

“SE PREFIERE SIEMPRE EL SELLO DE PARÍS”: LAS ARTES DECORATIVAS EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DEL CENTENARIO EN ARGENTINA, 1910

LARISA MANTOVANI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN (UNSAM), ARGENTINA

“The Stamp of Paris is Always Preferred”: Decorative Arts
at the International Centennial Exhibition in Argentina, 1910

“A gente prefere sempre o carimbo de Paris”: as artes decorativas na
Exposição Internacional do Centenário em Argentina (1910).

Fecha de recepción: 6 de enero de 2021. Fecha de aceptación: 16 de marzo de 2021. Fecha de modificaciones: 1 de abril de 2021
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart10.2022.08>

LARISA MANTOVANI

Licenciada y Profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y cursa sus estudios doctorales en Historia en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Su tesis en curso se enfoca en el proceso de institucionalización de las artes decorativas y los vínculos entre Bellas Artes, educación e industria en Buenos Aires (1910-1940). La investigación se encuentra radicada en el instituto de doble dependencia Centro de investigaciones en Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina (CONICET/CIAP-UNSAM).

larisa.mantovani@unsam.edu.ar

El presente trabajo corresponde a mi investigación doctoral que se lleva a cabo gracias a una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Una versión preliminar de este texto ha sido presentada en las *I Jornadas del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP) "Arte y Patrimonio. Historia, materialidades, prácticas y discursos"*. Buenos Aires, 18, 19 y 20 de noviembre de 202.

RESUMEN:

La Exposición Internacional del Centenario, realizada en Buenos Aires en conmemoración de la Revolución de Mayo de 1810, combinó exhibiciones dedicadas a diversas áreas como la higiene, la agricultura, el transporte, las bellas artes y la industria. Las artes decorativas, a caballo entre el arte y la industria, participaron tanto de la exposición artística como de la industrial y se presentaron como sinónimo de un progreso que articulaba ambas áreas. El carácter internacional de dicha exposición ayudó a promover una discusión alrededor de estas obras al mostrar numerosas producciones extranjeras en el contexto local. Este trabajo busca analizar el impacto de estas producciones extranjeras e indagar en las posibilidades y discusiones alrededor de la producción nacional.

PALABRAS CLAVE:

Artes decorativas, exposiciones de arte, Exposición del Centenario, Buenos Aires, historia del arte argentino

Cómo citar:

Mantovani, Larisa. ““Se prefiere siempre el sello de París”: Las artes decorativas en la Exposición Internacional del Centenario en Argentina, 1910”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*. n. 10 (2022). 233-257. <https://doi.org/10.25025/hart10.2022.08>

ABSTRACT:

The International Centennial Exhibition, held in Buenos Aires in commemoration of the May Revolution in 1810, brought together exhibitions devoted to the fields of hygiene, agriculture, transportation, fine arts, and industry. The decorative arts, halfway between art and industry, were included in both the artistic and industrial exhibitions and were presented as synonymous with the progress that brought both areas together. The international character of this exhibition contributed to the discussion around these works by showing numerous foreign productions in the local context. This article will seek to analyze the impact of these foreign productions and research the possibilities and discussions around a national production.

KEYWORDS:

Decorative arts, art exhibitions, Centennial Exposition, Buenos Aires, art history in Argentina

Resumo:

A Exposição Internacional do Centenário, organizada em Buenos Aires para comemorar a Revolução de Maio de 1810, teve exposições sobre temáticas diversas como a higiene, a agricultura, as belas-artes e a indústria. As artes decorativas (a meio caminho entre a indústria e as artes) participaram mesmo na exposição artística e na industrial, e apresentaram-se como sinónimo do progresso que articula as duas temáticas. Que a exposição do centenário fora internacional foi útil para promover uma discussão ao redor destas obras, que mostravam produções estrangeiras no contexto local. Este artigo analisa o impacto das produções estrangeiras e pesquisa as possibilidades e as discussões feitas na produção nacional.

PALAVRAS-CHAVE:

Artes decorativas, exposições de arte, Exposição do Centenário, Buenos Aires, história da arte argentina.

La Exposición Internacional del Centenario, realizada con motivo de la conmemoración de la Revolución de Mayo de 1810, tuvo lugar en Buenos Aires en 1910. Fue organizada por el Estado y se trató de un evento de gran importancia para el sistema artístico en la Argentina de principios del siglo xx.¹ Hacia ese momento puede decirse que había una consolidación relativa de las bellas artes —a partir de la creación de un museo y academia nacionales— y una industria incipiente, “artesanal”.² En las últimas décadas algunos estudios han abordado esta exposición, que representó un punto de partida hacia la constitución de instituciones artísticas más sólidas en el país.³ No obstante, se encuentra pendiente un análisis sistemático del lugar que ocuparon las artes decorativas en ese acontecimiento, que a su vez permita articularlas con las problemáticas que registraban por esos años en tanto potenciales intermediarias entre el arte y la industria.⁴

Las artes decorativas han sido generalmente relegadas dentro de las jerarquías artísticas. Desde el siglo xviii en Europa se potenció una diferencia entre las llamadas bellas artes y las “artes decorativas” o “artes aplicadas a la industria”. Isabelle Frank ha señalado que el término “artes decorativas” aunó diferentes producciones que fueron rechazadas dentro de la categoría de bellas artes. A su vez, remarcó que las diferentes terminologías que las caracterizaron en Europa y Estados Unidos —decorativas, aplicadas, menores— fueron utilizadas generalmente de modos “intercambiables”; los autores de distintas épocas que las problematizaron destacaron en distinta medida sus cualidades funcionales y materiales, técnicas y ornamentales.⁵ Lo mismo puede decirse de la situación en Argentina hacia 1910.

La pintura y la escultura ostentaban un carácter preferencial en los diferentes espacios artísticos que fueron surgiendo en esa época y fueron depositarias de todo el esmero en el proyecto de creación de un arte nacional. En este contexto, el interés por la producción decorativa fue marginal, aunque no inexistente.⁶ Luego de esta exposición, las primeras décadas del siglo xx mostraron un mayor interés por las artes decorativas a través de la fundación de numerosas escuelas técnicas, salones específicos sobre artes decorativas, exposiciones de artes aplicadas e industria e incluso un Museo Nacional de Artes Decorativas; todos espacios gestionados desde el ámbito público.

Al momento de pensar la relación entre arte e industria resulta operativo articular las ideas de Larry Shiner y Glenn Adamson. Shiner sostiene que la categoría de artesanía surgió como resultado de la consolidación del sistema artístico en Occidente (desde el Renacimiento en adelante), mientras que Adamson la sitúa en un momento posterior: como resultado de la Revolución Industrial. De este modo, Adamson ha matizado el papel del sistema artístico en el surgimiento de la artesanía (*craft*) al problematizar el impacto que la industria tuvo en la actividad manual.⁷ Ambos procesos convergen hasta cierto punto en el caso argentino:

1. Esto ubica a la Argentina en un lugar particular en relación con otros países latinoamericanos. En el marco de la historiografía de las artes decorativas —especialmente en Sudamérica— se puede afirmar que una gran cantidad de estudios han indagado en el aspecto educativo, con foco en la formación para la artesanía y la industria. Cabe destacar la relevancia de los gremios dependiendo del país o ciudad y su pasado colonial. En los casos de México, Brasil y Colombia la bibliografía ha subrayado el cambio que debieron afrontar los establecimientos educativos en el paso de las instituciones coloniales (ya fueran academias o escuelas de artes y oficios) a la colaboración activa en la conformación de los Estados nación. Alberto Mayor Mora, *Las escuelas de artes y oficios en Colombia, 1860-1960* (Bogotá: Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2013); Elizabeth Fuentes Rojas, *La enseñanza de dibujo de ornato. Academia de San Carlos, 1780-1904: Artistas y artesanos* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016); Marcele Linares, “Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes: Inserção, conquista de espaço e ocupação (1930-1950)” (Tesis de doctorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015). Las investigaciones sobre Chile y Uruguay muestran que la creación de escuelas de artes y oficios se produjo antes o en paralelo a otras instituciones como las academias, teniendo por objetivo principal la colaboración en la industria. Eduardo Castillo Espinoza, *EAO. La Escuela de Artes y Oficios* (Santiago: Ocho Libros, 2014); Gabriel Peluffo Linari, *Pedro Figari: Arte e industria en el novecientos* (Montevideo: Consejo de Educación Técnico Profesional de la Universidad del Trabajo, 2006). Otros estudios se han centrado en su vínculo con la cultura visual a partir del abordaje de manuales de economía doméstica, propagandas, revistas y fotografías. Para el caso de Brasil véase: Marize Malta, *O olhar decorativo: Ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2011).

2. La mayoría de los establecimientos industriales hacia esta época tenían una dimensión artesanal. Fernando Rocchi, “Industria y metrópolis: el sueño de un gran mercado”, en *Buenos Aires 1910: El imaginario para una gran capital*, editado por Margarita Gutman y Thomas Reese (Buenos Aires: Eudeba, 1999), 271.

3. Hay una rica bibliografía sobre Buenos Aires en el Centenario que abarca el aspecto histórico-intelectual, la exhibición misma y en particular su dimensión artística y la relevancia de un arte nacional. Ramón Gutiérrez (coord.), *Temas de la academia: Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2010); Fernando Devoto, *El país del primer Centenario. Cuando todo parecía*

posible (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010); Gutman y Reese; Roberto Ferrari, “El país motorizado: La Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres”, en *Buenos Aires 1910: El imaginario*, 229-240; Roberto Amigo, “Imágenes de la historia en el Centenario: Nacionalismo e hispanidad”, en *Buenos Aires 1910: El imaginario*, 171-184; Miguel Ángel Muñoz, “Un campo para el arte argentino: Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, en *Desde la otra vereda: Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, coordinado por Diana Wechsler (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998), 43-82; Álvaro Fernández Bravo, “Celebraciones centenarias: Nacionalismo y cosmopolitismo en las conmemoraciones de la Independencia (Buenos Aires, 1910-Río de Janeiro, 1922)”, en *Galerías del progreso: Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, editado por Beatriz González Stephan y Jens Andermann (Rosario: Beatriz Viterbo, 2006), 331-372; Patricia Dosio, “Juego de miradas: El arte en las exposiciones internacionales argentinas (1882-1910)”, en *Galerías del progreso*, 295-330; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Exposiciones históricas en la Argentina III: De la Exposición Internacional del Centenario (1910) a la creación del Salón Nacional (1911)”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* 37 (2006): 197-206; Laura Malosetti Costa, “Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”. *Caiana: Revista de historia del arte y cultura visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 1 (2012): s.p., http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articulos/articulo_2.php&obj=2&vol=1.

4. El estado de la cuestión sobre las artes decorativas en Argentina es bastante amplio y excede el espacio disponible para ser desarrollado aquí en su totalidad. Cabe destacar los trabajos de Adolfo Luis Ribera, quien desde la década de 1970 se enfocó en creaciones “al margen de las disciplinas artísticas consagradas”. Carla García, “Adolfo Luis Ribera”, en *Entre la academia y la crítica: La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte, Argentina siglo XX*, editado por María Amalia García y Sandra Szir (Saenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017), 217. En particular los estudios de género han sido clave en el abordaje de las artes decorativas; estos han hecho foco principalmente en la participación de las mujeres, en su educación y en exposiciones. Graciela Scocco, “Un espacio permitido: Educación artística y participación activa de la mujer en las artes decorativas y aplicadas”, en *Buenos Aires, artes plásticas, artistas y espacio público*, editado por María Inés Saavedra (Buenos Aires: Vestales, 2008); Adriana Armando, “Artistas mujeres, la gráfica y

en 1910 puede hablarse de una relativa consolidación del sistema artístico y de una industria artesanal incipiente. Es en este intersticio, y en particular gracias a la Exposición del Centenario, que las artes decorativas comenzaron a recibir una mayor atención, por su potencial articulador entre arte e industria.

A través de este trabajo se espera problematizar el lugar de las artes decorativas en el Centenario argentino a través de la manufactura local y a nivel internacional. Se buscará establecer su estatus mixto en tanto producciones artísticas y potencialmente industriales —para las entonces llamadas “industrias del arte”— a la luz de la exposición artística y la temática industrial en el contexto de la Exposición del Centenario. El carácter internacional de dicha exposición impulsó la reflexión sobre estas obras al mostrar numerosas producciones extranjeras en el contexto local. Es por esto que se buscará analizar el impacto de estas producciones extranjeras e indagar en las posibilidades y discusiones que motivaron alrededor de una posible producción nacional.

LA ORGANIZACIÓN DE LA EXPOSICIÓN Y SUS GRANDES ÁREAS TEMÁTICAS

En el plano de las artes se dio a inicios del siglo XX una oleada de coleccionismo sin precedentes. Como ha sostenido María Isabel Baldasarre el arte argentino fue ignorado al momento de conformar colecciones privadas. Según Baldasarre existían dos circuitos de venta de arte: uno que derivaría en la galería profesional y otro asociado al bazar, en donde las artes decorativas y otras antigüedades tendrían un lugar privilegiado por su propósito práctico de ornamentar.⁸ Las artes decorativas de producción local, aún incipientes en Argentina, recibieron pocos miramientos por parte de los coleccionistas ante la posibilidad de comprar porcelanas de Sèvres o Limoges. Leandro Losada subrayó que el interés por Europa, y en especial por Francia, se combinó con un holgado nivel de vida y consumos ostentosos por parte de las elites porteñas.⁹

El Centenario puede entenderse como el punto culminante de esas élites en términos de su crecimiento económico. La Exposición Internacional de Arte del Centenario (en adelante EIAC), además de presentarse a la manera de las grandes exposiciones universales, logró acrecentar las bases de un sistema artístico nacional cada vez más consolidado tras la creación de un Museo en 1896 y de una Academia Nacional de Bellas Artes en 1905. Un año después de su realización, en 1911, se inició un evento permanente que completó esta estructura institucional: el Salón Nacional. La EIAC marcó así un momento fundamental en el terreno artístico que tuvo impacto en años posteriores.

Los festejos del Centenario incluyeron cinco exposiciones consagradas respectivamente a la agricultura, la higiene, las bellas artes, el transporte y la industria, asuntos que de acuerdo con el “pensamiento de las clases dominantes”

eran fundamentales para el progreso argentino.¹⁰ Todas inauguraron, con diferencia de días, durante el mes de julio, excepto la industrial, que tuvo lugar a fines de septiembre. Esta última fue “la más popular” por haber combinado en su parque distintos entretenimientos y atracciones como toboganes de agua, conciertos, proyecciones de películas, espectáculos y hasta un ferrocarril en miniatura.¹¹

Las exposiciones se desarrollaron en una zona residencial y selecta de la clase alta porteña (desde la catedral al norte).¹² Mientras que la mayoría se realizaron en la zona de los parques de Palermo, la Exposición Internacional de Arte tuvo lugar al lado del Pabellón Argentino (en el barrio de Retiro) que había formado parte de la Exposición Universal de 1889 en París (Img. 1).¹³ La EIAC tuvo la particularidad de ser la primera exposición organizada por el gobierno argentino dedicada a las artes plásticas.¹⁴ Su carácter “internacional” le otorgaba un nuevo color a estas enormes exhibiciones, como lo había ya planteado el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino, unos años antes: “Ni universal ni continental [...]. La República debe hacer una exposición internacional, digna del presente argentino, o buscar otra cosa para solemnizar el Centenario de la Emancipación. Pienso que la exposición continental es de otra época, y que hoy podemos y debemos mirar más lejos”.¹⁵ Se programaron diferentes áreas: internacional, nacional y retrospectiva. Dentro de cada una de ellas inicialmente se aceptarían pinturas, esculturas, proyectos arquitectónicos, artes gráficas y artes decorativas.

Con el paso de los días la comisión ejecutiva resolvió aceptar únicamente obras a las que llamó de “arte puro”, dado el espacio limitado. Si en un primer momento los diferentes Estados estaban invitados a exponer pinturas, esculturas,

las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales de Rosario”. *Avances* 14 (2009): 63-76; 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 primera mitad del siglo xx”. *Artelegie* 5 (2013): s.p., http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a242.pdf; Georgina Gluzman, “El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos”. *Artelegie* 5 (2013): s.p., http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a265.pdf; y *Trazos invisibles: Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Buenos Aires: Biblos, 2016). Este trabajo parte de la base de estos estudios para atender a una mirada centrada en las artes decorativas sin perder la atención a los matices específicos sobre la práctica femenina que serán desarrollados hacia el final del texto.

5. Isabelle Frank (ed.), *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European & American Writings, 1750-1940* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2000), XI-XII.

6. Las exposiciones oficiales y especialmente aquellas de carácter internacional generalmente no tuvieron presencia de las artes decorativas. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001), 117-142. No obstante, sí estuvieron presentes en establecimientos educativos y exposiciones asociados a las “artes femeninas”. Véase por ejemplo el análisis de Gluzman sobre la Exposición Nacional de 1898 en su artículo “El trabajo recompensado”.



Imagen 1. Refacción del Pabellón Argentino en Plaza San Martín (Buenos Aires), para la instalación de algunas secciones en la Exposición Internacional de Arte del Centenario, 23 de abril de 1910. Argentina, Archivo General de la Nación, departamento de documentos fotográficos, n. inv. 21603.

Asimismo, desde fines del siglo XIX las artes aplicadas formaban parte de una de las principales instituciones de educación artística del país, la Academia, que luego sería nacionalizada y en donde continuarían estas discusiones. Esta cuestión se abordará solo parcialmente en este artículo, pero puede verse Laura Malosetti Costa, *Collivadino* (Buenos Aires: El Ateneo, 2006), 133-156.

7. Larry Shiner, *La invención del arte: Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2004); Glenn Adamson, *The Invention of Craft* (Londres: Bloomsbury, 2013).

8. María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte: Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires* (Buenos Aires: Edhasa, 2006), 1-27.

9. Losada, *La alta sociedad*, 17.

10. Miguel Ángel Muñoz, “Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario”, en *Tras los pasos de la norma: Salones Nacionales de Bellas Artes (1991-1989)*, coordinado por Marta Penhos y Diana Wechsler (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999), 13.

11. Carol McMichael Reese y Thomas Reese, “Festejos y exposiciones”, en *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, editado por Margarita Gutman (Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Consejo del Plan Urbano Ambiental y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 1999), 327.

12. En el blog *Viejos estadios* se encuentra un mapa muy ilustrativo. Ver: “La Exposición Internacional del Centenario en 1910”, *Viejos Estadios*, 3 de enero de 2020, <https://pbs.twimg.com/media/DvNB6lnW0AIdfKT.jpg> (este mapa está elaborado en base al de Pablo Luwig, “Nuevo plano del Municipio de Buenos Aires y parte del partido de Avellaneda”, 1910, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Uruguay, <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/6144>).

13. El pabellón traído desde Europa se había transformado en la sede del Museo Nacional de Bellas Artes.

14. Muñoz, “Obertura 1910”, 14.

15. “Con el Sr. Schiaffino. Carácter de la Exposición de 1910. Los museos en Europa, Estados Unidos y Buenos Aires. Adquisiciones. Reportaje al director del Museo de Bellas Artes”, *La Nación*, 7 de mayo de 1905.

16. *Memoria de la Exposición Internacional de Arte del Centenario* (Buenos Aires: Imp. Europea de M. A. Rosas, 1911), 16.

artes decorativas, artes gráficas y arquitectura, la falta de espacio motivó que la comisión habilitara solo la exhibición de pintura y escultura, en detrimento de las artes decorativas, gráficas y arquitectura, reforzando así la jerarquía de las artes surgida siglos atrás. En este sentido, la *Memoria* posterior precisó que se habían eliminado estas últimas secciones aunque se admitirían “los objetos de arte aplicado a la industria con el solo objeto de que puedan adornarse los salones asignados a los diferentes Estados”.¹⁶ Esta memoria no establecía una diferencia precisa entre arte decorativo y arte aplicado a la industria, aunque es claro que su presencia en la exposición era exclusivamente accesoria. De cualquier modo, es evidente que la pintura y la escultura eran consideradas producciones suficientes para mostrar la actualidad de las artes de cualquier nación, incluso cuando las artes decorativas, descartadas, solían tener menor tamaño y no tendrían por qué interferir en las cuestiones de espacio. No obstante, se dio libertad a cada país para construir pabellones especiales en donde mostrar productos de arte decorativo: este fue el caso del Palacio de Artes Aplicadas construido por Francia, que discutiremos más adelante.¹⁷

EL ENVÍO INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS EN LA EIAC

Once países participaron con envíos a la EIAC, de los cuales solo cuatro —además de Argentina— presentaron obras de arte decorativo (llamadas así dentro de su categoría).¹⁸ Estos fueron los casos de Austria-Hungría, Francia, Italia y Suecia. En aquel momento las naciones europeas seleccionaban cuidadosamente sus envíos a las distintas exposiciones internacionales con el fin de mostrar un recorte representativo de sus artes y con preferencias específicas para cada país en el que se exhibirían.¹⁹ Buenos Aires era entendida como una ciudad “carente de tradición” y por ello las obras que recibía no siempre eran una muestra de las últimas innovaciones.²⁰ Hay que tener en cuenta además que contemporáneamente a la EIAC se llevó a cabo en Bruselas la Exposición Universal de 1910, lo que explica en parte que la selección remitida a Buenos Aires fuera en algunos casos menos representativa de la actualidad de las artes de cada país y bastante reducida en lo que refiere a la cantidad.²¹

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

y las pequeñas esculturas en bronce fueron adquiridas con rapidez por los coleccionistas.²²

El envío de artes de Austria-Hungría se lucía como una selección pequeña de “todo lo más apropiado para representar dignamente el arte de Austria”.²³ Constaba de una única sala en donde predominaban las obras colgadas en los muros. El representante oficial de la sección resaltó la renovación del arte surgida en 1897 y el rol que tomó el gobierno al respecto, que había decidido fomentar la rama artística en su totalidad, incluyendo a las artes decorativas, cuya enseñanza contaba con un notable presupuesto. Las obras de artes decorativas se redujeron a una serie de mayólicas (que lamentablemente no pueden identificarse en la imagen) realizadas por Bertold Löffler, quien en 1906 había fundado Wiener Keramik en conjunto con Michael Powolny.²⁴ Resulta llamativo el pequeño envío de Austria-Hungría si tenemos en cuenta la importancia que la Secesión Vienesa otorgó a las artes decorativas. Esto quizás se debió a la contemporánea exposición en Bruselas que llevó a realizar una propuesta menos representativa para Buenos Aires.

La sección italiana fue de las favoritas de la crítica, no solo por su variedad de obras sino también por la decoración de su pabellón, que contó con ocho salas. La sección estuvo a cargo de Giuseppe Cellini, quien realizó los frisos decorativos con motivos de guirnaldas, ánforas y *putti*. Todo el envío había sido pensado para embellecer el espacio: las decoraciones en madera, alfombras y muebles que engalanaban las distintas salas estuvieron a cargo de artistas italianos. Las artes decorativas incluían la cerámica, la orfebrería y los vidrios y mosaicos de Murano, dispuestas en su mayoría en vitrinas y a la manera de conjunto.²⁵

En el contexto local Francia había logrado posicionarse como uno de los referentes artísticos por excelencia, y para el momento del Centenario ya se habían realizado en Buenos Aires dos exposiciones oficiales de arte francés en 1908 y 1909.²⁶ Probablemente para sostener este lugar se propuso para la Exposición un gran desafío en el cual las artes decorativas tuvieron un rol muy importante. Las artes francesas en la EIAC fueron un asunto particularmente atrayente, dado que su exposición fue, de alguna manera, doble. En primer lugar, las ocho salas en donde se instalaron contaron con gran cantidad de obras, destacándose en el centro de las salas las vitrinas de la Manufactura Nacional de Sèvres y joyería de René Lalique (Imgs. 2-3).²⁷ En ambos casos, los motivos de vegetales y animales, así como algunos efectos iridiscentes estaban a la orden del día. Las obras de Lalique ocupaban un lugar central para la vista del público, sin nada alrededor que distrajera la atención. Aunque no hay imágenes del montaje sus obras recibieron cuantiosas descripciones que daban cuenta de la sutil delicadeza de sus trabajos en los que por entonces predominaba el estilo *art nouveau*:

17. *Catálogo Exposición Internacional de Arte del Centenario Buenos Aires 1910, segunda edición* (Buenos Aires: Est. Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910), 13.

18. Los países participantes fueron Alemania, Austria-Hungría, Bélgica, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, Perú y Suecia. “Los gobiernos de Japón, Noruega, Portugal y Paraguay, lamentando no poder concurrir oficialmente, por falta de tiempo, enviaron su adhesión oficiosamente, facilitando de todas maneras el concurso de sus mejores artistas, siendo también representadas por artistas de renombre mundial Suiza, Dinamarca y Rumania”. *Catálogo Exposición Internacional de Arte*, 12. En total se expusieron 2419 obras de pintura, grabado, escultura y artes aplicadas. Muñoz, “Un campo para el arte”, 255.

19. Baldasarre analizó las voces de artistas, coleccionistas y la prensa italiana en la selección de obras para eventos como la EIAC en Buenos Aires o la Exposición Universal de Bruselas. Mientras que para Bruselas se sugería el envío de “artistas jóvenes o innovadores”, para Buenos Aires se había barajado la opción de enviar obras “no demasiado arriesgadas”. Esto mostraba una jerarquía en el marco de las selecciones a realizar por las diferentes naciones. María Isabel Baldasarre, “La otra inmigración: Buenos Aires y el mercado de arte italiano a comienzos del siglo XX”. *Entre pasados: Revista de historia* XVII, n.º 33 (2008): 15, 22.

20. Baldasarre, “La otra inmigración”, 22.

21. Hacia 1910 también se realizó una exposición con motivo del Centenario de Chile a la que, por lo que parece, Argentina no presentó ningún ejemplo de sus artes decorativas, aunque algunos envíos de otras naciones que participaron de la exposición en Buenos Aires fueron luego trasladados a Santiago de Chile para participar de la exhibición.

22. Francisco Armellini, “Primera Exposición Internacional de Arte en la República Argentina”. *Atlántida* I, n.º VII (1911): 293.

23. *Catálogo Exposición Internacional de Arte*, 72.

24. Bertold Löffler (1874-1960) se formó en la Wiener Kunstgewerbeschule. Luego de la fundación de Wiener Keramik junto con Powolny amueblaron y colaboraron en los diseños del Cabaret Fledermaus en Viena y del Palacio Stoclet en Bruselas. Löffler también había trabajado como pintor e ilustrador, en su trabajo dentro de WK realizó también joyería y postales, entre otras producciones. Marianne Hussl-Hörmann, *Ceramics: Vienna, 1900-1930* (Viena: Galerie Bei Der Albertina, 2019), 44.

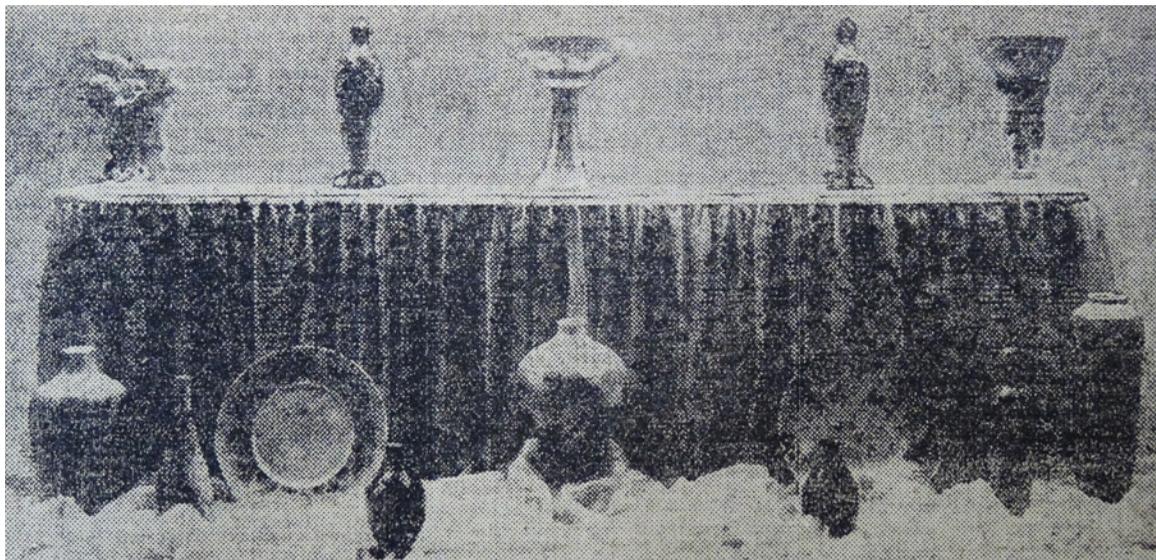


Imagen 2. Sección francesa, productos de la manufactura nacional de Sèvres en la sala XXXVI en la Exposición Internacional de Arte del Centenario. “Notas de arte. La sección francesa. El arte decorativo” *La Prensa*, 22 de julio de 1910. Argentina, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.



Imagen 3. Sección francesa, sala XXXI, vitrina en el centro con joyería de René Lalique en la Exposición Internacional de Arte del Centenario. F. Armellini, “Primera Exposición Internacional de Arte en la República Argentina” *Atlántida*, Tomo I, Buenos Aires, 1911. p. VII. Argentina, Centro de Estudios Espigas.

Horquillas con golondrinas que abren de par en par las larguísimas alas sutiles, orquídeas de esmalte y brillantes, anémonas de cristal de roca con el tallo de piedras límpidas, una hebilla de esmeraldas con pequeños camaleones verdosos, un gran collar de cristal de roca deslumbrante, una diadema donde parejas de palomitas se acompañan gentilmente en medio de una fantástica vegetación de brillantes; una flor que parece a la vez una libélula herida, una araña iridiscente con las largas patas encorvadas que despiden chispas de luz, y por fin, un precioso vaso de plata con figuritas de marfil, grupos de bacantes y de atletas, de simpática inspiración clásica.²⁸

Muchas obras de René Lalique han perdurado en el tiempo, y existe un broche compuesto por un par de golondrinas y datado por esos años que coincide con una de las descripciones y permite ilustrar con mayor claridad cómo eran las piezas expuestas.²⁹ Las alas entrecruzadas de las golondrinas se encuentran estiradas y en sus picos llevan pequeñas ramas curvas con brillantes. Lalique fue un reconocido joyero; la particularidad de sus trabajos radicó en la importancia que logró otorgarle al marco que sostenía las piedras de sus joyas, compuesto por formas orgánicas, vegetales y pequeñas figuras femeninas propias del *art nouveau*. En este sentido, se distanció de los trabajos con grandes piedras preciosas que predominaban en los motivos del siglo XIX y que enaltecían la calidad de la piedra; la joyería de Lalique incorporó piedras semipreciosas y centró la atención en el minucioso trabajo que las enmarcaba. Desde los últimos años de la centuria ya era una figura relevante en su ámbito y en 1909 había abierto su fábrica de vidrio, área en la que también se destacó.³⁰ Puede afirmarse entonces que ese envío de Francia se presentaba como una muestra relevante del estado contemporáneo de las artes decorativas francesas.

En segundo lugar, Francia mandó a construir una estructura especial para albergar otro grupo de piezas que presentó como ejemplos de sus “artes aplicadas”, aunque no hay ningún indicador claro para pensar que el uso del término “aplicadas” haya marcado alguna diferencia sustancial en relación con las obras “decorativas” de Lalique o de Sèvres. Este Palacio de Artes Aplicadas de estilo neoclásico brindaba acceso por una escalinata con columnas pareadas a los laterales y una fachada totalmente simétrica (Imgs. 4.1-4.2). Se trataba de una réplica del Château de Bagatelle, más específicamente de su Trianon, que estaba ubicado en el parque Bois de Boulogne en los alrededores de París.³¹ Por cuestiones de espacio no se había podido instalar la copia arquitectónica en la Plaza San Martín con el resto de la EIAC; por este motivo el Palacio fue situado en los parques de Palermo, en el “Pabellón de los Lagos” cerca de donde estaría la Exposición Industrial.³² Rodeado de vegetación, con arboledas y lagos, la visita a este Château emulaba la sensación de estar paseando por Francia. La EIAC abría

25. “Exposición Internacional de Arte del Centenario”, *Athinae*, marzo de 1910, 21-22; Godofredo Daireaux, “Exposición Internacional de Arte del Centenario. Impresiones”, *Athinae*, julio de 1910, 9-11; “Las fiestas del Centenario. Sección de arte italiano”, *La Nación*, 1 de febrero de 1910, 5. Además de Cellini y las obras de Murano, en el envío de artes decorativas participaron Juan Beltrami, Cantagalli e hijos, Giannino Castiglioni, Galileo Chini, Esteban Johnson, Knight e hijos, Alessandro Mazzucotelli, Vicente Miranda, Mauro Mosini, Musy padre e hijos, Enrique Monti y Angel Peyron. *Catálogo Exposición Internacional de Arte*, 228-229. Lamentablemente no hay información suficiente para identificar ninguna de sus obras. María Isabel Baldasarre ha remarcado, no obstante, que al menos en cuanto a las pinturas enviadas el proyecto fue más ostentoso que su verdadero resultado, pues algunos de los artistas prometidos finalmente no mandaron obra ni asistieron al evento. Baldasarre, *Los dueños del arte*, 224.

26. Baldasarre, *Los dueños del arte*, 187-197.

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

28. “Notas de arte. La sección francesa. El arte decorativo”, *La Prensa*, 22 de julio de 1910.

29. René Lalique, *Broche pendentif Deux hironnelles, c. 1906-1908*. Técnica y materiales: oro, esmalte mate ronde-bosse esculpido y grabado, contraesmalte en el reverso, diamantes. 6,2 x 10,8 cm. París, Musée d’Arts Décoratifs, n.º de inventario: 54422.A.

30. Harold Osborne (ed.), *The Oxford Companion to the Decorative Arts* (Oxford: Oxford University Press, 1975), 450.

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



Imagen 4.1-4.2. Exposición Internacional de Arte del Centenario, pabellón francés de artes aplicadas, agosto, 1910. Argentina, Archivo General de la Nación, departamento de documentos fotográficos, n. inv. 147113. / Château de Bagatelle, Trianon, Bois de Boulogne, París, negativo fotográfico sobre vidrio, 13 x 18. 1911. Francia, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, EST EI-13 (89). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6916280q>.

así una suerte de segunda sede con su pabellón más significativo, que no era de arte argentino y que sin dudas tendría espectadores distinguidos.³³

El comisario general de Francia, M. Baudin, pronunció su discurso en el luminoso Palacio decorado distinguidamente con una araña colgante, con el piso cubierto por una ornamentada alfombra y con un gran tapiz de fondo, en donde rescató “uno de los más fuertes pensamientos del genio francés: la unidad del arte” (Img. 5). En las imágenes, tanto aquellas del día de la inauguración como las de jornadas posteriores, se visualiza la elegancia del público que, ya fueran hombres o mujeres, se mostraban a la moda de las elites de la época (Img. 6). Baudin puso énfasis en la intención original de que la réplica del Château se encontrara en conjunto con el resto de la EIAC en la Plaza San Martín, aunque eso no había podido lograrse. Del mismo modo, en el catálogo de la Exposición la sección francesa consignó la necesidad de no separar a las artes “menores” de sus “hermanas mayores”,³⁴ aunque en la práctica esto tampoco pudo llevarse a cabo. A su vez, el comisario general del envío francés remarcó la relevancia de las artes aplicadas: “el cuadro y la estatua no bastan para expresar los innumerables aspectos de la vida, ni para satisfacer a las exigencias de nuestra imaginación y

32. El Pabellón de los Lagos fue demolido en 1929 y su ubicación corresponde actualmente a la del Patio Andaluz. Pablo Chiesa y Adolfo Brodaric, “El Pabellón de los Lagos: una joya perdida en el Rosedal de Palermo”, *La Nación*, 8 de mayo de 2019, <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-pabellon-de-los-lagos-una-joya-perdida-en-el-rosedal-de-palermo-nid2244668>.

33. El acto de inauguración, cerrado al público general, contó con la participación de ministros de Argentina y Francia y el intendente municipal, además de señoras de familias reconocidas de la clase alta. “El Palacio de Artes Aplicadas, su inauguración”, *La Nación*, 25 de julio de 1910, 10. El Palacio de Artes Aplicadas inauguró el 12 de julio, con posterioridad a la apertura de la EIAC. Estuvo abierto hasta el 15 de octubre, por lo que compartió la zona con la Exposición Industrial que inauguró en septiembre. Los costos de la entrada se consignan entre 0,5 y 1 o 5 pesos de acuerdo con el día. “Exposición de arte. El palacio francés de artes aplicadas”, *La Nación*, 22 de julio de 1910, 12. Aunque se fueron modificando, estos costos podían ser bastante excluyentes para las clases obreras, por lo menos en un primer momento



Imagen 5. M. Baudin leyendo su discurso, nótese el tapiz proveniente del taller de los Gobelinos de fondo. “El Palacio de Artes Aplicadas, su inauguración” *La Nación*, 25 de julio de 1910, p. 10. Argentina, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.



Imagen 6. Elegante concurrencia al Pabellón francés de artes aplicadas en la Exposición Internacional de Arte del Centenario, agosto, 1910. Argentina, Archivo General de la Nación, departamento de documentos fotográficos, n. inv. 147116.

de nuestra sensibilidad. El arte ha nacido juntamente con la industria”. Más aún, continuó diciendo que “[l]ejos de desdenarlas para nosotros mismos y para el pueblo, son a las que debemos, con preferencia, dirigir nuestra atención y nuestro gusto”. En cuanto a la concurrencia, fue claro en este sentido que, como señalaba la prensa, se trataba de un público selecto, al punto que al referirse al Palacio de Bagatelle Baudin se permitía afirmar: “Lo conocéis todos, o casi todos, tan bien como nosotros; vosotros que podéis gozar de París mejor que nosotros mismos [los franceses] puesto que escapáis a su febril labor”.³⁵ De este modo, Francia se posicionaba como la nación que proyectaba una unidad de las artes, en donde las artes decorativas y la industria poseían un lugar primordial; asimismo, mostraba estar al tanto de las inclinaciones de la alta sociedad porteña que, conocedora de París, consumía y disfrutaba de sus obras y productos.

El Palacio contenía una rica diversidad de géneros dentro de las artes aplicadas (Img. 7). Además del citado tapiz que era de estilo Luis XV, perteneciente a la Garde-Meuble Nationale, se enviaron muebles estilo imperio del Château de Fontainebleau. Descartando estas y otras contadas excepciones, las obras estaban a la venta: gran cantidad de los envíos eran de casas parisinas y se recalcó la atracción que presentaban para las mujeres. Con una variada presentación podían encontrarse tapicerías antiguas, ebanistería, mobiliario de corte francés, orfebrería, cubertería Christofle (compañía que también ofrecía otras piezas en plata y oro), pieles de la casa Felix Jungmann y Cia. de París, broncees artísticos de la casa Leblanc-Barbedienne, entre otras casas históricas y producciones que

(especialmente si se tiene en cuenta que la entrada era para este único pabellón). Reese y Reese, “Festejos y exposiciones”, 327.

34. *Catálogo Exposición Internacional de Arte*, 142.

35. “El Palacio de Artes Aplicadas”, 10.

caracterizaban al arte decorativo francés del momento. Los objetos podían verse en pequeñas salas acomodadas a la manera de escaparates o de interiores en donde incluso había maniqués que otorgaban cierto realismo.

En la subasta realizada al cerrar la Exposición participaron diversos coleccionistas. Fue adquirida una mayólica de Bertold Löffler perteneciente a la sección del Imperio austrohúngaro y del arte italiano fueron comprados trabajos de Cantagalli e hijos, Galileo Chini, Alessandro Mazzucotelli, Vicente Miranda y vidrios y mosaicos de Murano. Se destacó, como se mencionó con anterioridad, el particular interés por el arte decorativo francés a través de la adquisición de las obras de Albert Dammouse, Henri Husson, vajilla de Becker y una considerable cantidad de obras de René Lalique y de la Manufactura de Sèvres. No se puede confirmar con precisión el número de obras de Lalique adquiridas dado que el catálogo las consignó como una “colección de chucherías”, sin detallar la cantidad; más de quince coleccionistas compraron trabajos de la Manufactura de Sèvres incluida la Comisión Nacional de Bellas Artes. De hecho, de todos los envíos (teniendo en cuenta también el argentino que se verá en breve) esta fue la única compra que realizó el Estado Nacional en materia de artes decorativas.³⁶ Tanto en términos de calidad como de cantidad, por la relevancia que tuvo el Palacio y el gran interés por parte del público, se puede afirmar que Francia hizo la mayor demostración de estas artes hacia ese momento.³⁷ Ahora bien, cabe preguntarse con qué obras de arte argentino dialogaron dentro de la exposición; más específicamente, ¿cómo era, si lo había, el arte decorativo argentino hacia este momento?

EL ARTE DECORATIVO ARGENTINO

Los pintores Pio Collivadino y Carlos Ripamonte proyectaron la decoración de la EIAC con motivos inspirados en la flora y la fauna de los países que formarían parte de la exposición y que serían acompañados con su escudo nacional. Para el caso argentino representaron el ceibo, el cardo, el jacarandá, la tipa y plantas que adornarían los pabellones a la manera de un tapiz o friso.³⁸ Hacia 1910 ellos eran el director y vicedirector, respectivamente, de la Academia Nacional de Bellas Artes, y se estaban replanteando el papel del establecimiento en torno a la formación en distintas especialidades artísticas y a sus egresados (si acaso había que formar solo artistas o si alcanzaba con enseñar pintura y escultura, entre otras cuestiones).³⁹ En lo que corresponde a las artes decorativas, los estudios del mundo animal y vegetal eran primordiales, en oposición a la primacía de la figura humana propia de las Bellas Artes.⁴⁰ Teniendo en cuenta lo dicho, es posible que las decoraciones de Collivadino y Ripamonte hayan sido concebidas no solo para

36. A la altura de esta investigación no se ha logrado identificar esta pieza en ninguna colección pública. Sobre las ventas véase: “Exposición Internacional de Arte. Lista de los importes totales de las obras vendidas en las diversas secciones”, *Athinae*, febrero de 1911, 25-29.

37. Sobre el interés del público y la gran cantidad de ventas, en especial de España, Francia e Italia, ver: Baldasarre, *Los dueños del arte*, 187-234.

38. “Exposición Internacional de Arte del Centenario”, *Athinae*, abril de 1910, 18-19.

39. Malosetti Costa, *Collivadino*, 133-156.

40. En líneas generales se puede afirmar que desde las artes decorativas siempre se valoraron más los motivos de la flora y la fauna que los de la figura humana. Adamson, *The Invention of Craft*, 14-22.

enaltecer el arte argentino sino también como respuesta al problema de cómo fomentar un arte decorativo nacional.

La sección argentina contó con una selección bastante reducida de obras decorativas: once trabajos de Jorge Bastanier y ocho de Livio y Ricardo Ratti.⁴¹ El primero mostró una variedad de placas, retratos y miniaturas, casi todos en esmalte y alguno en marfil; entre las figuras representadas se encontraba un retrato de José de San Martín. La joyería de Livio y Ricardo Ratti expuso obras en oro y brillantes, además de plata y marfil (Img. 8). Como se observa en las fotografías del envío publicadas en la revista *Athinae*, garzas y loros —junto con algunas pequeñas figuras femeninas— acompañan las formas curvas y vegetales de los pendientes y peinetas, en sintonía con el estilo *art nouveau*. A pesar de que merecieron una fotografía, no hubo ningún comentario por parte de la prensa.

41. Gluzman, que ha examinado la participación de mujeres —en número reducido— dentro de la Exposición de Arte del Centenario en el área de las bellas artes, encontró que en la categoría de artes decorativas los organizadores rechazaron una gran cantidad de obras de artistas mujeres, especialmente platos y bordados. No resulta menor que en el marco de la supuesta carencia de espacio que justificó la exclusión de las artes decorativas se haya decidido únicamente incorporar las obras de artesanos/artistas masculinos. Gluzman, *Trazos invisibles*, 224. Resulta llamativa esta situación que ubicaba a las mujeres en doble desventaja, no solo por ser mujeres sino también por dedicarse a una producción considerada de menor jerarquía en el ámbito artístico. Véase al respecto: Julia Ariza, “Imagen impresa e historia de las mujeres:

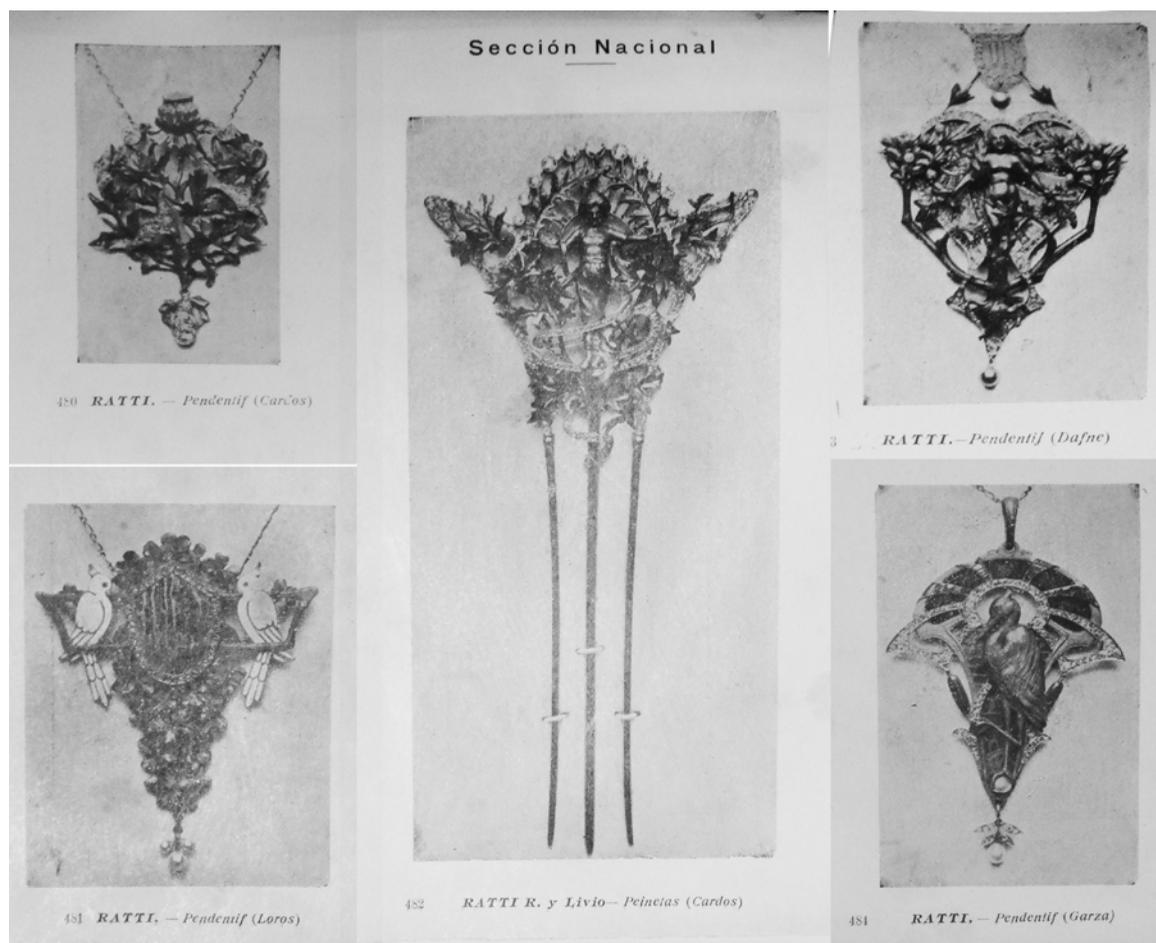


Imagen 8. Joyería de Livio y Ricardo Ratti, envío de artes decorativas a la sección nacional de la Exposición Internacional de Arte del Centenario. “Sección Nacional”, *Athinae*, año III n. 24, p. 17. Argentina, Centro de Estudios Espigas.

Representaciones femeninas en la prensa periódica ilustrada de Buenos Aires a comienzos del siglo XX (1910-1930)” (Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2017), 348.

42. Livio Ratti aparece en el listado de egresados de la Academia Nacional de Bellas Artes, aunque se desconoce en qué momento cursó sus estudios allí. *Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928* (Lanús: José Fornarese, 1927), 236.

43. La Exposición Industrial del Centenario tuvo como presidente a Luis Baibiene y como vicepresidentes a los ingenieros Luis Demarchi y Luis A. Huergo. Elisa Radovanovic, “Nuevas perspectivas en las artes aplicadas argentinas, 1905-1915”, en *Temas de la Academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, coordinado por Ramón Gutiérrez (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2010), 132. Entre sus vocales hay que destacar a los industriales Alberto Grimoldi (calzado) y Gaston Fourvel Rigolleau (vidrio), directivos de dos establecimientos que con el pasar de los años se volverían sumamente relevantes en el ámbito de las industrias artísticas.

44. Fernando Rocchi, “Industria y metrópolis: el sueño de un gran mercado”, en *Buenos Aires 1910: El imaginario*, 269-270; “Exposición Industrial del Centenario”, *La Nación*, 26 de septiembre de 1910, 8.

45. Fernando Rocchi define como grandes establecimientos a aquellos que tenían más de 100 obreros y más de \$500 000 m/n de capital. Rocchi, “Industria y metrópolis”, 271.

46. Fernando Rocchi, “La ciudad del *trust*: industria y comercio” y “Oficios y talleres en 1910”, en *Buenos Aires 1910: Memoria*, 74, 78. Sobre el trabajo femenino en la Argentina puede verse Mirta Lobato, *Historia de las trabajadoras en la argentina (1869-1960)* (Buenos Aires: Edhasa, 2007); respecto de la historia económica de este contexto consultar: Claudio Belini, *Historia de la industria en la Argentina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2017), 59-115.

47. Lobato, *Historia de las trabajadoras*, 60-62.

48. Sociedad de Educación Industrial, *Memoria del Directorio. Presentada á la Asamblea celebrada el 26 de septiembre de 1910* (Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía. Gral. de Fósforos, 1910), 9.

49. Gluzman, *Trazos invisibles*, 225.

Las obras de Bastanier y de Ratti, de quienes no se tiene mayores noticias, recibieron todas medalla de plata y en la actualidad su paradero es desconocido.⁴²

El mundo artístico no era el único espacio en el que podían presentarse las novedades de las artes decorativas. Además de contar con el Palacio de Artes Aplicadas en sus proximidades la Exposición Industrial tuvo gran cantidad de expositores cuyas producciones combinaban la industria con componentes estéticos, ya que por ejemplo las artes gráficas y la moda se encontraban en esta área.⁴³ En los discursos de apertura del Ministro de Hacienda, Manuel María de Iriondo, y del Dr. Luis Baibiene, presidente de la Unión Industrial Argentina y del comité ejecutivo de la exposición, era visible la búsqueda por fomentar un Estado industrial que se mostrara como una confluencia de tradición —de país ganadero— y modernidad —como fuente de bienestar y riqueza—.⁴⁴ A diferencia del Palacio de Artes Aplicadas, la Exposición Industrial mostró una mayor concurrencia y un carácter más popular en donde una gran cantidad de personas se movían libremente, muy diferente de las organizadas señoras sentadas con abrigos de piel y sombreros o de los hombres que, escuchando a Baudin, habían participado de la selecta inauguración de la sección francesa.

Hacia el Centenario podían identificarse dos tipos de espacios mayoritarios para la industria y el comercio: grandes fábricas o pequeños talleres; en las grandes fábricas la producción era fuertemente industrial, mientras que los pequeños talleres operaban de manera artesanal.⁴⁵ Los datos arrojados por el censo de 1910 muestran que la industria y las artes manuales ocupaban a unos 273 000 trabajadores, la mayoría hombres con una minoría de mujeres; entre ellas había costureras, lavanderas, modistas y planchadoras.⁴⁶ La participación de las mujeres en la industria les valió muchas tareas alejadas de las fábricas y generalmente realizadas de manera hogareña; la mayor parte de sus actividades remuneradas estaban asociadas al conocimiento de la costura.⁴⁷

La Exposición Industrial dedicó una sección específica a las escuelas técnicas que por ese entonces mostraban un futuro prometedor. La Sociedad de Educación Industrial envió avances de su escuela nocturna de dibujo para obreros en donde se destacan los estudios de ornamentos y molduras arquitectónicas distribuidos sobre un muro, acompañados de máquinas y trabajos provenientes seguramente de su escuela de mecánicos y electricistas (Img. 9). La memoria de esa institución consignó que la participación “reviste capital importancia” y aseguró: “sirve de estímulo para los padres que desean encaminar a sus hijos en la senda de la labor fecunda que realizan las industrias”.⁴⁸

Asimismo, hubo una sección específica llamada “Trabajo de la mujer” organizada por el Consejo Nacional de Mujeres con la presencia de Dolores Lavalle de Lavalle.⁴⁹ Esto marcó una división que separaba la labor de las mujeres de las restantes producciones pero que, de algún modo, pretendía enaltecerlas y

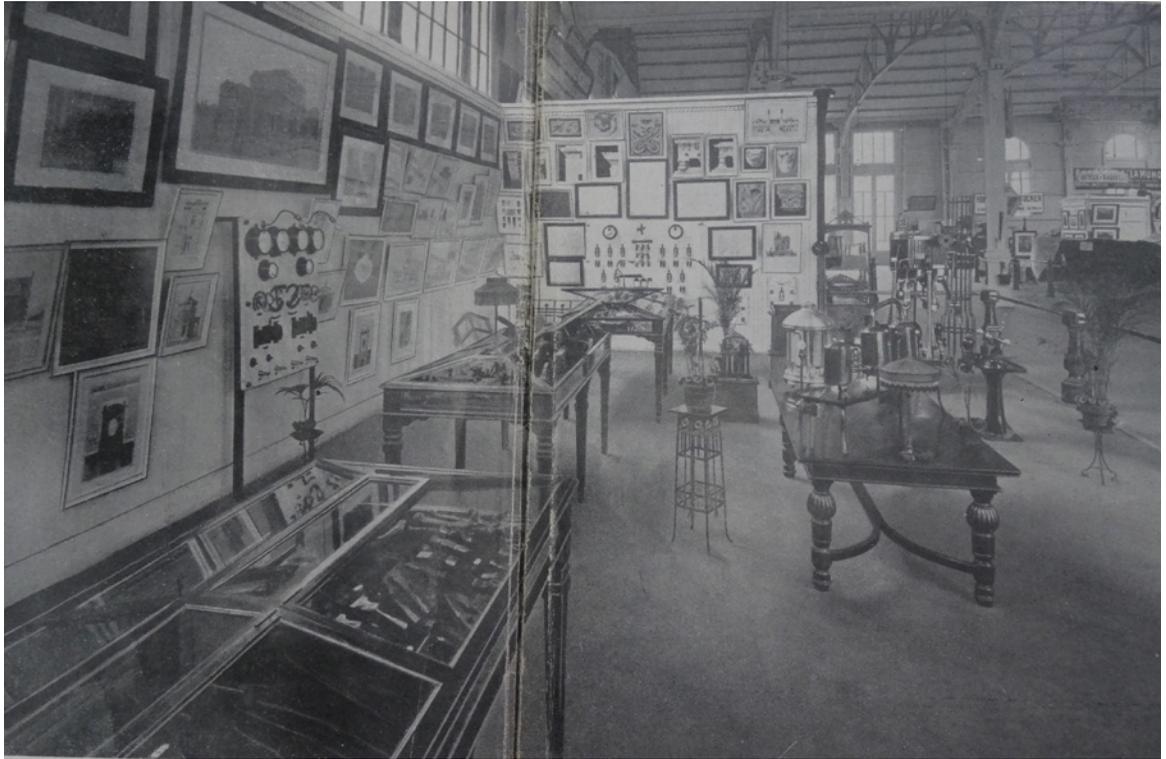


Imagen 9. “Una sección del local de las Escuelas en la Exposición Industrial del Centenario”. Sociedad de Educación Industrial, *Memoria del Directorio. Presentada á la Asamblea celebrada el 26 de Septiembre de 1910*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos, 1910, p.9. Argentina, Biblioteca Escuela Técnica N° 30 “Norberto Piñero”.

mostrar su aporte al desarrollo del país. Resulta sugestivo en este aspecto que si en el Palacio de Artes Aplicadas la figura de la mujer aparecía como consumidora y espectadora de estos objetos, en este caso era la productora. En esta área primó la categoría de “artes femeninas”, término que aunaba por entonces la producción de bellas artes y arte decorativo bajo una misma idea y que identificaba a un arte producido por mujeres.⁵⁰ Como han señalado los estudios de Georgina Gluzman y Julia Ariza, las artes femeninas podían ser entendidas en tanto producción manual “integradas a un modelo de feminidad basado en lo doméstico pero susceptibles de ser incorporadas a un modelo productivo”.⁵¹ Es en este punto en donde puede percibirse cierta similitud entre las distintas terminologías utilizadas para definir a las artes decorativas y el concepto de artes femeninas en su aspecto de “actividad económica útil”.⁵²

Formaron parte de la exhibición las Escuelas Profesionales 1, 2 y 3 ubicadas en la ciudad de Buenos Aires, dirigidas respectivamente por Laura Rosende Mitre de Mendonça, Eduarda Rodríguez Larreta y Luisa Lanús de Galup.⁵³ Estas escuelas, que por reglamento eran dirigidas por mujeres y para mujeres, estaban pensadas como una formación para una salida laboral que a su vez contribuyera

50. Gluzman, *Trazos invisibles*, 274.

51. Gluzman, “El trabajo recompensado”, 6.

52. Ariza, “Imagen impresa”, 346.

53. Del evento también formaron parte la Sociedad de Beneficencia María Auxiliadora, la Academia Berruti del Rosario y el Orfelinato Francés. “Exposiciones del Centenario”, 13. Sobre las directoras de las escuelas profesionales no se ha hallado gran información; ninguna de ellas parecería haberse formado en la Academia y nada indica que provinieran de algún ámbito que les haya provisto de una formación artística o que las conectara con esta. Por reglamento las directoras de las escuelas profesionales debían ser “profesoras en artes e industrias femeninas”, por lo que quizás serían egresadas de alguna escuela para mujeres de carácter similar a las que dirigían. Lo más probable es que fuesen mujeres de clase alta. Ariza, “Del caballo al telar”.

a la mejora del producto industrial. En ellas se combinaba la actividad del taller con la enseñanza teórica y algunas veces artística (en dibujo y pintura): “el objeto primordial de estas Escuelas es el de contribuir al perfeccionamiento industrial de las artes domésticas, mejorar la capacidad y competencia de la artesana, mejorando á la vez su condición moral. Este es el propósito perseguido por la enseñanza profesional”.⁵⁴

Eduarda Rodríguez Larreta y Luisa Lanús de Galup asistieron varias veces con sus estudiantes y docentes de las escuelas a recorrer la Exposición, en donde podían verse “encajes, corsés, sombreros, vestidos, trabajo de encuadernado, [...] bordados a máquina, guantes”.⁵⁵ Lanús de Galup lamentó las escasas ventas que tuvieron en el marco de la exhibición, que adjudicó a su apertura tardía —motivo por el cual las compras ya se habrían realizado en las secciones extranjeras— y al interés insuficiente en la producción nacional, “pues se prefiere siempre el sello de París, aun cuando el artículo confeccionado aquí tenga igual mérito y valor”. No obstante, consideró que las obras no vendidas podrían servir para enriquecer su proyecto de museo de la institución, que tendría por objetivo servir como “modelo y fuentes de estudio para el personal docente y las alumnas”.⁵⁶

Estas escuelas contaban con muestras de fin de año para mostrar los avances de las estudiantes.⁵⁷ Hacia fines de 1909, respecto del establecimiento n° 3 a cargo de Lanús de Galup, en el que se formaban más de 400 estudiantes, se escribió una nota titulada “Artes femeninas”. Las ilustraciones incluidas en esta publicación nos permiten conocer algo de lo que se realizaba hacia este momento, desde lencería y encajes hasta pintura y decoración que incluía trabajos en esmalte, miniaturas, azulejos, dibujos para abanicos, servilletas bordadas, entre otros objetos acumulados en vitrinas o muebles (Img. 10).⁵⁸ El hecho de que algunos de los trabajos se presentaran como “Dibujos de encaje para el Centenario” nos permite pensar que eran parte de la preparación para la Exposición del año siguiente. En esa categoría pueden apreciarse encajes en donde se distinguen retratos, figuras a caballo (quizás algún héroe de la patria como José de San Martín) y el escudo argentino junto con otros bordados ornamentales que muestran algún interés por los motivos nacionales (Img. 11). Las producciones de esta escuela fueron bien recibidas y en las páginas de *Athinae* se acentuó su relevancia: “Creada la institución bajo el ministerio del doctor Federico Pinedo, quien la apoyó decididamente, reconociendo los innumerables servicios que prestaría para el cultivo de las industrias artísticas esencialmente femeninas”, añadiendo: “como dijo una distinguida dama respecto de estas artes, son una fuente de recursos y de gloria”.⁵⁹

Esto permite pensar que había determinadas artes (ya fuera que se las llamara “decorativas”, “aplicadas” o incluso “femeninas”) que tenían en común cierto carácter práctico, pero especialmente su aspecto económico y su vínculo

54. Luisa Lanús de Galup, “Escuela Profesional de Artes y Oficios para Mujeres n. 3”, en *Memoria presentada al H. Congreso Nacional, correspondiente al año de 1911, por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo III. Anexos de Instrucción Pública 1910. Memorias del Ministerio de Instrucción Pública* (Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1912), 407.

55. “Exposiciones del Centenario”, 13.

56. Lanús de Galup, “Escuela Profesional de Artes y Oficios”, 393-394.

57. Ariza, “Del caballete al telar”, 9.

58. “Artes femeninas”, *Athinae*, noviembre y diciembre de 1909, 24-28.

59. “Artes femeninas”, 28.

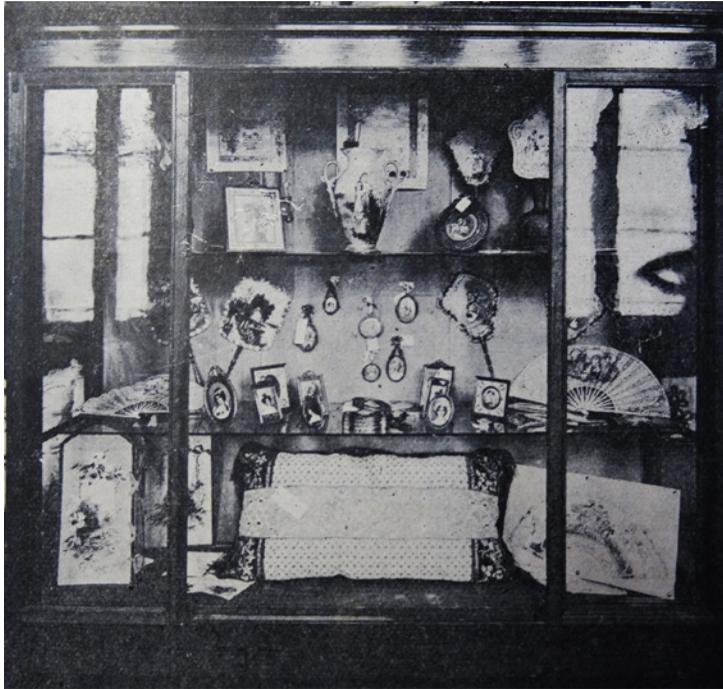


Imagen 10. Exhibición de fin de año de la Escuela Profesional n. 3. "Artes femeninas" Athinae, noviembre y diciembre de 1909. p. 26. Argentina, Centro de Estudios Espigas



Imagen 11. Exhibición de fin de año de la Escuela Profesional n. 3. "Artes femeninas" Athinae, noviembre y diciembre de 1909. p. 27. Argentina, Centro de Estudios Espigas.

con la industria. Una industria específica: “artística”. En este contexto, figuras como Godofredo Daireaux, un estanciero interesado por las artes, se pronunciaban en favor de desarrollar las industrias artísticas que podrían eventualmente competir con los productos extranjeros:

La estilización de la flora y de la fauna argentinas produciría maravillas, aplicada a la ornamentación artística de muebles, servicios de mesa y otros [sic] joyas, encuadernación, artefactos de gas y electricidad, alfarería fina, etc. ¿Quién sabe si en este país nuevo no llegaría á crearse un “estilo” nuevo, inédito, original, genuino, independiente de todos los “Renacimientos”, de todos los “Luises” y de todos los “Art Nouveau” que nos dispensan mezclados y mixturados, en olla podrida, todos los albañiles e industriales del orbe entero?⁶⁰

El potencial de estas artes era claro: ayudarían a fortalecer la industria y eventualmente animar un mercado local con obreros y artesanos calificados. El debate que había tenido lugar a fines del siglo XIX en donde se discutía si la pintura nacional sería aquella producida por nacidos en suelo argentino o una que atendiera a motivos locales se reactivaba entonces en clave de artes decorativas.⁶¹ Pero todavía hacían falta obreros argentinos, bien calificados y con ideas propias (que no implementasen estilos extranjeros), que pudieran realizar una obra o un producto genuinamente nacional, hecho en el país. Pero a su vez, sería ideal que este fuera un estilo “nuevo, inédito, original, genuino, independiente”: en ambos sentidos, económicamente provechoso y a la vez necesario en términos simbólicos, con una identidad característica propia. Los proyectos ya nombrados de Collivadino y Ripamonte para los pabellones del Centenario iban sin dudas en esta línea, inspirándose en la flora y fauna locales para la creación de un arte argentino. Las artes decorativas eran entonces un elemento aún faltante para la creación de ese arte nacional que contribuiría no solo al terreno de las artes y su ideal civilizatorio, sino también al de la industria, el trabajo y la economía.

En suma, la importación y consumo de objetos de lujo europeos en Argentina, especialmente en Buenos Aires, fue un problema que generó competencia con la producción nacional durante muchísimo tiempo. La incipiente industria argentina apenas podía rivalizar con los objetos de lujo de algunos países cuya manufactura era tan próspera. No obstante, hacia el Centenario, algunos actores de la época tanto del ámbito industrial como del artístico trabajaban para revertir esta situación; especialmente de parte de las instituciones artísticas se brindaba cierta esperanza de mejorarla, aunque las elites del momento no estuvieran interesadas en consumir estas producciones. A su vez, las escuelas técnicas que venían desarrollándose desde hacía unos años se unieron para mostrar el

60. Godofredo Daireaux, “Escuela de artes industriales”, *Athinae*, enero de 1910, 6.

61. Me refiero al debate entre el poeta Rafael Obligado y el pintor Eduardo Schiaffino. Ana María Telesca y Laura Malosetti Costa, “El paisaje de la Pampa en la crítica de arte de las últimas décadas del siglo XX”. *Segundas jornadas: Estudios e investigaciones en artes visuales y música* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996), 20-31.

estado actual de la producción artesanal en la exhibición industrial, dedicada a un público más popular y menos selecto que aquellos consumidores de arte francés que visitaban la réplica del Château Bagatelle, aunque no tuvieron demasiado éxito.

La imagen de progreso de la nación estaba ligada a muchos aspectos, entre ellos a una industria en donde las artes decorativas, aplicadas o industriales ocuparían un lugar especial, pero todavía en germen. Las artes decorativas eran una de las claves de ese crecimiento social y económico: los artistas aportarían el componente estético con el que los estudiantes se formarían y los obreros y artesanos calificados producirían objetos de calidad técnica que finalmente las clases altas consumirían. Quizás de este modo se reemplazaría en gran medida las importaciones extranjeras. Las mujeres también estaban incluidas en esta dimensión, como consumidoras y eventualmente como productoras. Estos distintos actores tenían un lugar en el imaginario de país que se iba construyendo a futuro, aunque no pudieran con exactitud elegir el rol en el que se desempeñarían.



BIBLIOGRAFÍA

- Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928*. Lanús: José Fornarese, 1927.
- Adamson, Glenn. *The Invention of Craft*. Londres: Bloomsbury, 2013.
- Amigo, Roberto. “Imágenes de la historia en el Centenario: nacionalismo e hispanidad”. En *Buenos Aires 1910: El imaginario para una gran capital*, editado por Margarita Gutman y Thomas Reese. Buenos Aires: Eudeba 1999, 171-184.
- Armando, Adriana. “Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales de Rosario”. *Avances* 14. (2009): 63-76.
- Ariza, Julia. “Del caballete al telar: La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo xx”. *Artelogie* 5 (2013): s.p., http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a242.pdf.
- Ariza, Julia. “Imagen impresa e historia de las mujeres: Representaciones femeninas en la prensa periódica ilustrada de Buenos Aires a comienzos del siglo xx (1910-1930)”. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2017.

- Atlántida*. Buenos Aires, 1911.
- Athinae*. Buenos Aires, 1909, 1910, 1911.
- Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte: Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- Baldasarre, María Isabel. “La otra inmigración: Buenos Aires y el mercado de arte italiano a comienzos del siglo XX”. *Entrepasados: Revista de historia* xvii, n.º. 33 (2008): 9-29.
- Belini, Claudio. *Historia de la industria en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2017.
- Castillo Espinoza, Eduardo. *EAO: La Escuela de Artes y Oficios*. Santiago: Ocho Libros, 2014.
- Catálogo Exposición Internacional de Arte del Centenario Buenos Aires 1910, segunda edición*. Buenos Aires: Est. Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910.
- Comisión Nacional de Bellas Artes. *Catálogo de la Ira Exposición Nacional de Arte*. Buenos Aires. 911.
- Dosio, Patricia. “Juego de miradas: El arte en las exposiciones internacionales argentinas (1882-1910)”. En *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, editado por Beatriz González Stephan y Jens Andermann. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006, 295-330.
- Devoto, Fernando. *El país del primer Centenario: Cuando todo parecía posible*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.
- Fernández Bravo, Álvaro. “Celebraciones centenarias: Nacionalismo y cosmopolitismo en las conmemoraciones de la Independencia (Buenos Aires, 1910-Río de Janeiro, 1922)”. En *Galerías del progreso: Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, editado por Beatriz González Stephan y Jens Andermann. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006, 331-372.
- Ferrari, Roberto. “El país motorizado: La Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres”. En *Buenos Aires 1910: El imaginario para una gran capital*, editado por Margarita Gutman y Thomas Reese. Buenos Aires: Eudeba, 1999, 229-240.
- Frank, Isabelle (ed.). *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European & American Writings, 1750-1940*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2000.
- Fuentes Rojas, Elizabeth. *La enseñanza de dibujo de ornato. Academia de San Carlos 1780-1904: Artistas y artesanos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- García, Carla. “Adolfo Luis Ribera”. En *Entre la academia y la crítica: La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte, Argentina*

- siglo XX*, editado por María Amalia García y Sandra Szir. Saenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017, 213-229.
- Gluzman, Georgina. *Trazos invisibles: Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos, 2016.
- Gluzman, Georgina. “El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos”. *Artelogie* 5 (2013): s.p., http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a265.pdf.
- Gutiérrez, Ramón (coord.). *Temas de la academia: Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2010.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Exposiciones históricas en la Argentina III: De la Exposición Internacional del Centenario (1910) a la creación del Salón Nacional (1911)”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* 37 (2006): 197-206.
- Gutman, Margarita (ed.). *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Consejo del Plan Urbano Ambiental y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 1999.
- Hussl-Hörmann, Marianne. *Ceramics: Vienna, 1900-1930*. Viena: Galerie bei der Albertina, 2019.
- La Nación*, Buenos Aires, 1909, 1910, 2019.
- La Prensa*. Buenos Aires, 1910.
- Lanús de Galup, Luisa. “Escuela Profesional de Artes y Oficios para Mujeres n. 3”. En *Memoria presentada al H. Congreso Nacional, correspondiente al año de 1911, por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo III. Anexos de Instrucción Pública 1910. Memorias del Ministerio de Instrucción Pública*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1912, 393-408.
- Linares, Marcele. “Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes: Inserção, conquista de espaço e ocupação (1930-1950)”. Tesis de doctorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.
- Lobato, Mirta. *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.
- Losada, Leandro. *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque: Sociabilidad, estilo de vida e identidades*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Malosetti Costa, Laura. *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo, 2006.

- Malosetti Costa, Laura. “Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”. *Caiana: Revista de historia del arte y cultura visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 1 (2012): s.p., http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=2&vol=1.
- Malta, Marize. *O olhar decorativo: Ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Río de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2011.
- Mayor Mora, Alberto. *Las escuelas de artes y oficios en Colombia, 1860-1960*. Bogotá: Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- Memoria de la Exposición Internacional de Arte del Centenario*. Buenos Aires: Imp. Europe de M. A. Rosas, 1911.
- Muñoz, Miguel Ángel. “Un campo para el arte argentino: Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”. En *Desde la otra vereda: Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, coordinado por Diana Wechsler. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998, 43-82.
- Muñoz, Miguel Ángel. “Obertura 1910: La Exposición Internacional de Arte del Centenario”. En *Tras los pasos de la norma: Salones Nacionales de Bellas Artes (1991-1989)*, coordinado por Marta Penhos y Diana Wechsler. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999, 13-40.
- Osborne, Harold (ed.). *The Oxford Companion to the Decorative Arts*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Peluffo Linari, Gabriel. *Pedro Figari: Arte e industria en el novecientos*. Montevideo: Consejo de Educación Técnico Profesional de la Universidad del Trabajo, 2006.
- Plus Ultra*. Buenos Aires, 1918.
- Radovanovic, Elisa. “Nuevas perspectivas en las artes aplicadas argentinas, 1905-1915”. En *Temas de la Academia. Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)* coordinado por Ramón Gutiérrez. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2010, 127-141.
- Reese, Carol McMichael y Thomas Reese. “Festejos y exposiciones”. En *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, editado por Margarita Gutman. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Consejo del Plan Urbano Ambiental y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 1999, 322-327.
- Rocchi, Fernando. “Industria y metrópolis: el sueño de un gran mercado”. En *Buenos Aires 1910: El imaginario para una gran capital*, editado por Margarita Gutman y Thomas Reese. Buenos Aires: Eudeba, 1999, 269-280.

- Rocchi, Fernando. “La ciudad del *trust*: industria y comercio” y “Oficios y talleres en 1910”. En *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, editado por Margarita Gutman. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Consejo del Plan Urbano Ambiental y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 1999, 74-89.
- Rosende de Mendonça, Laura. “Escuela Profesional de Artes y Oficios para Mujeres n.1”. En *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública. Memoria presentada al H. Congreso Nacional, correspondiente al año de 1911, por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo III. Anexos de Instrucción Pública 1910*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1912, 386-388.
- Scocco, Graciela. “Un espacio permitido: Educación artística y participación activa de la mujer en las artes decorativas y aplicadas”. En *Buenos Aires, artes plásticas, artistas y espacio público*, editado por María Inés Saavedra. Buenos Aires: Vestales, 2008.
- Shiner, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Telesca, Ana María y Laura Malosetti Costa. “El paisaje de la Pampa en la crítica de arte de las últimas décadas del siglo xx”. En *Segundas jornadas: Estudios e investigaciones en artes visuales y música*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996, 20-31.