demasiado bien en los de lujo y ostentación y preparan muy mal para la vida, porque no desarrollan en sus educandas el espíritu de independencia y sociabilidad" (Zubiaur, 1900 : 330 ; véase también Pizzurno, 1902 : 9).

Por otro lado, a juzgar por los sucesivos debates volcados a lo largo de varios años en *El Monitor de la Educación Común* (el órgano del Consejo Nacional de Educación), así como en informes de inspectores, tampoco las escuelas normales, y mucho menos las primarias, cumplían satisfactoriamente el propósito de formar a las estudiantes mujeres en algo más que nociones rudimentarias de labores de mano y de economía doméstica, considerada a lo largo de todo el período como el pilar de la educación femenina. A pesar de que los programas vigentes comprendían la introducción progresiva de nociones de proporción, simetría y armonía aplicadas a trabajos manuales, así como la "distinción y enumeración de objetos útiles y objetos puramente artísticos", "conversaciones y lecturas sobre obras de arte", "sobre el criterio artístico que debe presidir esta enseñanza" y sobre "la importancia de las labores femeniles y su influencia para la felicidad doméstica", la opinión parece haber sido que "debido a la falta de preparación del personal docente, al poco tiempo que se le destina, y al ambiente refractario en que se desarrolla", las escuelas no llegaban a cumplir ninguno de esos objetivos (Zubiaur, 1900 : 332-335). [15]

En 1902 Cecilia Grierson, [16] una figura clave del feminismo argentino de principios de siglo, publicó su informe sobre educación técnica de la mujer, donde volcaba las observaciones realizadas en el viaje a Europa que le fuera encomendado por el ministro de Instrucción Pública para estudiar distintos establecimientos de enseñanza femenina. En su informe, abogaba por la superación del prejuicio muy arraigado contra el trabajo manual femenino y por la fundación de escuelas medias que ofreciesen conocimientos prácticos, aunque supeditándolos a la administración eficiente del hogar, y solo en segundo lugar a la subsistencia. Es necesario entender esta preocupación en el contexto de ingreso de las mujeres al trabajo fabril, conceptualizado como negativo porque las apartaba de sus hijos y, en este sentido, obstaculizaba las tareas reproductivas y maternas, entendidas como su función primaria. [17]

Las labores de mano permitían, precisamente, que las mujeres trabajaran en sus casas, de allí su estímulo. Pero aunque Grierson apuntaba sobre todo a la economía doméstica, incluía entre los oficios remunerados que podían ejercer las mujeres en el hogar el de tapicera, tallista, pintora en loza u otros soportes, miniaturista, etc. (1902 : 193 y ss.). Grierson diferenciaba constantemente el conocimiento práctico aplicado al hogar y el conocimiento de un oficio que pudiera resultar productivo en términos económicos, que debía ser provisto por las escuelas profesionales (que ella llamaba industriales). Por eso, al tiempo que lamentaba que en las casas argentinas "en vez de un bordado sencillo (...) se ostentan (...) bordados en seda y en oro que implican dinero y tiempo perdido y solo revelan nuestro 'rastaquerismo'", proponía : "Dejemos los bordados y encajes para una escuela industrial, donde se aprenderá el oficio de bordadora o encajera" (1902 : 172-173). Es decir : el aprendizaje de un oficio manual calificado resultaba innecesario para la vida doméstica ; en cambio, encarado como actividad económica debía ser estimulado y ofrecido por las escuelas profesionales, precisamente porque era una forma de resolver el conflicto entre trabajo femenino y pertenencia de las mujeres al hogar. Para el momento en que Grierson escribía su informe, existía en la Capital Federal una sola de esas escuelas dependiente del Estado, fundada un año antes bajo la gestión del ministro de Instrucción Pública Osvaldo Magnasco, que contaba entonces con 125 inscriptas que asistían a talleres de "guantería, flores, plumas, bordado en oro, bordado en blanco y zurcido, taller de aparar calzado y el de planchado" (Grierson, 1902 : 180), y cuya creación aplaudía Elvira López porque podría ofrecer "a las niñas pobres los medios de aprender un oficio sin exponerse a los peligros de las fábricas o talleres" (2009 [1901] : 231). [18]

Más aún, al avanzar la primera década del siglo cobró importancia la noción de que en ciertos oficios manuales intervenían criterios estéticos que debían ser específicamente cultivados en escuelas de esta índole, que el sistema educativo tendió a diferenciar como "especiales". De hecho, la educación estética del proletariado fue una discusión típica del período, atravesada, en una coyuntura de modernización, por los debates respecto del valor de los productos nacionales en el mercado mundial y del grado de civilización alcanzado por la nación (véase por ejemplo Deró, 1911). En palabras de la educadora Clotilde Guillén : [19]

Económicamente, el cultivo del sentimiento estético es de capital importancia y afirmarlo es ya un lugar común. En el intercambio mundial vence el que a igualdad de materia prima, ofrece el objeto más bello. (...)

Colocar, pues, al individuo en condiciones de agregar a las cualidades de solidez otras de buen gusto en su producción, es hacer obra social, y más ampliamente considerada, nacional. (1913 : 50, 52)

En el caso de las mujeres esta discusión adquiriría rasgos particulares, ya que según las representaciones de género vigentes, no solo el buen gusto era inmanente a su sexo y ellas eran naturalmente habilidosas, sino que también circulaba la idea de que la aplicación de ese buen gusto en un objeto impediría el excesivo desarrollo de su vanidad, una tendencia que se les atribuía permanentemente. [20] Al mismo tiempo, esto las ponía en situación de competencia con los obreros varones, de allí que su ingreso a los oficios manuales no estuviera exento de críticas. [21]

Más aún, el impulso modernizador que atravesaba a la Argentina de las primeras décadas del siglo generó una creciente preocupación por el mal ejemplo que una alta burguesía ociosa pudiera tener sobre la población en constante crecimiento, lo que de alguna forma allanaría el camino a la aparición tutelada por el Estado de cada vez más instituciones dedicadas a la formación de las mujeres de sectores medios y bajos. [22] No es infrecuente, por ese motivo, encontrar referencias a la educación femenina en los discursos que condenaban la moda del "ocio elegante" : "Ese defecto de nuestras mujeres dimana de una deficiente educación que estriba en apartarlas de toda labor doméstica, para que así se conviertan en señoritas : el ocio erigido en antecedente nobiliario" (Lugones, 1910 : 366). A esto se sumó la percepción creciente de que "la costura y el profesorado son carreras casi agotadas, y donde solo las privilegiadas pueden ganarse la subsistencia", lo que en palabras de Grierson implicaba que "La gran obra del Estado será (...) ofrecer a la mujer nuevos rumbos, en los que podrá conservar su honradez y dignidad" (1902 : 182). Incluso Lugones, con su retrógrada concepción de la educación y del trabajo femenino, admitía : "Quedarán siempre algunas mujeres sin casarse (...) excepción que cuando es enfermiza, como en este caso, cae ya bajo el dominio de la beneficencia. Las escuelas profesionales remedian el mal en lo posible" (1910 : 130).

En medio de estos debates, lo cierto es que la formación en oficios manuales que podían ejercerse en el ámbito privado resultaba idónea para aquellas que, sin tiempo o recursos suficientes que dedicar a una larga educación artística, estaban dispuestas a adherirse al progreso por medio de actividades manuales productivas, que podían además otorgarles medios ciertos de emancipación económica. Ese es el espíritu del primer reglamento oficial de las escuelas profesionales, de 1908 (publicado en 1910). Entonces la Capital contaba ya con tres de estos establecimientos, que sumaban 744 alumnas aprobadas de las 1.017 matriculadas, mientras que por la misma fecha concurrían a la Academia en forma regular 201 estudiantes mujeres (Martínez, 1909, vol. 2 : XXIV y vol. 3 : 169). En 1910 el número de escuelas profesionales de la Capital aumentaría a cinco y parece haberse mantenido estable al menos hasta fines de los años veinte (aunque en todo este período se fundaron muchas otras en las provincias).

Por otro lado, además de las escuelas profesionales (que, es importante aclarar, formaban parte de la educación media, no superior) también hacia el Centenario otras instituciones ofrecían talleres de artes aplicadas y decorativas para mujeres, que a veces se señalaba que estaban destinados exclusivamente a obreras, como la Sociedad de Educación Industrial y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes o la Academia Perugino. [23] Aunque no es sencillo establecer las diferencias exactas entre estos establecimientos, sí es posible identificar dos aspectos que distinguían a las escuelas profesionales : por un lado, dependían directamente del Ministerio de Instrucción Pública, al igual que las escuelas comerciales para hombres y mujeres y la Escuela Industrial de la Nación, exclusivamente para varones. En segundo lugar, habían sido pensadas como de "naturaleza práctica y eminentemente profesional" antes que industrial, y estaban orientadas a formar "especialistas en las llamadas artes domésticas" (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1910 [1908]) lo que se reflejaba en la (para algunos, indeseable) convivencia de talleres como el de planchado con los de Dibujo y pintura decorativos -que contemplaba la pintura al óleo y otras técnicas sobre distintos soportes-, flores artificiales o bordado (en oro y seda, sobre tapices, abanicos, cuadros). Estos últimos se distinguían porque exigían un curso complementario de Dibujo (de tres o cuatro años) en que se realizaban todo tipo de formas geométricas, molduras arquitectónicas, copiado de láminas y ejemplos del natural de flora y fauna, siguiendo en los primeros años un planteo muy similar al del plan de estudios del curso general de Dibujo de la Academia (Academia Nacional de Bellas Artes, 1910), aunque esto se modificaría a partir de un nuevo reglamento

de 1912 (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1930 [1912]), cuando comenzó a indicarse que el programa de Dibujo se impartiría de acuerdo al "método Malharro", lo que en la práctica significaba un entrenamiento intuitivo basado en el dibujo del natural antes que en la copia mecánica, y al que se incorporaban el dibujo libre y ejercicios de ornamentación para inculcar progresivamente el hábito de repetir o alternar formas, tamaños, distancias, etc. [24]

La ausencia del estudio de la figura humana -presente solo en el curso de Dibujo orientado al diseño de moda, aunque sin modelo vivo-, la inexistencia de clases teóricas o históricas y, sobre todo, el rendimiento económico de las obras producidas por las alumnas, que por reglamento estaban a la venta, [25] eran algunas de las diferencias con el programa de la Academia. Este, por las mismas fechas en que fue publicado el primer reglamento de escuelas profesionales, fue reformado en sintonía con el deseo de su director, Pío Collivadino, de encaminar los estudios artísticos también hacia fines prácticos. Aunque el nuevo plan declaraba "dar mayor extensión a los programas de estudios decorativos e industriales, con el fin de formar profesionales" (Academia Nacional de Bellas Artes, 1910 : 20), el programa de Ornamentación decorativa y Plástica ornamental extendía en tres años los conocimientos de dibujo, pintura e historia, pero no definía cuáles eran las "artes gráficas y demás artes aplicadas" que comprendería el curso superior (el cuarto). En el marco de la reforma, en esos años se abrieron las cátedras de grabado y escenografía, pero talleres como el de cerámica parecen haber sido más tardíos (aunque estaba ya anunciado en el nuevo plan de estudios de 1921, no se abrió hasta 1926). [26] Por otra parte, el acceso a estas especializaciones (de uno o dos años) solo podía realizarse una vez aprobados el curso general de Dibujo (de un año) y dos cursos de la sección a la que perteneciera el taller (pintura, arquitectura o plástica). Por si faltara alguna medida de evaluación, el ingreso era por concurso. En el nuevo reglamento se aclaraba asimismo que la nueva escuela tendría "fines esencialmente artísticos", lo que abre un margen de duda acerca del alcance que tuvo la reforma en el sentido de incorporar talleres como los que ofrecían las escuelas profesionales.

Lo cierto es que la prevalencia de esta idea sobre la de orientación práctica informaba no solo el reglamento de la Academia, sino un amplio espectro de discursos que, aunque partidarios en principio de la orientación práctica en la formación artística, volvían permanentemente a establecer sus diferencias con un "arte puro" ejercido por los "verdaderos artistas". Las palabras de Lugones sobre la función de la Academia son ilustrativas : si bien por un lado creía que era necesario "vincular tan solo ese instituto con las escuelas comerciales, industriales y profesionales de ambos sexos, precisamente en bien de la estética que a todos concierne ; y porque las de bellas artes tienen una acción principalísima sobre el desarrollo industrial", por el otro aclaraba que "debe tener por objeto superior la formación de artistas, sin preocupación de utilidad inmediata. Su deber consiste en difundir con la mayor extensión posible la cultura estética que mejora los espíritus y sin la cual no existe la civilización" (Lugones, 1910 : 370-371).

Ante este panorama, entonces, hacia fines de la primera década es probable que una mujer de bajos recursos con vocación artística prefiriera asistir a una escuela profesional antes que a la Academia, lo que debe haber contribuido a que se estigmatizara en términos de clase toda práctica artística femenina económicamente redituable. [27] Esto podría explicar (en parte) la escasez de mujeres que durante el período se profesionalizaron como artistas del modo tradicional (vendiendo obras y exponiendo en el Salón), incomprensible si se considera que la concurrencia femenina anual a la Academia era en promedio de 250 alumnas, número que se duplicaría en las décadas siguientes, llegando incluso a superar al número de hombres (Platino, 1932 : 43-45). [28]

Es en este contexto que es preciso entender la crítica a la producción artística con fines comerciales, de la que no se salvaban tampoco los hombres, aunque el hecho de que las mujeres fueran juzgadas como más aptas para tareas prácticas, menos inclinadas a la especulación teórica, [29] las volvía un blanco específico de los discursos que abogaban por convertir al arte nacional en una actividad espiritualmente superior, redentora de las tendencias materialistas de la burguesía porteña (y principalmente ejercida por artistas hombres de esa extracción). Se trataba de un argumento complejo, de varias aristas e incluso cargado de contradicciones. Por ejemplo, en la rememoración de su trayectoria artística que el pintor Carlos Ripamonte volcó en su *Vida*, denunciaba la "empleomanía" que había amenazado la enseñanza artística hacia el Centenario, cuando él ejercía el cargo de vicedirector de la Academia :

El aumento poblador del país señaló nuevos rumbos al trabajo y demarcó ideas nuevas en la conducción social del gusto y de la producción. La Academia extendió alcances en consonancia, con la limitación de sus recursos, y entre sus planes hubo de establecer el curso del profesorado. (...)

Triunfaría la mala política con la admisión de tales elementos, transformándose la consideración del profesorado en la empleomanía.

Y hubo que luchar contra la empleomanía, que ha dado lugar a los intereses creados. (...)

Hubo que luchar contra la impaciencia de ese alumnado, con la constancia en cuidar de otro porvenir más puro que el de la empleomanía. (1930 : 160-161)

Pero el argumento venía esgrimido simultáneamente desde varios frentes. Situado en la vereda opuesta a Ripamonte, también el artista Martín Malharro expuso críticas, por un lado, a los institutos en los que "se estimula hacia las falsas vocaciones, sin otro objetivo que el comercial", y de los que "egresan inútiles para el trabajo, en la industria si son hombres, e inútiles hasta para los deberes domésticos, si son mujeres", por el otro, al programa de la Academia, del que "no podrá nunca salir un concepto digno de lo que las actividades artísticas suponen, ni de lo que significa un espíritu sensible a las armonías superiores de la vida" (Malharro, 1910 : 35, citado en Muñoz, 1998 : 71).

Lo que parecía claro era que la práctica artística debía ser una actividad trascendente, no sucumbir a la mercantilización, de modo que es comprensible que el hecho de que muchas mujeres decidieran dedicarse a oficios manuales que podían ser rápidamente aprendidos y comercializados atrapar a sus producciones en una zona de oscuridad crítica reforzada, además, porque el fin utilitario de esos objetos, en sí mismos considerados inferiores al arte "puro", era asociado con la inferioridad de clase de sus autoras. Por otro lado, las obras no utilitarias producidas por mujeres tendieron a ser juzgadas como pasatiempo, o insuficientemente "viriles", un término usado para definir la excelencia artística y conceptualmente incompatible con la evaluación positiva de la producción femenina. [30]

Nada de eso impidió, de todos modos, que esas producciones se volvieran crecientemente visibles conforme avanzaban los años. El Salón Nacional, inaugurado por primera vez en 1911, admitió hasta 1919 objetos de artes decorativas como bordados, encuadernaciones, repujados en plata y cuero, cofres en madera tallada, miniaturas en marfil, porcelana esmaltada, peinetas y abrecartas en asta. En los primeros años, estos objetos se presentaron mezclados con pinturas y esculturas, y a partir de 1914 en una sección especial con un solo premio, de la que participaron sobre todo mujeres (aunque no exclusivamente, si bien los proyectos de hombres eran en general de mayor envergadura : paneles decorativos para restaurantes, proyectos de vidrieras, etc.). Muchos de sus nombres desaparecen de los catálogos del Salón Nacional a partir de 1920, pero están en los del Salón Nacional de Artes Decorativas desde 1918, año de su inauguración. Además de los de artistas individuales, en estos salones se incorporaron los trabajos de alumnas de la Escuela Profesional nº 5, que presentaban almohadones, carpetas de cuero, juegos de cerámica, bandejas pintadas, etc. Esta escuela, fundada en 1910 y dirigida por Dolores Alazet Rocamora (una artista formada en la Academia y presente en los primeros salones anuales), fue la primera escuela profesional especializada en artes decorativas (en 1911 ya tenía un taller de joyería). [31]

Esta presencia demuestra en alguna medida la relación que las escuelas profesionales mantenían con instituciones como la Academia y la Comisión Nacional de Bellas Artes, que organizaba ambos salones. Por su lado, estas escuelas realizaban exposiciones de fin de año en las que se exhibían los trabajos de las alumnas, que por lo general recibían elogios en la prensa. En ocasión de una de estas exhibiciones, un crítico de *Athinae* -una de las primeras publicaciones sobre arte del país- comentaba que la Escuela profesional de mujeres de artes y oficios nº 3 se había fundado "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". La exposición comprendía trabajos de encaje, lencería, azulejos, miniaturas, bordados sobre servilletas, alfombras y manteles, así como una sección de pintura y decoración en la que "hay mucho que ver y, sobre todo, mucho nuevo que admirar" (S. a., 1909 : 24-28). [32]

Como se ha dicho, hacia fines de la segunda década se verificó una visibilidad creciente, cuando no una revalorización, de las artes decorativas y aplicadas, de lo que es testigo la mencionada creación del Salón Nacional de Artes Decorativas (y la supresión de las artes decorativas del Salón Nacional), así como de las exposiciones comunales de artes aplicadas e industriales (realizadas en 1924, 1925 y 1927-1928), de cuya comisión organizadora participaron Martín Noel (miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes) y el director de la Academia, Pío Collivadino. Entre los fundamentos para la creación de estas últimas se explicitaba el objetivo de "propender al desarrollo de las artes aplicadas a la industria", y se añadía : "El estímulo de estas artes por parte del gobierno debe obedecer a establecer el equilibrio que debe existir entre la instrucción de las clases acomodadas y las que no lo son, dando al trabajador un apoyo semejante al que obtienen las profesiones liberales" ([Municipalidad de la Ciudad

de Buenos Aires], 1924 : 6). Los trabajos admitidos que podían enviarse, se aclaraba, eran "los comprendidos en las artes decorativas" : orfebrería y joyería ; estampados y repujados en tela, papeles, cueros, maderas ; cerámica, cristales y vitreaux ; pintura y escultura decorativa, entre otros.

Como era de esperar, en la primera edición también allí participaron alumnas de escuelas profesionales (en esta ocasión, de la número 4), [33] con objetos de bronce, madera, marfil, cerámica esmaltada y diversos trabajos textiles. Pero aunque la cantidad de expositoras mujeres era numerosa, no estaban solas ; artistas como Emilio Pettoruti (recién regresado al país) [34] también enviaron obras, que se expusieron en conjunto con las de firmas comerciales dedicadas a la venta de objetos decorativos. En las ediciones siguientes, la nómina de expositores se amplió enormemente, incorporando entre muchos artistas y firmas al curso elemental de decoración de la Academia Nacional de Bellas Artes, la Escuela de Artes y Oficios "Raggio", las Escuelas Municipales de Telares a Mano, [35] la Escuela Nocturna de Mujeres, la Asociación Fomento de Arte e Industria en la Mujer, etc.

Esta proliferación de expositores señala que lo largo de los años veinte las instituciones de enseñanza de artes aplicadas y decorativas (de hombres y mujeres) no solo se multiplicaron y diversificaron, sino que también tendieron a especializarse y diferenciarse según jerarquías que, aunque no siempre claras, parecen haber dependido en alguna medida tanto de la procedencia de clase del estudiantado como de la proyección utilitaria (o no) de los conocimientos impartidos. A principios de los años treinta, ocupándose de la Escuela profesional nº 5, un periodista distinguía, en este sentido, varios niveles. Por un lado, decía, "La misión de esta escuela es, dentro de su aparente analogía con las demás academias artísticas, radical, absoluta y totalmente distinta", ya que "en aquellas, el dibujo, la pintura y la escultura son enseñados como 'adorno'", mientras que "esta enseñanza del Arte en sus aplicaciones 'útiles' es exclusivamente destinada a la mujer, la que, cada día más emancipada y por ende más necesitada de una profesión independiente, encuentra allí una lucrativa y honesta actividad en que volcar esa penetrante intuición artística de que rebosa el alma femenina" (Oller, 1930 : 75-76). Pero por otra parte, seguía especificando el periodista :

Para la mujer "normal", para el tipo "común" de mujer existen 40 o 50 escuelas profesionales. Allí las que se sienten con vocación doméstica realizan su aprendizaje de cocineras, aprenden a encuadernar o aprenden corte y confección.

Pero, hay en toda sociedad un grupito de mujeres de "elite" cuya exquisita sensibilidad las impulsa hacia las actividades más elevadas de las labores mentales.

Pintoras notables, poetisas brillantes, músicas exquisitas... la mujer que piensa hondo tiende fatalmente a buscar, para equilibrio de su alma, un desahogo en el Arte.

Hacer, pues, del Arte, una profesión productiva, es lograr lo que Watt con el vapor de agua (...). (Oller, 1930 : 76)

Por su parte, a lo largo de los años veinte también la Academia sufrió un proceso de especialización. En 1921, un decreto oficializó la subdivisión de la enseñanza artística en tres escuelas complementarias : la Nacional Preparatoria de Dibujo, la Nacional de Artes Decorativas e Industriales y la Escuela Superior de Bellas Artes (Comisión Nacional de Bellas Artes, 1925 : 4). Siguiendo esta modificación, en 1925 se publicaron los nuevos planes de estudios, que precisaban las condiciones de ingreso y evaluación de los aspirantes, entre los que tendrían preferencia los que hubieran cursado la Escuela Nacional Preparatoria de Dibujo (de nivel secundario o medio, al igual que las escuelas profesionales). En un nivel superior, la Escuela de Artes Decorativas e Industriales

confirmaba con pocos cambios el plan de 1910 : a un curso general seguían tres cursos de estudios en alguna de las tres orientaciones de pintura, escultura o arquitectura, y recién después de estos se podía acceder (optativamente) a talleres de uno o dos años que dependían de esas orientaciones. La modificación con respecto a 1910 era que estos últimos se habían finalmente definido, incorporando cursos de vidriería, tejidos, papeles, cerámica, tallado en madera, orfebrería y cincelado, mosaico y esmaltes, entre otros. A diferencia de las escuelas profesionales, en las que se podía ingresar a los trece años, la edad mínima de ingreso eran los diecisiete años, es decir que calificaban como educación superior y no media, y los aspirantes se evaluaban por concurso, que también era necesario superar para pasar de un curso al siguiente. Por último, la Escuela Superior de Bellas Artes, que "tendrá como finalidad el estudio y perfeccionamiento artístico de las artes plásticas" (Comisión Nacional de Bellas Artes, 1925 : 26), se proponía como un nivel culminante de educación artística, en la que "severísimas pruebas de ingreso seleccionaban cada año un mínimo de tres o cuatro alumnos por taller, y a veces menos, de entre buen número de aspirantes" (García Martínez, 1985 : 127-128).

De modo que aunque durante casi veinte años la dirección de la Academia había procurado responder a las necesidades de un artesanado industrial en constante crecimiento, sin lugar a dudas la extensión de los estudios, así como las condiciones de ingreso y evaluación seguían estableciendo un límite ante el cual habrían de detenerse una buena parte de las aspiraciones de estudiantes de bajos recursos con vocación artística. En 1928, en ocasión del cincuentenario de la fundación de la Academia, el ministro de Justicia e Instrucción Pública admitía esa dificultad :

(...) la enseñanza comprende diversas necesidades, y no es, por cierto, la menos importante aquella que tiende a la educación artesana, basada en la aplicación de infinitas formas y en la composición de variados aspectos decorativos. (...) No otra es la misión de una Escuela o Academia, que ojalá pudiera ofrecer mayor campo experimental en la práctica adecuada de los fecundos talleres. (Sagarna, 1927 : 20-21)

Eso era lo que ofrecían, en concreto, las escuelas profesionales, aun cuando lo hicieran en forma indiferenciada de otros saberes y prácticas, y primariamente con una función económica. Es decir que para las mujeres, optar por una educación en una de esas instituciones, aunque significara quizás la renuncia al prestigio (social, simbólico) vinculado a la Academia, podía volverse también una vía cierta de emancipación y, aún más, de realización personal, tal como sugieren las palabras de Mercedes Dantas Lacombe [36] en ocasión de la exposición de "artes e industrias femeninas" que acompañó al III Congreso Femenino Internacional, y de la que participaron "la mayoría de las escuelas normales y profesionales de la Capital y del Interior" :

[la exposición] servirá para demostrar que la mujer ha tocado con éxito todas las teorías y se mueve con naturalidad y firmeza de conocedor en la técnica y en la experimentación. Desde el óleo y la estatua hasta las artes aplicadas que transforman el hogar embelleciéndolo. Desde la poesía (...) hasta el manual de economía doméstica (...), desde la especulación filosófica (...) hasta la primorosa labor de lencería, todo se halla aquí expuesto (...) dando una idea concreta de la ductilidad, del poder de adaptación, de la inteligencia femenina, que pasa en vuelo sabio del caballete al telar, del gabinete de estudio al cuarto de lavado y planchado, y que con la misma habilidad anuda un lazo en la cabeza de sus hijos, o resuelve, sonriendo, un teorema algebraico. (S. a., 1928 c : 6)

Por otra parte, la propia diversificación y especialización de la educación artística contribuyó a matizar la connotación proletaria de las artes decorativas y aplicadas, para convertirlas, en la transición hacia los años veinte, en actividades legítimas tanto desde el punto de vista económico como social. Es posible que en ello haya

colaborado la difusión creciente de ideas sobre decoración y diseño moderno en la prensa, vinculada a la reconstrucción europea de entreguerras, que invitó a los artistas a replantearse el papel de su práctica en la vida cotidiana y a revalorizar los oficios artesanales en la creación de objetos a la vez funcionales y bellos. [37] Pero a pesar de estas nuevas inflexiones, y de que las artes decorativas eran tan practicadas por hombres como por mujeres, por lo menos en su vertiente más artesanal [38] siguieron siendo representadas como una actividad femenina durante largo tiempo, según indican los comentarios respecto del Primer Salón Nacional de Artes Decorativas :

El escultor o pintor, al hacer su obra, tienen como único fin expresar su amor o su idea (...). El decorador tiene, en cambio, la misión de embellecer (...).

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

Hay que añadir que en este Salón hay tal abundancia y diversidad de obras femeninas que los hombres se encuentran en minoría, y así como empobrecidos ante aquel diluvio de nácares, estaños, cueros, bronces y porcelanas. (Critias, 1918 : s. p.)

Como conclusión, cabría preguntarse finalmente -si bien la respuesta requeriría un estudio aparte- cuánto de la relativa marginalidad de las artes decorativas dentro de la educación artística hizo que resultaran sitios atractivos de experimentación para algunas mujeres vinculadas a círculos modernos y que podían, con el diseño de textiles, vidrios, cerámicas o joyas, posicionarse en un lugar de modernidad a la vez diferente al de sus colegas hombres. Aunque ese aspecto no ha sido discutido en este artículo, lo cierto es que la mayor parte de esas disciplinas había sido solo un territorio lateral de las disputas por un arte moderno en Argentina, y más aún, tal como prueban los programas de la Academia, su lugar dentro del sistema artístico (y de la enseñanza artística) era todavía incierto. En este sentido, las elecciones técnicas de Lucrecia Moyano [39] desde los treinta o de Yente, [40] Lidy Prati [41] y Colette Boccara [42] desde los cincuenta -y podrían compararse con otros casos latinoamericanos como el de Regina Gomide Graz, [43] Carolina Cárdenas [44] o Gego [45]- quizás puedan interpretarse en términos de comprensión de la trayectoria extraña que habían tenido esos oficios en la formación artística, más que como encuadramiento tradicional dentro de las "artes femeninas", que de todos modos seguirían ofreciendo a las mujeres, durante todo el siglo, una vía de inserción en cuanto productoras en la vida material de la Argentina.

Post-scriptum :

Au début du XXe siècle, l'apparition en Argentine des "écoles professionnelles", institutions où les femmes de classe moyenne et prolétaire pouvaient acquérir des connaissances en arts décoratifs, signifiait pour elles l'ouverture à une profession artistique hors de l'Académie. L'article examine le contexte de création de ces établissements et propose des termes de comparaison entre l'éducation artistique de ces écoles professionnelles et l'Académie. Nous analysons comment des facteurs tels que l'appartenance à une classe, les représentations sociales de la pratique artistique et les représentations de genre ont influencé le choix ainsi que la valorisation des arts décoratifs. Bien qu'absents de l'historiographie officielle de l'art argentin, ces pratiques ont été socialement visibles et leur prise en compte a oscillé entre l'art en général et les arts féminins.

Mots clés : Enseignement artistique, éducation féminine, arts appliqués et décoratifs, Académie, Ecoles professionnelles.

[1] Al respecto son muy útiles las reflexiones de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2008). He abordado el tema en Ariza (2010 a).

[2] Se ha escrito sobre el desarrollo de estos temas en otros países latinoamericanos desde distintas perspectivas y con variados objetivos, pero siempre con enorme productividad. Cf. entre otros los trabajos de Natalia Majluf (1993), Angélica Velázquez Guadarrama (2001), Ana Paula Cavalcanti Simioni (2004-2005, 2007 a, 2008), Gloria Cortés Aliaga (2008 a), Sofía Pachas Maceda (2008), Patience A. Schell (2009), Deborah Dorotinsky (2012). En Argentina, Laura Malosetti Costa (2000) se ha ocupado en forma pionera de artistas mujeres del cambio de siglo y de las exposiciones en las que fue visible su trabajo.

[3] La obra más específica sobre este tema sigue siendo J. A. García Martínez (1985). Malosetti Costa (2001 y 2006) proporciona importante información documental sobre la escuela de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, luego nacionalizada como Academia, y sobre esta bajo la gestión de Pío Collivadino.

[4] Ribera (1972) menciona que hacia 1818 la Escuela de Dibujo del Consulado tenía una alumna mujer, y en la década de 1820 hubo varias miniaturistas en actividad. Entre ellas se contó Andrea Macaire, quien al llegar a Buenos Aires en 1825 abrió un taller de pintura para señoritas, y luego se hizo cargo del Ateneo Argentino, un establecimiento educativo para las hijas de familias acomodadas. Cf. Sosa de Newton (1986 : 373).

[5] Fueron mujeres, por ejemplo, las organizadoras de las primeras exposiciones de arte de envergadura realizadas en Buenos Aires, anteriores a los salones del Ateneo y foro de exhibición de los artistas locales, que prepararon las damas de sociedades de beneficencia como la de Nuestra Señora de la Misericordia (en 1887), la de Nuestra Señora del Carmen (en 1891) o la de Santa Cecilia en el Palacio Hume (en 1893). Véase Malosetti Costa (2000).

[6] A este respecto pueden consultarse, entre otros, los textos clásicos de L. Nochlin (1988 [1971]) y T. Garb (1994).

[7] López menciona en su tesis de 1901 que hacia 1897 los estudiantes "promovieron un desorden cuando por primera vez se admitió allí a las mujeres, sin duda para imitar a sus colegas parisienses que acababan de hacer igual cosa", pero todo indica que habían sido admitidas antes de esa fecha (2009 [1901] : 233).

[8] Y no tan tácitamente : en muchos de los avisos aparecidos en diarios para promocionar los cursos y la apertura de las inscripciones, se distinguen horarios para "niñas" y para varones. Por otra parte, un comentario al pasar de Cecilia Grierson sobre la Academia de Bellas Artes confirma que la institución "ha sido mixta desde su comienzo y hoy ha ampliado su enseñanza, recibiendo mayor número de niñas" (1902 : 171).

[9] He tratado de analizar algunas de estas implicaciones en Ariza (2012). Véanse al respecto, entre otros, los comentarios de López (2009 [1901] : 89, 113, 138-139).

[10] Carlos Octavio Bunge (1875-1918) fue un jurista y sociólogo argentino adscripto al positivismo, responsable de las cátedras de Ciencia de la Educación y de Introducción al Derecho en la Universidad de Buenos Aires. En 1901 presentó su informe *El espíritu de la educación* al Ministerio de Instrucción Pública. La obra fue ampliada, reelaborada y republicada como *La educación* en sucesivas ediciones, algunas incluso póstumas.

[11] Julia Wernicke (1860-1932) fue una pintora argentina formada en Múnich con el pintor H. Zügel, premiada en la Exposición Internacional de Saint Louis en 1904 y reconocida como la primera pintora animalista argentina. Volvió brevemente a la Argentina hacia 1897. El 21 de mayo de ese año, por ejemplo, *La Nación* anunciaba que "Tenemos entendido que Julia Wernicke tiene la intención de radicarse definitivamente en su ciudad natal, abriendo un taller especial para señoritas. La afición por la pintura se está desarrollando mucho entre nosotros, y ya son contadas las niñas que no deseen adquirir algunos conocimientos en ese arte tan lleno de atractivos para los que logran vencer las primeras dificultades" (S. a., 1897).

[12] No contamos con información exacta sobre estas escuelas. La Academia Perugino fue fundada, aparentemente, en 1896 o 1897, y tenía una sede en Buenos Aires y otra en La Plata. Su director y fundador fue Augusto Bolognini, y entre sus docentes se contaban hacia el Centenario figuras medianamente reconocidas de las bellas artes, como el escultor Torcuato Tasso y el pintor Eliseo Coppini. En los anuncios de esta escuela, se aclaraba que era la única incorporada a la educación oficial, es decir, que estaba autorizada a emitir certificados de estudios oficiales de hasta cuatro años, válidos para ingresar directamente a la Academia Nacional. De la Academia Salvator Rosa tenemos noticias por los avisos aparecidos en la revista *Athinae*, en la que hacia 1910 se promocionaba como sede de "Clase diurna para señoritas de dibujo y pintura. Nocturna para varones de dibujo artístico e industrial" (*Athinae*, 21 de mayo de 1910). Su director era Tobías Polese.

[13] Entre los muchos avisos de profesoras se incluyen el de la "Señorita pintora, recién llegada de la Academia de Bellas Artes de Munich y de París, desea dar lecciones de pintura, dibujo y hacer retratos. Precios moderados" (S. a., 1907) ; o la "Institutriz francesa, diplomada, pintora y con diploma de corte, desea colocación con buena familia" (S. a., 1912), y la "Artista-pintora distinguida, educada en Europa, muy recomendada, enseña dibujo y pintura del natural en su estudio y a domicilio" (S. a., 1918 a), entre otros. Sobre la educación de las jóvenes de clase acomodada véase también Losada (2008 : 119 y ss).

[14] En los primeros años del siglo, de todos modos, fue reiterada la queja sobre la insuficiente preparación de los docentes a este respecto.

Véase Zubiatur (1900 : 332-337).

[15] La obra de Zubiatur incluye los programas vigentes en 1900.

[16] Cecilia Grierson (1859-1934) fue la primera argentina en graduarse como médica, en 1889. Fue una activísima militante feminista y funcionaria pública. Fundó la primera escuela de enfermeras y la Sociedad Argentina de Primeros Auxilios, así como el Consejo Nacional de Mujeres (en 1900) y más tarde la Asociación Obstétrica Nacional. Para mayores datos biográficos puede consultarse Sosa de Newton (1986 : 289). Su trayectoria se encuentra más detenidamente analizada en Barrancos (2001).

[17] Al respecto, son claras las palabras de Leopoldo Lugones : "El Estado no puede abandonar este problema a la competencia despiadada del industrialismo, que violenta el destino de la mujer, convirtiéndola en carne de máquina. Dicho trabajo pertenece exclusivamente al hombre, dado un buen equilibrio social, pues la mujer tiene bastante con el hogar y con los hijos. Toda mujer que desatienda o no pueda llegar a estas funciones, es un elemento de corrupción, porque violenta a la naturaleza en su más preciosa coincidencia con el destino social" (1910 : 129). Este debate fue muy denso y tuvo lugar en prácticamente todos los países que atravesaron un proceso de industrialización acelerado. Véase al respecto, entre otros, Scott (1999), Lobato (2007), Cano, Vaughan y Olcott (comp.) (2009 : *passim*).

[18] El número de inscriptas procede de Pizzurno (1902, cuadro nº 16, "Establecimientos de enseñanza especial").

[19] Clotilde Guillén (1880-1951) fue una educadora argentina formada en la Escuela Normal de Profesores y luego en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dirigió la Escuela Normal nº 5 y tuvo a su cargo la cátedra de Pedagogía de la universidad, foros desde donde difundió (al igual que en sus numerosas publicaciones) nuevos métodos de enseñanza basados en los sistemas de Ovide Decroly y María Montessori.

[20] "La mujer necesita más todavía que el hombre la disciplina del trabajo práctico. Este es, sin que haya lugar a dudas, el fundamento de su virtud. Casi todos los defectos femeninos provienen de la vanidad, que las competencias sociales y sentimentales de la adultez, convierten en un verdadero estado de guerra. Y nada aleja tanto de la vanidad, como la conciencia de ser útil. Esto equivale a convertir en cualidad el defecto, aprovechando para el bien las tendencias originales" (Lugones, 1910 : 291). Más aún, este defecto y la asociada tendencia al lujo fueron concebidos no solo como un mal ejemplo para mujeres de extracción humilde, que desearían imitar a las de posición más acomodada, sino también como señal de cierta perdición moral (que les permitiría obtener el dinero para adquirir artículos de lujo), de ahí su peligrosidad social. Las actas del Primer Congreso Femenino Internacional de 1910 permiten entrever las discusiones suscitadas en este sentido en varias oportunidades. Cf. por ejemplo los votos "por que se eduque a la mujer en el sentido de que comprenda el peligro social que entraña el lujo", (AA.VV., 2008 : 147 y 280). Es interesante señalar, por otra parte, que estas discusiones, registradas como "acaloradas", se dieron luego de ponencias que reflexionaban sobre el trabajo femenino y la educación estética femenina.

[21] Un caso ilustrativo fueron las presiones de los linotipistas para frenar el ingreso de las mujeres a distintos oficios de las artes gráficas, analizado por Bil (2005). Una vez más, las palabras de Lugones a este respecto son ilustrativas : "cuando las mujeres piden la igualdad de derechos con los hombres, solicitan, sin advertirlo, su propio rebajamiento. Ello ocasiona, acto continuo, en el exclusivismo industrial de las sociedades modernas, la competencia del mismo carácter, o sea el rebajamiento de la mujer como obrera y como madre. Como obrera, porque es siempre inferior al hombre, según lo prueban sus propios salarios ; como madre, porque la mencionada competencia perturba o impide esta función. De tal modo, la libre competencia industrial de los sexos, es un mal gravísimo que los países ricos y pobres deben evitar con todo interés". (Lugones, 1910 : 130)

[22] "No falta quienes critiquen, a las porteñas sobre todo, y especialmente a las de clases pudientes, su educación superficial, su poca inclinación por los estudios serios y las ocupaciones del espíritu", decía López (2009 [1901] : 226), añadiendo luego : "Muchas jóvenes de la que podríamos llamar nuestra clase distinguida, pero pobre, consideran aún como un desdoro el trabajar y prefieren vegetar condenadas a una ociosidad forzada" (237). Una revista de interés general anunciaba unos años más tarde :

"Nos causa infinito placer la demanda de datos que hacen de todos los puntos de la república respecto de la Bolsa de Trabajo (...) -nos demuestran también que ellas adelantan en el sentido de comprender que ya no es bastante para sus encantos inundar el hogar con el perfume de sus gracias femeniles, sino que deben ser también fuerzas productoras de actividad inteligente y emanciparse así de la vida parasitaria, infecunda y vergonzosa que malogra las más preciosas cualidades, siendo a la vez un obstáculo para el mejoramiento de los individuos y de la sociedad en general". (S. a., 1915, "El Hogar-Club").

[23] Después de la nacionalización de su escuela en Academia Nacional de Bellas Artes, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes siguió existiendo y fundó una segunda escuela, a cuyos cursos, entre los que había algunos diurnos para mujeres, concurrían en 1913 "180 alumnos, en su mayoría obreros" (S. a., 1913). Por otro lado, en 1910 se anunciaba que "La Sociedad de Educación Industrial ha resuelto implantar en su escuela (...) un

curso de dibujo para señoritas. ¿Hasta qué punto el dibujo puede ocupar en la educación femenina un lugar que no sea de simple adorno? La Sociedad de Educación Industrial, cuya enseñanza es exclusivamente técnica y profesional, se ha propuesto prescindir del dibujo de las academias, 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. Se trata, sin duda, de algo más serio. Se trata de proveer á nuestras niñas de la clase obrera de un poderoso auxiliar en sus oficios, y de un instrumento eficaz de trabajo" (S. a., 1910). La Academia Perugino tenía hacia el Centenario una sección de artes aplicadas que ofrecía cursos de decoración, plástica decorativa, herrería artística, gráfica (S. a., 1911 a).

[24] "Método Malharro" se llamó al sistema de enseñanza del dibujo elaborado por el artista argentino Martín Malharro (1865-1911) en los primeros años del siglo XX, producto de su desempeño como profesor de Dibujo y más tarde como organizador de los cursos de dibujo impartidos por el Ministerio de Instrucción Pública y como Inspector Técnico de Dibujo de las escuelas públicas de la Capital (1905-1908). Las ideas pedagógicas de Malharro, resistidas en algunos reductos de la comunidad educativa de esos años, básicamente otorgaban un protagonismo nuevo al dibujo del natural y el dibujo libre, y fomentaban la experimentación al aire libre y la expresión individual del alumno, en clara oposición a los métodos académicos. Para más información, Rabossi (1996), Muñoz (1996), March (2012).

[25] El *Reglamento para las escuelas profesionales* indicaba que la ganancia debía repartirse en partes iguales entre la escuela y la autora del objeto vendido, con el fin de "constituir a cada alumna un pequeño capital, suerte de peculio industrial, que entregado al tiempo de finalizar los estudios, le permita hacer frente a las primeras exigencias materiales de la profesión elegida", (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1910 [1908] : 8).

[26] "Cómo se prepara a nuestros artistas nacionales. Una rápida visita a la Academia Nacional de Bellas Artes" (A. M., 1925 : 5) ; "Academia Nacional de Bellas Artes" (S. a., 1926 : sección gráfica). Sobre las ideas de Collivadino en cuanto a artes decorativas, ver Malosetti Costa (2006 : 133-155).

[27] El prejuicio de clase contra la actividad manual remunerada ejercida por mujeres tuvo una larga trayectoria. Ver entre muchos otros los comentarios de María Jesús Alvarado Rivera en su ponencia "Feminismo" leída en el Primer Congreso Femenino Internacional de 1910 : "Imperando el absurdo orgullo que considera el trabajo como una degradación, juzgando las señoras meticulosas que las jóvenes deben permanecer retraídas en el hogar (...) ; recibiendo la juventud femenina una educación somera, deficiente y errónea, formando su criterio con el principio de que (...) el esposo exclusivamente es el que tiene la obligación de sufragar los gastos del hogar, sólo resultan generalmente personalidades estultas, ineptas (...)" (AA.VV., 2008 : 291). Todavía en 1929 la revista *Para Ti* confirmaba esta representación en un artículo que describía distintos tipos femeninos "antes y después de la boda" (es decir, antes y después de tener resueltas las necesidades de subsistencia). La mujer de hogar era representada, antes del matrimonio, como un prodigio de habilidad doméstica, que "hace postres exquisitos, no gasta un centavo en modista, pasa sus mejores ratos sentada al piano, bordando o pintando". Una vez casada, sin embargo, se decía : "No se acerca a la cocina porque 'eso' estropea las manos ; no borda, ni pinta, ni toca el piano, porque es 'cursi'", Gyp (1929 : 65).

[28] En 1932, Pío Collivadino afirmaba que asistían a la Academia aproximadamente quinientas alumnas mujeres, mientras que los cursos de varones convocaban a cerca de trescientos estudiantes. El autor de la nota donde se vuelcan estos datos confesaba : "La cifra nos aterra" (Platino, 1932 : 43).

[29] Nuevamente Lugones es lapidario al respecto : "Las mujeres son, por lo general, menos aptas que los hombres para las ciencias" (1910 : 137).

[30] Esta fue una inflexión muy frecuente en la valoración de las obras producidas por mujeres, que merece un desarrollo en sí mismo que llevaría mis argumentos hacia territorios algo ajenos a mi interés inmediato en este artículo. En términos generales, puede señalarse la intensa utilización de los términos "viril" y "vigor varonil" como significantes de excelencia artística por parte de la enorme mayoría de los críticos de arte del cambio de siglo, una elección lingüística que ejemplifica con claridad cómo la norma masculina funcionó como eje de valoración de la práctica artística en su totalidad, obturando conceptualmente la posibilidad de asignar excelencia a las producciones de mujeres. El tema ha sido desarrollado en muchos trabajos de historia feminista del arte, entre ellos Griselda Pollock y Rozsika Parker (1981) ; Pollock (1988) ; y en el contexto sudamericano en M. I. Baldasarre (2009) ; Gloria Cortés Aliaga (2008). En Ariza (2010 b) analizo cómo esas categorías valorativas se usaron en ocasiones para señalar en términos positivos la calidad de algunas artistas como Raquel Forner (según Pagano, 1940 : 361, "varonil, impetuosa"), o Ana Weiss (de "paleta varonil" en palabras de Lozano Mouján, 1922 : 150), y cómo se opusieron tácitamente a otras categorías como "sensible", "femenina", "dulce", "espiritual", etc., usadas para caracterizar la obra de artistas mujeres menos valoradas (muchas de ellas hoy desconocidas, como Paulina Blinder o Adela de Finck).

[31] Así se anunciaba en un artículo de *Caras y Caretas*, "Enseñanza práctica de joyería en la Escuela Profesional nº 5" (S. a., 1911 b : 64-66). En 1935 esta escuela pasó a llamarse "Escuela Profesional nº 5 de Artes Decorativas Fernando Fader". Su asociación cooperadora de padres publicaba en los años cuarenta la revista *Arte y Decoración*. Allí no solo se imprimían artículos sobre distintas técnicas de artes decorativas, sino

que se reproducían trabajos de alumnas en metal, cerámica, distintas técnicas de grabado, decoración mural, afiches y ejercicios de dibujo del natural y modelado. Aparte de los cursos de dibujo, composición y anatomía, el plan de estudios ya había incorporado materias históricas (de las civilizaciones, de las artes aplicadas), y las alumnas debían cursar los últimos tres años asistiendo a uno de estos talleres : arte del libro y la publicidad, arte del juguete, arte de la decoración de interiores, arte del metal. Al finalizar el quinto año, se indicaba que "las alumnas que se distinguen en modelo y composición (...) que se interesen por las formas cerámicas (...) podrán concurrir al curso de cerámica de la Escuela Industrial de la Nación" (S. a., 1942 : 53).

[32] Algunos otros comentarios sobre exposiciones de este tipo en artículos sin autor (1918 b : 12, "Exposición nacional de labores a máquina"), (1928 a, "Exposición de labores de alumnas de la Escuela Profesional nº 3 del Instituto Filantrópico"), (1928 b : 11, "Biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres. Finalizaron ayer los exámenes").

[33] Todo indica que la denominación numérica de las escuelas obedece al orden de su creación sucesiva a lo largo del tiempo. Esas escuelas han cambiado varias veces de nombre, pero continúan ofreciendo enseñanza técnica. De acuerdo a sus respectivos sitios web, se recuperan los siguientes datos : Osvaldo Magnasco impulsó la creación de la Escuela profesional nº 1, efectivizada en mayo de 1900 bajo la dirección de Laura Rosende de Mendoza y con el nombre de Escuela de Artes y Oficios nº 1, que luego cambió al de "Escuela profesional de mujeres nº 1" (<http://bibliomagnasco.blogspot.com.ar> ; consultado por última vez el 30-07-2013). La Escuela profesional nº 2 se creó también en 1900, y llevó brevemente el nombre de "Escuela de Artes y Oficios nº 2" ; su primera directora fue Eduarda Rodríguez Larreta (http://msthompson.edu.ar/mst/ia_cont.php?id=discursoaniversario2008 ; consultado por última vez el 30-07-2013). La Escuela profesional nº 3 fue fundada en 1906 y dirigida en sus primeros años por Luisa Lanús de Gallup. Además de las clases de bordado, encajes y corte y confección, en 1912 incorporó el taller de pintura, y en 1915 el de arte decorativo (este se dio hasta 1927, véase <http://tecnic4.buenosaires.edu.ar/historia.htm> ; consultado por última vez el 30-07-2013). La Escuela profesional nº 4 se creó en 1909 bajo la dirección de Lucía R. de Paz ; los cursos de arte decorativo, pintura y repujado se abrieron unos años después de su creación (www.buenosaires.gob.ar/areas… ; consultado por última vez el 30-07-2013). Sobre la Escuela profesional nº 5 véase la nota 29 y el sitio : <http://buenosaires.edu.ar/areas/edu…> ; consultado por última vez el 30-07-2013). Cabe aclarar que según un nuevo reglamento de 1912, no todas estas escuelas ofrecieron a partir de la segunda década del siglo XX los mismos talleres. Si bien la mayor parte de ellas ofrecían los de bordado y corte y confección, se repartían los de pintura y artes decorativas (que se daban en las número 3 y 5), encajes, encuadernación o fotografía (que se daba solo en la número 5 y comprendía en su programa verdaderamente fascinante la enseñanza de "Retoque, Coloración de positivos sobre cristal, Fotografías iluminadas", así como de Fotografía industrial, fototipia, cinematografía). Cf. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (1930 [1912]).

[34] Emilio Pettoruti (1892-1971) es considerado uno de los primeros artistas argentinos que experimentaron con la abstracción. Durante su estadía de formación en Italia entró en contacto con los futuristas y realizó sus primeras obras abstractas, que expuso en el Salón Witcomb de Buenos Aires en 1924. La muestra generó una polémica que se cita frecuentemente como uno de los puntos de inflexión para el debate sobre la modernidad artística en Argentina.

[35] Esta escuela fue fundada en 1921 por Clemente Onelli para recuperar la industria doméstica textil. En 1923 tenía tres sucursales ubicadas en barrios obreros "porque así lo ha exigido la población femenina y diiigente [sic] que se ha dado cuenta de los beneficios de esta rápida enseñanza, con la que la mujer del pueblo puede ayudarse, no descuidando los quehaceres del hogar y no dejando abandonados forzosamente a sus hijos, mientras ella gasta sus pulmones y envenena su espíritu entre los ruidos ensordecedores de las maquinarias, la magnífica y cruel engañifa [sic] del mejor bienestar moderno". En ese lapso de dos años se habían formado allí 804 mujeres provenientes de distintas provincias argentinas (S. a., 1923, "En la Escuela de Telares se entregaron los diplomas-Se han recibido 97 alumnas").

[36] Mercedes Dantas Lacombe (1888-1966) fue una escritora y educadora argentina. Participó de la fundación del Club Argentino de Mujeres en 1921, del que fue presidenta. Colaboró además como periodista en muchas de las publicaciones periódicas de las primeras décadas del siglo XX, como *El Hogar* y *Caras y Caretas* (Sosa de Newton, 1986 : 179).

[37] Los artículos sobre diseño moderno y decoración aparecieron sobre todo en publicaciones para la alta burguesía. Cf. Dora Markovich Voisin (1929 : 18), y el texto firmado "L." (1929 : 219-223). La revalorización de los oficios en Europa fue registrada por la prensa local, cf. entre otros "El mueble moderno de lujo" (S. a., 1921).

[38] Es posible que sea necesario trazar diferencias más precisas entre la conceptualización de las artes aplicadas, industriales y decorativas, términos que aunque tendieron a usarse indistintamente en el período comprendido por este trabajo, probablemente estuvieran diferenciándose a medida que la Argentina incorporaba procesos verdaderamente industriales para la fabricación de objetos para la vida cotidiana. En este sentido, habría quizás que investigar con mayor detalle en qué medida el género fue asociado a esa diferenciación, y si no tendió a vincularse a las mujeres cada vez con mayor frecuencia a la manufactura de tipo artesanal, y a los hombres con la producción industrial. Debo esta idea, así como varias referencias bibliográficas y el estímulo a precisar mejor mis argumentos a Deborah Dorotinsky, que generosamente comentó una versión más breve del trabajo en el marco del 3rd Forum for Emerging Scholars organizado por el CLAVIS de la Universidad de Texas en Austin

en octubre de 2012.

[39] Lucrecia Moyano (1902-1998) comenzó su trayectoria artística como dibujante y acuarelista ; se formó con Léonie Matthis y Xul Solar (Pereyra Iraola, [1999]). Se casó con el dibujante Eduardo Muñiz, con quien realizó diseños decorativos para interiores. En 1934 le fue ofrecida la dirección de la sección artística de la cristalería Rigolleau, donde comenzó a diseñar y producir objetos en vidrio, tanto industriales como piezas únicas en vidrio soplado. En esta década y durante los años cuarenta participó en exposiciones industriales y en los Salones de Artistas Decoradores (1936, 1937, 1940 y 1943). A mediados de los años cincuenta empezó también a dedicarse al diseño de alfombras, que expuso en la Galería Pizarro en 1956. El Museo Nacional de Arte Decorativo le dedicó una exposición en 2007-2008. La mejor fuente de información sobre su trayectoria siguen siendo los artículos periodísticos que le dedicaron en ocasión de su muestra en Pizarro. Véase López Leguineche (1957), Jascalevich (s. f.).

[40] Eugenia Crenovich (conocida como Yente) (1905-1990) se formó como artista fuera de la Academia, en Buenos Aires y Santiago de Chile, y estudió Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. A mediados de los años treinta se casó con el artista Juan del Prete. Al igual que él, cultivó tanto la abstracción como el arte figurativo, pero su obra comprende además de pinturas otras técnicas, materiales y soportes, como tapices, collages, ilustración de libros y objetos y relieves. Para mayor información véase Lauría (2005), Lauría, García y Weseley (2009).

[41] Lidya Prati (1921-2008) nació en el Chaco, pero se tituló como maestra en Buenos Aires. Hacia principios de los años cuarenta entró en contacto con el círculo de artistas que dio inicio al arte concreto en la Argentina. Participó de la fundación de la revista *Arturo*, donde publicó viñetas abstractas, y de la Asociación Arte Concreto-Invencción, liderada por Tomás Maldonado, con quien Prati se formó brevemente como artista y con quien se casó en 1944 (se separaron en 1952). Dedicó muchas de sus obras a la investigación sobre las formas geométricas y el color, y realizó algunas de marco recortado. A fines de los años cincuenta se alejó de la pintura, aunque siguió dibujando. Trabajó además como diseñadora gráfica de catálogos de exposiciones y revistas como *Mundo Argentino*, *Lyra* y *Artinf*, de cuya creación participó, y diseñó joyas y textiles. Para mayor información véase el catálogo de la exposición organizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Lauría, García y Weseley, 2009), la obra de María Amalia García (2011) y la entrevista de Prati con Carla Bertone (2006).

[42] No he podido encontrar datos biográficos sobre la arquitecta y ceramista Colette Boccara más allá de los que se reproducen en las notas que la mencionan en relación con su marido, el también arquitecto César Jannello. Aparentemente, ambos estuvieron vinculados, en Buenos Aires, a los artistas concretos y al arquitecto Amancio Williams. A fines de los años cuarenta se mudaron a la provincia de Mendoza, donde Jannello había obtenido el encargo de crear el área industrial de la Escuela de Cerámica de la Universidad Nacional de Cuyo. La trayectoria de Boccara como ceramista comenzó en Mendoza, con la creación de la fábrica de vajilla cerámica Colbo (las dos primeras sílabas de su nombre) a mediados de los años cincuenta. Aunque las primeras piezas que realizó eran únicas, en los años sesenta la fábrica se amplió y Boccara dirigió el diseño y la producción en serie de un amplio rango de piezas en gres rojo (proveniente de canteras mendocinas), que se vendían en Argentina y el extranjero y son hoy reconocidas como un repertorio importante del diseño moderno en Argentina. Aunque la fábrica cerró en los años ochenta, Boccara continuó modelando por lo menos hasta los años noventa. En una nota periodística se menciona, además, que en la casa que diseñó en Mendoza como arquitecta junto a Jannello se guardaban "objetos, pinturas, dibujos, tapices y cerámicas realizados por Colette" (Quiroga, 2009 : 62). Su figura aguarda una investigación mucho más detallada (máxime cuando recientemente se ha reabierto la fábrica Colbo para volver a producir sus diseños).

[43] Regina Gomide Graz (1897-1973) fue una pintora y decoradora brasileña, formada en la Escuela de Bellas Artes y de Artes Decorativas de Ginebra, donde conoció al artista John Graz, con quien se casó en 1920. Al volver a Brasil se interesó por las tradiciones textiles indígenas y se dedicó al diseño y confección de tapices, alfombras y *panneaux* decorativos, en algunos proyectos en colaboración con Graz. Participó de agrupaciones de arte moderno y en 1941 fundó la Industria de Tapetes Regina Ltda. Simioni (2007 b) ofrece una perspectiva muy interesante sobre su obra y el lugar de las mujeres en relación con el diseño textil.

[44] Carolina Cárdenas (1903-1936) fue una artista colombiana. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y a principios de los años treinta comenzó a diseñar objetos utilitarios en cerámica, que expuso en la primera exhibición de cerámica artística de Colombia. En Arango Restrepo (2005) se reproduce además una ilustración publicitaria de su autoría, lo que sugiere que trabajó también como ilustradora.

[45] Gego (Gertrude Goldschmidt, 1912-1994) fue una artista alemana radicada en Venezuela a fines de los años treinta. Graduada como arquitecta en Alemania, en su país de adopción abrió el Taller Gunz con la ayuda financiera de su primer marido, el empresario Erns Gunz, donde se dedicó al diseño de muebles y lámparas durante los años cuarenta. Se orientó posteriormente hacia el grabado, el dibujo y finalmente hacia las obras tridimensionales en alambre, que mantienen una cualidad textil que pienso es posible vincular no solo a la experimentación con el medio textil de otras artistas latinoamericanas, sino también a cierto alejamiento de las técnicas artísticas tradicionales o académicas, una tendencia identificable en algunas de las otras artistas mencionadas. Sobre la artista puede consultarse el sitio de la Fundación Gego, donde hay un listado de la bibliografía sobre su obra : <http://www.fundaciongego.com> (consultado por última vez el 30-07-2013).

Bibliografía

- AA.VV. (2008), *Primer Congreso Femenino. Buenos Aires 1910. Historia, actas y trabajos*, Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba.
- A. M. (1925), "Cómo se prepara a nuestros artistas nacionales. Una rápida visita a la Academia Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 17 de octubre.
- Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales (1910), *Reglamentos y programas generales*, Buenos Aires : Imprenta Luis Monteverde.
- Arango Restrepo, Clemencia (2005), "Carolina Cárdenas. Promesa fugaz del arte moderno en Colombia", <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1998/10803.htm> (consultado por última vez el 30-07-2013).
- Ariza, Julia (2010 a), "Artes femeninas y artistas mujeres. Sus representaciones en la prensa periódica de Buenos Aires (1910-1930)", ponencia presentada en *X Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres/IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Luján.
- Ídem (2010 b), "La zona intermedia. El rol de la prensa ilustrada en la fortuna crítica de artistas mujeres argentinas", ponencia presentada en *XXIX International Congress of the Latin American Studies Association*, Toronto.
- Ídem (2012), "Mujeres del arte. Dilematismo, profesionalización y modernidad en las primeras décadas del siglo XX en Argentina", ponencia presentada en *XXX International Congress of the Latin American Studies Association*, San Francisco.
- Baldasarre, María Isabel (2009), "La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires : Edhasa.
- Barrancos, Dora (2001), "Cecilia Grierson, o cuando la muerte ofrece más reconocimiento que la vida", en *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres*, Buenos Aires : FCE.
- Bertone, Carla (2006), "Muchachas de vanguardia", *Ramona*, 62, julio.
- Bil, Damián (2005), "Gran industria y descalificación de los obreros gráficos. Buenos Aires, 1880-1920", *Razón y Revolución*, 14, primavera.
- Bunge, Carlos Octavio (1920), *La educación. Tratado general de pedagogía*, libro III, Buenos Aires : Vaccaro.
- Cano, Gabriela, M. K. Vaughan y J. Olcott (comp.) (2009), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México D. F. : FCE.
- Collivadino, Pío y A. Ghigliani (1909), "La enseñanza artística en la República Argentina", en Alberto B. Martínez, *Censo general de educación*, vol. 3, Buenos Aires : Talleres de Publicaciones de la Oficina Meteorológica Argentina.
- Comisión Nacional de Bellas Artes (1914), *Salón Anual*, Buenos Aires : s. e.
- Ídem (1918), *Primer Salón Nacional de Artes Decorativas*, Buenos Aires : s. e.
- Ídem (1925), *Fundamentos para el desarrollo de un plan orgánico de la enseñanza de las bellas artes*, Buenos Aires : Busnelli y Caldelas.
- Cortés Aliaga, Gloria (2008 a), "Modernas modernistas vanguardistas : las pintoras chilenas en el primer cuarto del siglo XX", en Juan Manuel Martínez (ed.), *América : territorio de transferencias. IV Jornadas de Historia del Arte en Chile*, Santiago de Chile : RIL Editores.
- Ídem (2008 b), "Notas al margen sobre Celia Castro y Luisa Isella : presencia y ausencia femenina en la crítica de arte en Chile", en *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/XII Jornadas del CAIA*, Buenos Aires : CAIA.
- Critias (1918), "Primer Salón Nacional de Artes Decorativas", *Plus Ultra*, 32, diciembre.
- Deró [Daireaux], Godofredo (1911), "El buen gusto y la prolijidad estética en la industria", *Athinae*, 32, abril.
- Dorotinsky, Deborah (2012), "Nuevas mujeres : cultura visual, utopías sociales y género en la primera mitad del siglo XX", en Hugo Arciniega, Louis Noelle, Fausto Ramírez (coord.), *El arte en tiempos de cambio 1810/1910/2010*, México D.F. : UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Garb, Tamar (1994), *Sisters of the brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven/Londres : Yale University Press.
- García Martínez, J. A. (1985), *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires : Fundación Banco de Boston.
- García, María Amalia (2011), *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires : Siglo XXI.
- Grierson, Cecilia (1902), *Educación técnica de la mujer*, Buenos Aires : Talleres de la Penitenciaría Nacional.

- Guillén, Clotilde (1913), "Educación estética", *El Monitor de la Educación Común*, 484, 30 de abril.
- Gyp (1929), "Retratos femeninos antes y después de la boda", *Para Ti*, 378, 6 de agosto.
- Jascalevich, Elsa (s. f.), "Cristal. Milagro de luz y forma", s. d.
- L. (1929), "La vivienda de hoy", *Almanaque de la Mujer*, 1.
- Lauría, Adriana (2005), "Prólogo", en *Centenario de Yente (1905-2005). Homenaje a la primera pintora abstracta argentina*, Buenos Aires, AMIA.
- Lauría, Adriana, María Amalia García y David Weseley (2009), *Yente/Prati*, Buenos Aires : Fundación Eduardo F. Costantini.
- Lobato, Mirta Z. (2007), *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*, Buenos Aires : Edhasa.
- López Leguineche, Julia (1957), "Lucrecia Moyano. Una gran decoradora argentina", *Rosalinda*.
- López, Elvira (2009 [1901]), *El movimiento feminista. Primeros trazos del feminismo en la Argentina*, Buenos Aires : Biblioteca Nacional.
- Losada, Leandro (2008), *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires : Siglo XXI.
- Lozano Mouján, José María (1922), *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires : Librería de A. García Santos.
- Lugones, Leopoldo (1910), *Didáctica*, Buenos Aires : Otero y Cía.
- Majluf, Natalia (1993), "Entre pasatiempo y herramienta artesanal : aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve", *Sequillo*, 3, mayo-junio.
- Malharro, Martín (1910), "Movimiento artístico y estético en 1910", *La Prensa*, 25 de mayo.
- Malosetti Costa, Laura (2000), "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires", *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las Mujeres/II Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*, Buenos Aires : CD-ROM.
- Ídem (2001), *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires : FCE.
- Ídem (2006), *Collivadino*, Buenos Aires : El Ateneo.
- Manzi, Ofelia (s. f.), *Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Desde su fundación hasta la nacionalización de la Academia*, Buenos Aires : mimeo.
- March, Natalia (2012), "Malharro educador", en Centro Virtual de Arte Argentino, http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/malharro/02_produccion_4.php (consultado por última vez el 05-08-2013).
- Markovich Voisin, Dora (1929), "El ambiente del hogar", *La Nación magazine*, 7, 18 de agosto.
- Martínez, Alberto B. (1909), *Censo general de educación*, 3 vols., Buenos Aires : Talleres de Publicaciones de la Oficina Meteorológica Argentina.
- Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (1910 [1908]), *Reglamento para las escuelas profesionales de artes y oficios de mujeres*, Buenos Aires : Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional.
- Ídem (1930 [1912]), *Plan de estudios, programas y reglamentos para las escuelas profesionales de artes y oficios de mujeres*, Buenos Aires : Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional.
- [Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires] (1924), *Primera exposición comunal de artes industriales*, Buenos Aires, s. e.
- Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1925), *Exposición comunal de artes aplicadas e industriales. Guía-catálogo*, Buenos Aires, s. e.
- Ídem (1927-1928), *3ª Exposición comunal de artes aplicadas e industriales. Guía-catálogo*, Buenos Aires, s. e.
- Muñoz, Miguel A. (1996), "Martín Malharro, arte, pedagogía y positivismo", en *Segundas jornadas de estudios e investigaciones en artes visuales y música*, Buenos Aires : Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró.
- Ídem (1998), "Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario", en D. Wechsler (comp.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires : CAIA-Del Jilguero.
- Nochlin, Linda (1988 [1971]), "Why have there not been great women artists ?", *Women, art and power and other essays*, Nueva York : Harper & Row.

Oller, Héctor Ismael (1930), "Escuela de Artes Decorativas Aplicadas", *Aconcagua*, 11, diciembre.

Pachas Maceda, Sofía Karina (2008), *Las artistas plásticas de Lima 1891-1918*, tesis de maestría, Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Pagano, José León (1940), *El arte de los argentinos*, Buenos Aires : Edición del autor, vol. 3.

Payró, Roberto J. (1892), *La Nación*, 3 de agosto.

Pereyra Iraola, Susana [1999], "La belleza transparente", *La Nación*, <http://www.lanacion.com.ar/184711-la-belleza-transparente> (consultado por última vez el 30-07-2013).

Pizzurno, Pablo (1902), *Enseñanza secundaria y normal. Informe correspondiente a 1901-1902*, Buenos Aires : Talleres de la Penitenciaría Nacional.

Platino, Ángel (1932), "500 futuras pintoras, escultoras y decoradoras", *Mundo Argentino*, 16 de noviembre.

Pollock, Griselda (1988), *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires : Fiordo, 2013.

Pollock, Griselda y Rozsika Parker (1981), *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, Londres : Routledge & Kegan Paul.

Quiroga, Gustavo (2009), "Nueva Colbo o la revancha de la calidad y el proyecto", *IF*, 5, noviembre.

Rabossi, Cecilia (1996), "Los planteos pedagógicos de Martín Malharro", en *Segundas jornadas de estudios e investigaciones en artes visuales y música*, Buenos Aires : Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró.

Ribera, Adolfo Luis (1972), "La participación femenina en los orígenes del arte nacional", *Crear*, 35, septiembre.

Ripamonte, Carlos (1930), *Vida*, Buenos Aires : Gleizer.

Sagarna, Antonio (1927), "[Del Exmo. Señor Ministro de Justicia e Instrucción Pública]", *Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928*, Buenos Aires : s. e.

Schell, Patience A. (2009), "Género, clase y ansiedad en la escuela vocacional Gabriela Mistral, revolucionaria ciudad de México", en Gabriela Cano, M. K. Vaughan y J. Olcott (comp.), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México D. F. : FCE.

Schiaffino, Eduardo (1933), *La pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires : Edición del autor.

Scott, Joan W. (1999), *Gender and the Politics of History*, Nueva York, Columbia University Press.

Simioni, Ana Paula Cavalcanti (2004-2005), "Le voyage à Paris. L'Académie Julian et la formation des artistes peintres brésiliennes vers 1900", *Cahiers du Brésil Contemporain*, 57/58-59/60.

Ídem (2007 a), "O corpo inacessível : as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX", *ArtCultura*, 14, enero-junio.

Ídem (2007 b), "Regina Gomide Graz : modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil", *Revista do IEB*, 45, septiembre.

Ídem (2008), *Profissão artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, San Pablo : Edusp-Fapesp.

S. a. [Sin autor] (1882), "Sociedad Estímulo de Bellas Artes", *La Nación*, 4 de julio.

Ídem (1890), S. t., *La Nación*, 1 de marzo.

Ídem (1897), "Obras de arte", *La Nación*, 21 de mayo.

Ídem (1900), "Distribución de premios-La Sociedad Estímulo de Bellas Artes", *La Nación*, 27 de agosto.

Ídem (1901), "Diversas", *La Nación*, 17 de agosto.

Ídem (1907), S. t., *La Nación*, 18 de agosto.

Ídem (1909), "Artes femeninas", *Athinae*, 15/16, noviembre-diciembre.

Ídem (1910), "Sociedad de Educación Industrial", *La Nación*, 21 de febrero.

Ídem (1911 a), "Academia Perugino", *Athinae*, 31, marzo.

Ídem (1911 b), "Enseñanza práctica de joyería en la Escuela Profesional nº 5", *Caras y Caretas*, 685, 18 de noviembre.

Ídem (1912), S. t., *La Nación*, 5 de diciembre.

Ídem (1913), "Sociedad Estímulo de Bellas Artes", *La Nación*, 14 de julio.

Ídem (1915), "El Hogar-Club", *El Hogar*, 290, 23 de abril.

Ídem (1918 a), S. t., *La Nación*, 3 de abril.

Ídem (1918 b), "Exposición nacional de labores a máquina", *Myriam*, 26 de octubre.

Ídem (1921), "El mueble moderno de lujo", *La Nación*, 13 de febrero.

Ídem (1923), "En la Escuela de Telares se entregaron los diplomas-Se han recibido 97 alumnas", *La Nación*, 3 de octubre.

Ídem (1926), "Academia Nacional de Bellas Artes", *La Prensa*, 22 de agosto, sección gráfica.

Ídem (1928 a), "Exposición de labores de alumnas de la Escuela Profesional n. 3 del Instituto Filantrópico", *La Nación*, 1 de diciembre.

Ídem (1928 b), "Biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres. Finalizaron ayer los exámenes", *La Nación*, 11 de diciembre.

Ídem (1928 c), "El III Congreso Femenino inauguró la muestra del libro, arte e industria", *La Nación*, 6 de diciembre.

Ídem (1942), "Plan de estudios", *Arte y Decoración*, 7/8.

Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1899), *Plan de estudios de la escuela de dibujo, pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas*, Buenos Aires : Imprenta Elzeviriana.

Sosa de Newton, Lily (1986), "Macaire de Bacle, Adrienne", *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, Buenos Aires : Plus Ultra, 373.

Velázquez Guadarrama, Angélica (2001), "La representación de la domesticidad burguesa : el caso de las hermanas Sanromán", en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, tomo I, México D.F. : Conaculta, 122-145.

Zubiaur, J. B. (1900), *La enseñanza práctica e industrial en la República Argentina*, Buenos Aires : Félix Lajouane, 1900.