



# Arte, industria e identidad. El nativismo y las artes aplicadas en la Argentina en la primera mitad del siglo xx\*

Art, Industry and Identity. Nativism and Applied Arts  
in Argentina During the First Half of the xx<sup>th</sup> Century

PABLO FASCE

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional  
de San Martín / Universidad de Buenos Aires, Argentina

*pablo.fasce@gmail.com*

*<https://orcid.org/0000-0001-6887-7923>*

LARISA MANTOVANI

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), EAYP, UNSAM-CONICET,  
Buenos Aires, Argentina

*larisa.mantovani@gmail.com*

*<https://orcid.org/0000-0003-1539-5474>*

**Abstract:** The first decades of the twentieth century in Argentina saw the confluence of two processes that marked the field of plastic arts: the question about the characteristics of a “national art” and the inclusion of the applied arts in local aesthetic debates. Although independent, both had a fruitful dialogue; we believe that this confluence boosted their development, since it enabled a productive review of an available past to create a “national art” and, at the same

---

\* Este trabajo se encuentra enmarcado en el proyecto de investigación “Educación artística, academia e instituciones culturales. El caso de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova”, dirigido por Silvia Dolinko, PICT-2017-1703. Una versión preliminar e inédita de este trabajo fue presentada en el X Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XVIII Jornadas CAIA: Calidad, gusto, capricho. Categorías y criterios artísticos y extra-artísticos de la mirada (Buenos Aires, septiembre de 2019).

time, expanded the visibility of applied arts from which to build a “native ornamental style”. This paper aims to trace the debates and critical texts, the decorative arts manuals and exhibited works, in a scenario where modernity and tradition approached each other in a unique way.

**Keywords:** Nativism; Applied Arts; Art Exhibitions; Decorative Manuals; Argentina.

**Resumen:** Las primeras décadas del siglo xx en Argentina vieron la confluencia de dos procesos que signaron al campo de las artes plásticas: la pregunta por las características de un “arte nacional” y el ingreso de las artes aplicadas a los debates estéticos. Aunque independientes, ambos tuvieron un diálogo fecundo; creemos que esta confluencia potenció su desarrollo, dado que posibilitó una revisión en clave productiva de un pasado disponible para erigir un “arte nacional” y, al mismo tiempo, expandió la visibilidad de las artes aplicadas desde donde construir un “estilo ornamental autóctono”. Este trabajo tiene como principal objetivo rastrear debates y textos críticos, manuales decorativos y obras exhibidas, en un escenario donde modernidad y tradición se acercaron de un modo singular.

**Palabras clave:** Nativismo; Artes Aplicadas; Exhibiciones Artísticas; Manuales Decorativos; Argentina.

Las primeras décadas del siglo xx en Argentina vieron la confluencia de dos procesos que signaron al campo de las artes plásticas: el desarrollo de un campo de temas e iconografías atravesado por el pensamiento nacionalista y americanista, que los estudios frecuentemente han denominado “nativismo”, tuvo lugar al unísono con un nuevo interés por repensar la formación de los artistas y sus competencias profesionales en el contexto de un país que se encaminaba hacia un proyecto de modernización industrial. La intersección de estas problemáticas dio lugar al surgimiento de un universo de obras que procuraron concretar un vocabulario decorativo basado en la producción material de las culturas prehispánicas que habitaron las regiones del actual territorio argentino. Desde la mirada de los artistas, aquellas culturas eran concebidas como un sustrato donde podían hallarse las fuentes de un arte netamente americano. Este texto se concentra sobre aquel territorio, que aún no ha sido terminado de explorar por la historiografía del arte.<sup>1</sup>

Nuestro trabajo tiene como principal objetivo rastrear estas propuestas estéticas a través de debates y textos críticos, de manuales decorativos y de las obras presentadas en las diversas exhibiciones vinculadas a las artes decorativas para comprender el rol que se les atribuía a estas propuestas estilísticas en un escenario donde modernidad y tradición se acercaron de un modo singular. Creemos que la confluencia de los dos procesos que describimos potenció su desarrollo dado que posibilitó una revisión en clave productiva de un pasado disponible para construir un “arte nacional” y, al mismo tiempo, multiplicó la visibilidad de las artes aplicadas a partir de la construcción de un “estilo ornamental autóctono”.

<sup>1</sup> Además de los textos que citaremos a lo largo del trabajo, también es necesario mencionar otras investigaciones: Armando y Fantoni (1999), Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales (2000), Scocco (2004; 2006), Kuon Arce, Gutiérrez Viñuales, Gutiérrez y Viñuales (2009), Penhos y Bovisio (2009), Radovanovic (2010), Amigo (2014), Vaudry (2017), entre otros.

## EL ENCUENTRO ENTRE LAS ARTES APLICADAS Y EL PASADO PRECOLOMBINO: DEBATES Y PROPUESTAS

En 1914 Ricardo Rojas fue invitado a dictar una serie de conferencias en el salón de la Sociedad Sarmiento de Tucumán por motivo de la inauguración de la universidad de la provincia. En la tercera de sus alocuciones, que giraba en torno a las características que debía tener la futura escuela de Bellas Artes de la casa de estudios, el escritor afirmó que aquella academia debía dedicar sus mayores esfuerzos al desarrollo de las artes aplicadas, puesto que era a través de ellas que podía vislumbrarse la verdadera identidad de una nación:

Más que en sus artes puras, la historia descubre la índole y la cultura de un pueblo en sus artes aplicadas, por lo colectivo del esfuerzo que contribuye á crearlas, y por lo adheridas que ellas están á la necesidad local que las sugiere y á la naturaleza regional que en sus paradigmas las troquela. Cuando un pueblo carece de ellas, podemos asegurar que se trata de un pueblo inferior, incipiente en la escala de su evolución arqueológica ó tributario en el concierto de la cultura mundial. Pero las artes aplicadas son un fenómeno económico, en cuanto nacen de industrias destinadas á satisfacer necesidades colectivas de índole material; y á la vez son un fenómeno estético, en cuanto crean tipos decorativos de forma ó de color, destinados á embellecer los objetos por aquellas industrias elaborados. De ahí que el desarrollo de estas artes depende del desenvolvimiento económico de un pueblo, ó sea, de su estructura material, y de su desenvolvimiento estético, ó sea, de su aptitud espiritual (Rojas 1915, 113-114).

Esta temprana intervención sellaba el vínculo entre las discusiones sobre el nativismo y el desarrollo de las artes aplicadas en el país. Durante aquellos años Rojas se consolidó como uno de los intelectuales más influyentes del giro nacionalista en el ámbito de las ideas y las artes: motivados por la necesidad de intervenir en los debates sobre las características del “arte nacional” y alimentados por la reacción de una joven intelectualidad frente al positivismo y el liberalismo, un creciente número de pintores y escultores se volcó a la representación del paisaje de las provincias y de sus pobladores “nativos”, a los que concebían como fuentes de una autenticidad cultural e identitaria que contrapesaba el febril proceso de modernización y el aluvión inmigratorio que acontecía en las metrópolis del país (Fasce 2018). Tucumán no era un escenario fortuito para Rojas; en otro pasaje de su conferencia el escritor afirmó que el arte nacional que imaginaba debería nacer en la región del noroeste, puesto que allí era posible encontrar una “histórica sedimentación [...] más la prodigiosa variedad de modelos ó emociones que aquí ofrece al artista la contemplación de vuestra naturaleza exuberante” (Rojas 1915, 106-107). Aquella convivencia de pasados (que incluían tanto al período precolombino como el colonial) y de paisajes ya había sido notada por varios artistas. El premio que la pintura *Tipos Quichuas* de Pompeo Boggio recibió en el Salón Nacional de Bellas Artes de 1912 puede ser considerado como un signo de la recepción positiva del nativismo en la escena artística porteña: la tela (realizada tras un viaje de Boggio a Tilcara por invitación de los arqueólogos Juan Bautista Ambrosetti y Salvador Debenedetti) muestra a una pareja de rasgos mestizos frente a una iglesia colonial,

vestidos con ponchos norteños y sosteniendo vasijas de barro cocido, transformándose así en arquetipos de una tradición criolla y ancestral.



Fig. 1: Pompeo Boggio. 1912. *Tipos quichuas*. Premio Salón Nacional de Bellas Artes. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina.

La propuesta de Rojas también se enlaza con otras discusiones sostenidas en los campos de la educación artística e industrial. Desde los inicios de la primera Academia en Argentina, organizada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1878, la enseñanza de las artes aplicadas tuvo presencia en la currícula (Malosetti Costa 2001, 102). El dibujo ornamental fue uno de los modos de otorgar relevancia a las actividades que se realizaban en la Academia, ya que de este modo también se constituía como un espacio de interés para trabajadores del ámbito industrial y artesanal o manufacturero: se sostenía que el arte, y sobre todo el dibujo, servía en particular a los obreros y artesanos en su labor, ya que les permitiría ampliar la salida laboral y conseguir mejores ingresos.<sup>2</sup> No obstante, quien quisiera especia-

<sup>2</sup> Cfr. *La Nación* 1890, cit. Manzi (s/f, 28). No obstante, tal como lo señalaron en aquella época Mario Sáenz y Pío Collivadino junto a Alejandro Ghigliani, la finalización de los estudios era relativa ya que

lizarse para trabajar en la actividad industrial probablemente concurría a una escuela profesional o técnica, en donde toda la formación estaba orientada hacia la actividad laboral que posteriormente desarrollaría el o la egresada. Los agentes del ámbito artístico también tuvieron injerencia en aquellos espacios: Eduardo Schiaffino, Carlos Zuberhüler y Ernesto de la Cárcova colaboraron con el desarrollo de las escuelas orientadas hacia las “Industrias del Arte” de la Sociedad de Educación Industrial, Ángel Della Valle fue el primer director de la Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros que aquella institución fundó en 1902 y el mismo Cárcova se ocupó de realizar donaciones de calcos escultóricos provenientes de París con los que los estudiantes practicarían el dibujo (Mantovani 2022).

Con el cambio de dirección de la entonces Academia Nacional de Bellas Artes, que en 1908 quedó a cargo de Pío Collivadino, se profundizó la formación orientada a las producciones con fines utilitarios. El debate respecto de la enseñanza no era solo sobre cómo y qué enseñar, sino también respecto del rol social de los artistas graduados de aquella casa de estudios. La Academia brindaba una formación marcada por tres orientaciones: artística, industrial y docente (Collivadino y Ghigliani 1910, 168-172). El encauzamiento de la enseñanza hacia terrenos de aplicación más práctica fue más concreto luego de que se efectivizó la reforma del plan de estudios, que incluyó asignaturas de carácter pedagógico y otras en donde la preparación en relación con la industria tuvo mayor contemplación. Desde la revista *Athinae* (el órgano de difusión del Centro de Estudiantes de la Academia) se señalaba la necesidad de continuar por esta vía; si bien la industria nacional estaba en proceso de crecimiento, la producción de objetos utilitarios no tenía una dimensión artística que la acompañara, por lo que todavía era necesario trabajar para la creación de espacios que pudieran vincular a las artes y la industria:

Del punto de vista lucrativo para el país, sería, pues, excelente la creación de una escuela donde los estudiantes tan justamente inclinados a ganar dinero como a cultivar el arte, pudiesen aprender a tallar muebles delicados, a torneear y esculpir cerámicas artísticas, a modelar originales artefactos de luz, a decorar servicios de mesa primorosos o grabar fierros finos para encuadernación y cuños para medallas y monedas, etc etc pues el campo es vasto (Yofruá 1911, 213).

La intersección entre el arte, la industria y la identidad nacional se transformó en un terreno fértil durante las primeras décadas del siglo xx. Contemporáneamente a la conferencia de Rojas, otras propuestas afirmaron la necesidad de que las artes aplicadas abrevaran en las fuentes del pasado americano; en este aspecto, y a diferencia de la pintura o la arquitectura, en las disciplinas decorativas encontramos una clara predilección por las referencias tomadas del mundo precolombino. Si bien los motivos que determinaron aquella inclinación son múltiples, es ineludible considerar el papel que tuvo el desarrollo de la arqueología y la difusión de sus estudios. A lo largo de las tres últimas décadas del siglo xix los trabajos de Florentino Ameghino, Samuel Lafone Quevedo, Juan Bautista Ambrosetti y Adán Quiroga, entre otros, se concentraron en el análisis de los restos

---

a veces algo de perfeccionamiento era más que suficiente para continuar en mejores condiciones el trabajo diario (Sáenz 1910, 700; Collivadino y Ghigliani 1910, 170).

materiales de las culturas que habitaron el actual noroeste argentino en donde, desde su perspectiva, habría existido una “civilización calchaquí” previa al período de ocupación inca.<sup>3</sup> A la comparación y contraste de información de las excavaciones, registros etnográficos, el folklore y las fuentes históricas, estos investigadores sumaban el análisis y la clasificación de las figuras e iconografías de las piezas que recuperaban a través de la fotografía y el dibujo: desde un enfoque estilístico Ameghino logró diferenciar la alfarería santamariana de la incaica, Lafone Quevedo identificó piezas pertenecientes a las culturas de la Aguada y Santa María, y Ambrosetti y Quiroga distinguieron los monolitos de la cultura Tafi (Nastri 2004, 108). La dimensión visual tuvo una relevancia particular para Lafone, Quiroga y Ambrosetti, ya que en varios de sus trabajos afirmaron que en las piezas calchaquíes podían encontrarse elementos de un lenguaje jeroglífico junto con iconografías de significados simbólicos precisos (Bovisio 2014); además, el primero de los tres llegó incluso a incluir la perspectiva estética en su programa de la cátedra de historia de la arqueología americana de la Universidad de Buenos Aires (Pegoraro 2009, 360). Por otro lado, no es menos relevante considerar que, a través de sus estudios, los arqueólogos no solo aportaron los motivos decorativos que serían retomados por los artistas, sino que también ofrecieron ejemplos de objetos utilitarios provenientes de una tradición autóctona que podrían servir de modelos para la futura industria de espíritu nacional.

Es posible que Ambrosetti haya sido el primero en explicitar aquel puente entre la arqueología y las artes decorativas. El arqueólogo respondió a la invitación a participar en el primer número de la *Revista de Arquitectura* con el artículo titulado “El Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras como auxiliar de los estudios de ornamentación al arte en general”; como el título sugiere, el texto propone el patrimonio de aquel museo (que dirigía desde su fundación en 1904) como acervo para la creación artística. Ambrosetti inicia su intervención afirmando que a lo largo de los años el museo había recibido y asesorado a diversos artistas interesados en los motivos del arte precolombino. Además del ya mencionado Boggio, en ocasiones las escuelas profesionales y técnicas asistían para realizar estudios: la Escuela de Dibujo Aplicado para Niñas, que pertenecía a la Sociedad de Educación Industrial, se preciaba de realizar viajes al Museo de Ciencias Naturales de la Plata y al Museo Etnográfico con la intención de conocer nuevos motivos que pudieran ser aplicados a las artes decorativas. Pero lo que resulta más significativo del texto es la explícita valoración estética de las piezas prehispanicas que realiza

<sup>3</sup> Ameghino es el primero en proponer esta hipótesis: ya en el Congreso Internacional de Americanistas celebrado en Bruselas en 1879 sostiene que los hallazgos arqueológicos de Loma Rica de Shiquimil, provincia de Catamarca, eran obra de un pueblo preincaico cuyo dialecto venía del aymara y descendía de la civilización de Tiahuanaco. Por su parte, a partir de 1888 Lafone Quevedo sostuvo la hipótesis de que la “civilización calchaquí” habría sido invadida por tribus chaqueñas (lo cual se explicaba por la similitud de sus prácticas funerarias), resultando de su mezcla la cultura diaguita que conocieron los españoles. Entre los argumentos que sumó Ambrosetti posteriormente, se encuentra su observación de que los menhires de Tafi del Valle habían sobrevivido a la destrucción a manos de los jesuitas ya que en ese momento no eran venerados por los indios, indicio de que formaban parte de una cultura del pasado diferente a la de esos pueblos. Quiroga, por su parte, aportó observaciones para distinguir a la cultura de La Ciénaga del amplio conjunto de lo calchaquí (Nastri 2004).

Ambrosetti, abriendo así la posibilidad de que las colecciones estudiadas y clasificadas por los arqueólogos se vuelvan fuente para la creación de nuevas formas artísticas:

En los motivos de los tejidos, vasos, pinturas y grabados hay tal riqueza de líneas y combinaciones extrañas, tanta fantasía en la composición o la estilización de los elementos animales y vegetales que las artes plásticas podrán utilizar en sus variadas producciones de escultura o arquitectura como también las gráficas y demás artes menores de aplicación industrial (Ambrosetti 1915, 14).

Aquella invitación estaba acompañada de una muestra concreta de ejemplos útiles para los artistas. Ambrosetti incluyó en su texto una serie de ilustraciones de motivos tomados de las colecciones del museo, enmarcadas por sus propias descripciones y explicaciones: pinturas policromas de vasos nazca, alfarería negra incaica, diseños de textiles peruanos y de la Araucanía chilena y también elementos decorativos de vasijas calchaquíes. Así, el artículo ofrecía un catálogo de motivos ornamentales y de distintas variantes materiales que podrían ser traducidos por las disciplinas aplicadas del presente.<sup>4</sup>

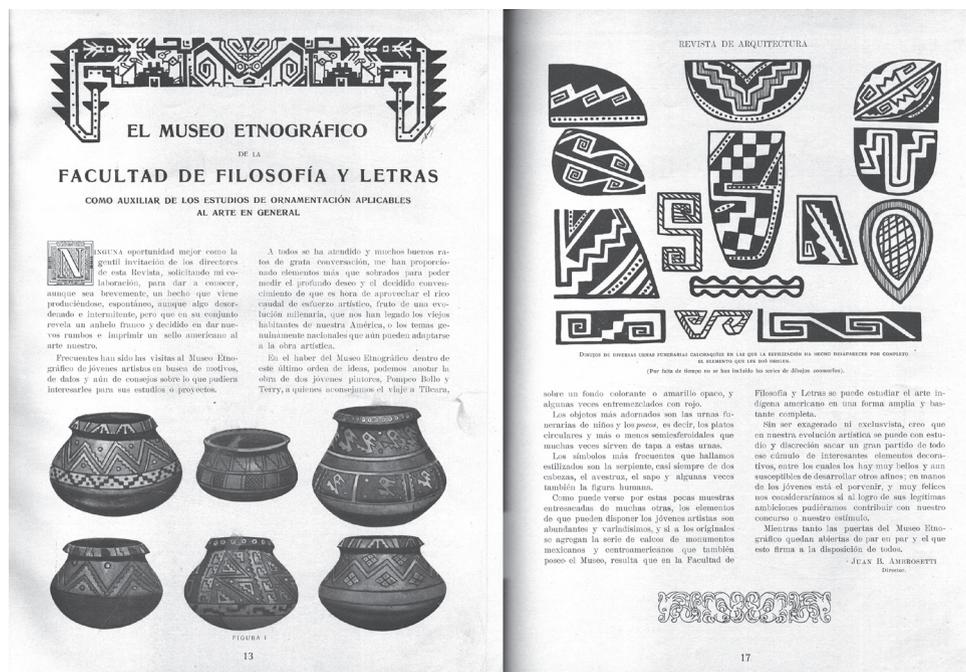


Fig. 2: Juan B. Ambrosetti. 1915. “El Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras como auxiliar de los estudios de ornamentación aplicables al arte en general”. *Revista de Arquitectura*, año I, n.º 1.

<sup>4</sup> Ambrosetti también tenía vínculos personales con distintos agentes del ámbito artístico. Además del ya mencionado Boggio, el arqueólogo era yerno del escultor Lucio Correa Morales y mantuvo una amistad con Luis Perloti, también dedicado a aquella disciplina (Pegoraro 2017).

La iniciativa de Ambrosetti fue profundizada en años posteriores por el trabajo en colaboración de Eric Boman (arqueólogo y jefe del departamento de arqueología del actual Museo de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”) y Héctor Greslebin (arquitecto que se había formado en los cursos de Ambrosetti, Lafone y Debenedetti de la Facultad de Filosofía y Letras),<sup>5</sup> quienes en 1923 publicaron *Alfarería de estilo draconiano de la región diaguíta*. El texto propone una indagación de la cerámica draconiana (término acuñado por Lafone Quevedo para referir a la producción de la cultura que actualmente se conoce como La Aguada) cuyo objetivo ulterior es polemizar con Salvador Debenedetti y Max Uhle, cuyas investigaciones situaban en tiempos más remotos a aquellas piezas. Boman y Greslebin realizaron un minucioso análisis de tios cerámicos recuperados en excavaciones en los sitios de Aimogasta y El Pantano, así como de piezas presentes en las colecciones de museos, a partir de los cuales arribaron a la identificación y descripción de los principales elementos morfológicos del estilo draconiano: líneas cruzadas, espinas de pescado, reticulados oblicuos, triángulos alineados, rombos, grecas, aserrados, cruces, óvalos y puntos.<sup>6</sup> Si bien el texto en ningún momento deja de lado el enfoque arqueológico, resulta notable el énfasis en los aspectos formales que, como veremos luego, lo acercan a los manuales de decoración nativistas posteriores. Pero resulta aún más significativo para los fines de esta investigación el anexo final, dedicado a las láminas a color que reproducen diseños de tapices en estilo draconiano y santamariano realizados por Greslebin. Los autores realizan una severa crítica a las obras decorativas expuestas en salones y galerías en aquellos años, que en muchos casos se limitaban a reproducir motivos precolombinos que no se adaptaban a los objetos que les daban soporte, o a combinar diseños de diversa procedencia sin un empleo de los conocimientos construidos por la arqueología. No obstante, Boman y Greslebin consideran que un correcto abordaje del pasado precolombino podría resultar en un aporte a la construcción de un arte nacional:

Creemos, empero, que el arte americano puede dar una valiosa contribución al embellecimiento de nuestro ambiente, pero debe pasar por el proceso de la composición artística y

<sup>5</sup> Tanto Andrea Pegoraro (2009) como Daniel Schávelzon (2013) coinciden en que el arquitecto inició su vínculo con Boman en 1918 al ser nombrado adscripto honorario en el que por ese entonces era el Museo Nacional; no obstante, el segundo autor afirma que Greslebin concurrió a esta institución luego de no ser recibido en el Museo Etnográfico (Schávelzon 2013, 49), mientras que Pegoraro da cuenta de que el arquitecto también ingresó como adscripto en aquella institución en 1919 y permaneció en ella, con cierta intermitencia, hasta 1935 (Pegoraro 2009, 371). En favor de esta última posición, es relevante notar que el archivo de Greslebin se encuentra alojado en la actualidad en el Museo Etnográfico.

<sup>6</sup> Es factible que Greslebin tuviera una parte importante en el desarrollo de ese enfoque formalista. De acuerdo a Schávelzon, él introdujo a Boman en los principios de la “formación de los estilos” de la historiografía del arte francesa (Schávelzon 2013, 51); por otra parte, ya en sus años de estudiante Greslebin había publicado en la *Revista de Arquitectura* (a la cual dirigió a partir de su segundo año) varios artículos en los que disertó sobre el concepto de estilo en la “arquitectura nacional” (Greslebin 1916a y 1916b).

no aplicarse en forma de simples copias o de alineamientos de figuras antiguas arreglados al azar, sin conciencia estética, siendo también necesario para el éxito el conocer bien los estilos prehispánicos empleados y la arqueología de las regiones y pueblos a que pertenecen. El arte americano aplicado según las reglas de la estética dará nuevos elementos y conjuntos decorativos que nos permitirán reemplazar las decoraciones exóticas viejas y cansadoras, y además será agradable ver algo de la tierra y no siempre cosas importadas de países extraños (Boman y Greslebin 1923, 59-60).

De este modo, no se trataba de reproducir objetos y diseños ya existentes sino de tomarlos como fuentes para la creación de nuevas obras, proceso regido por reglas propias en el que acontecía una cooperación entre la ciencia y el arte.<sup>7</sup>



Fig. 3: Eric Boman y Héctor Greslebin. 1923. *Alfarería de estilo draconiano de la región diaguita*. Buenos Aires: Ferrari hnos.

<sup>7</sup> Es relevante aclarar en este punto que, a lo largo del resto de su trayectoria, Greslebin continuó con la tarea de promover el desarrollo de un vocabulario estético fundamentado en las culturas materiales precolombinas: en un texto de 1934 realizó un recorrido por sus propuestas teóricas y recordó que en el año 1924 había propuesto a la Comisión Nacional de Bellas Artes la realización de un catálogo de elementos decorativos autóctonos de la Argentina, destinado a la consulta de artistas e industriales (Greslebin 1934).



Fig. 4: Diseños de tapices draconiano y santamariano realizados por Greslebin. Reproducidos en: Eric Boman y Héctor Greslebin. 1923. *Alfarería de estilo draconiano de la región diaguíta*. Buenos Aires: Ferrari Hnos.

El esfuerzo por compilar un vocabulario decorativo americano pronto desbordó el campo específico de la arqueología y se transformó en tema de reflexión para la educación artística. Posiblemente los *Cuadernos Viracocha* fueron el primer esfuerzo sistemático en esta materia; la publicación consta de seis tomos realizados de manera colectiva por el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal y el arquitecto Alberto Gelly Cantilo, figuras que en otras ocasiones abordaron desde sus disciplinas los problemas del nativismo.<sup>8</sup> Hacia 1923 elaboraron en conjunto la propuesta de los cuadernos, pensados como herramienta para la enseñanza del dibujo en la escuela primaria. Su particularidad residía en que cada una de las páginas recuperaba motivos de diferentes

<sup>8</sup> Leguizamón Pondal se formó en Roma entre 1907 y 1910. Durante la década de 1930 participó en diversas exposiciones en París (entre las que se cuenta la Exposition Coloniale Internationale en 1931, donde expuso la escultura “Pachacamac”) y formó parte de la Comisión Directiva que organizó el envío a la Exposition internationale des arts et techniques appliquées à la vie moderne en 1937 en París, en donde presentó la fuente del patio del Pabellón Argentino con los vidrios ejecutados por la fábrica Fourvel-Rigolleau: aquellas obras evidencian una atracción por el nativismo y las artes aplicadas. Gelly Cantilo ingresó como proyectista a la Dirección de Arquitectura del Consejo Nacional de Educación en 1908, en donde desarrolló su carrera hasta convertirse en inspector general y finalmente en director en 1926.

culturas prehispánicas de todo el continente (desde Tucumán y Catamarca hasta Costa Rica y México) enmarcados en una cuadrícula, debajo de la cual los niños debían copiar el modelo en una grilla similar; de este modo, los cuadernos simplificaban el “método del dibujo del natural” previamente impulsado por Martín Malharro (al que los autores reconocían como un aporte en la enseñanza del dibujo).



Figs. 5 y 6. Alberto Gelly Cantilo y Gonzalo Leguizamón Pondal. 1924. *Cuadernos Viracocha*. Cuaderno n.º 5. Biblioteca Nacional de Maestros. Buenos Aires, Argentina.

Los autores enmarcaban su propuesta en el impulso recuperador de las raíces prehispánicas que atravesaba a distintos países de la región y, de este modo, remarcaban el “anhelo patriótico” de sus objetivos que consistían, por un lado, en “contribuir a encauzar el concepto americanista en la enseñanza del arte decorativo” y, por otro, en “contribuir, con valores autóctonos, a la fusión de corrientes civilizadoras, que darán forma propia al espíritu de nuestra futura raza” (Gelly Cantilo y Leguizamón Pondal 1923, s. p.). Los cuadernos fueron premiados en el Salón Nacional de Arte Decorativo de 1923 con medalla de oro y un año más tarde se aprobó por resolución del Consejo Nacional de Educación su utilización en escuelas. Algunas ediciones de esta publicación contaron con un apartado especial en el que el arquitecto y director de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Martín Noel, brindaba su parecer sobre su uso y aporte a la enseñanza de las artes decorativas con aplicación industrial, al mismo tiempo que destacaba cómo los motivos prehispánicos habían pervivido en los tiempos virreinales a través de las artes decorativas:

Por ello, consideramos de toda oportunidad el aconsejar su divulgación, entendiendo que estos cuadernos, que llevan en su carátula el nombre fascinante del milagrero Viracocha, héroe legendario de la fábula andina, contribuirán eficazmente a fortalecer, por entre nosotros, el amor y la plástica enseñanza de tan fundamentales rasgos de nuestra arcaica tradición que, *por los nobles oficios de la platería, cerámica e hilandería, llegaron a imprimir, luego, a las originales creaciones de la vida virreinal, el gesto ideológico y poético de las añejas civilizaciones de América* (Noel 1923, s. p.; el resaltado es nuestro).

Noel no fue el primero en destacar la presencia de los motivos prehispánicos en las artes decorativas desde la época colonial; antes habían sido destacados por Ricardo Rojas en el ciclo de conferencias dictadas en la Universidad de Tucumán mencionado al inicio de este apartado. Especialmente en el tercer discurso de Rojas puede verse el interés en germen por crear una “gramática de la ornamentación argentina” que sirviera como modelo para el crecimiento del arte y de la industria; aún más, proponía abreviar no solo en las fuentes del pasado sino también en “la fauna y en la flora actuales” (Rojas 1915, 135). En suma, a la labor científica que arqueólogos e historiadores estaban llevando a cabo todavía se sumaba otro tipo de tareas pendientes:

Pero á estas dos elaboraciones se agregan otras dos, de importancia directa para nuestro objeto: 1° el estudio simbólico de los restos arqueológicos en relación á su contenido humano, como Adán Quiroga lo hiciera con su *Cruz en América*, y 2° el estudio estético de esos restos, para definir sus formas unitarias, y dentro de ellas las unidades decorativas, creando el abecedario de la composición ornamental, ó sea lo que Owen Jones ha llamado *The grammar of ornamentation* [sic]- la gramática de la ornamentación americana. Esta última es la cuestión teórica que necesitamos resolver, para llevar á la práctica este proyectivo (Rojas 1915, 133).

La referencia al trabajo de Adán Quiroga enlaza a la conferencia con un corpus bibliográfico centrado en el análisis de las iconografías prehispánicas: *Cruz en América* (publicado en 1901) rastreaba la utilización de aquella figura geométrica como un motivo sagrado en diversas culturas de todo el continente americano, previo a la llegada de

los conquistadores. De este modo, un ícono que parecería ser implantado se mostraba en realidad como autóctono. La base de un estudio arqueológico se combinaba así con un antecedente en el marco de las investigaciones artísticas: *The Grammar of Ornament* publicado por Owen Jones en 1856.<sup>9</sup> Jones presentó un análisis riguroso sobre los elementos básicos que conformaban los ornamentos de diversas culturas y épocas; para quien decidiera retomar estos diseños, que fueron una fuente clave para el movimiento *Arts and Crafts*, en la introducción se presentaba una serie de Principios Generales (“General Principles”) y el último de ellos sostenía lo siguiente: “No puede haber ninguna mejora en el Arte de la generación actual hasta que todas las clases, Artistas, Fabricantes y el Público estén mejor educados en Arte, y la existencia de principios generales sea más plenamente reconocida”.<sup>10</sup> Aquella ampliación de la educación y la difusión de los principios implicaba profundizar en el estudio del vocabulario plástico de todas las producciones del pasado. Al referirse a la necesidad de contar con una gramática del ornamento para la Argentina, Rojas buscaba continuar aquella operación enalteciendo culturas a las que Jones solo había otorgado un rol secundario: las de la América prehispánica.

Podemos pensar entonces estas ideas de 1915 de Rojas como las bases sobre las cuales unos años más tarde elaboró su *Silabario de la decoración americana*, publicado por primera vez en 1930.<sup>11</sup> El libro se presentaba como una “aplicación al material indígena (de) métodos europeos de clasificación y valoración” (Rojas 1930, 22). En el prólogo se presenta al texto como el resultado del largo recorrido intelectual del propio autor, que en varias ocasiones había demostrado su interés por pensar a la educación y al arte enmarcados en el desarrollo de una conciencia americana. El escritor destacaba su cercanía con temas de la historia del arte “por haber tenido cátedra universitaria de ello en otro tiempo” (Rojas 1930, 17), a la vez que recuperaba trabajos que antecedieron a este proyecto, entre los que incluye nuevamente el texto para una escuela de artes decorativas en Tucumán; las ideas de aquella conferencia recibían en esta instancia una actualización, en tanto Rojas sugería que su propuesta había consistido en adaptar los modelos regionales y la arqueología “a las necesidades de la industria y de la vida modernas” (Rojas 1930, 18). Si bien las referencias a la industria aparecían con anterioridad en el proyecto, en aquel entonces ocupaba un lugar central en las transformaciones que se estaban realizando en el mundo de las artes decorativas. La Exposición Internacional de París de 1925 (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels

<sup>9</sup> Rojas también contempla otro universo de referencias teóricas: además del libro de Jones, es posible encontrar alusiones a los textos *Historia, teoría y técnica ornamental de Egipto* de Ricardo Agrasot (1909) y *La composition decorative* de Henri Mayeux (1885), entre otros (Cobas Cagnolati y Segovia 2019).

<sup>10</sup> “No improvement can take place in the Art of the present generation until all classes, Artists, Manufacturers, and the Public, are better educated in Art, and the existence of general principles is more fully recognised” (Jones 1852, 29) [La traducción es nuestra].

<sup>11</sup> Esta edición publicada en Madrid tuvo poca difusión con motivo de la Guerra Civil española que tuvo lugar años más tarde; la segunda edición de 1953 es la que ha tenido mayor circulación. De cualquier modo, el libro llegó a América en donde (según afirma Rojas en la segunda tirada) hubo artistas que llegaron a conocer el libro y periódicos que publicaron sus comentarios.

Modernes), mencionada en el *Silabario*, sentaba las bases para unas artes puestas en relación con las industrias modernas; la propuesta innovadora de este evento internacional no pasó desapercibida a los ojos de Rojas, que destacó su relevancia y vinculó sus objetivos con su propio proyecto de creación de un arte nuevo desde América:

...en aquel concurso cosmopolita de artistas revolucionarios que pugnan por crear formas nuevas, nada nuevo han creado, y sólo aciertan a buscar en la arqueología y el exotismo las adaptaciones o recreaciones necesarias a la vida moderna. Copien ellos a Asiria, al Egipto, a la Indochina. Tomemos nosotros los americanos nuestra propia fuente de inspiración en América y daremos al mundo un arte nuevo. Tal es el objeto principal de este libro: mostrar el contenido del arte indígena y lo que de él puede ser aprovechado por las modernas artes industriales (Rojas 1930, 21).

En este sentido, en el cruce entre el arte y la industria la utilización de motivos americanos era lo que nos distinguiría: si Europa se inspiraba infructuosamente en motivos exóticos para animar sus producciones actuales, América tomaría elementos de sus raíces para elaborar un arte propio.<sup>12</sup>

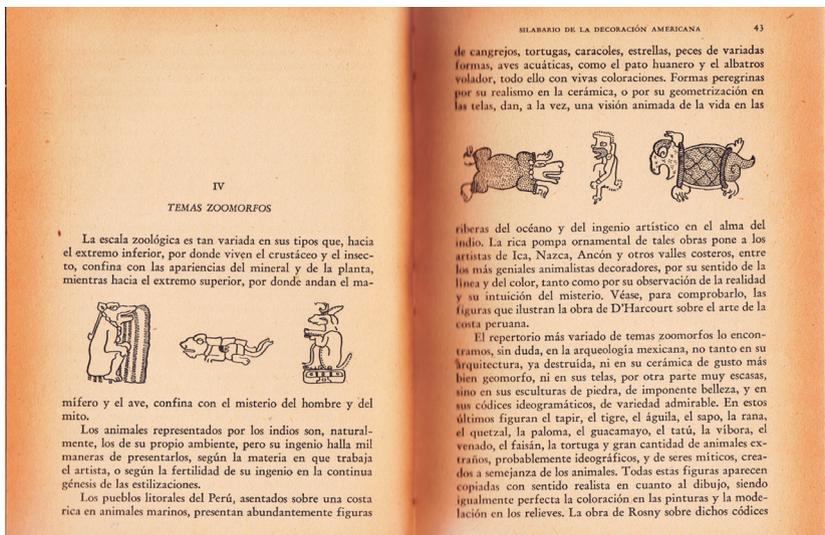


Fig. 7: Ricardo Rojas. [1930] 1953. *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires: Losada.

El *Silabario* se constituyó como modelo de otros trabajos de índole similar que lo sucedieron. El *Manual de arte ornamental americano autóctono* (1935) de Vicente Nadal

<sup>12</sup> Según María Alba Bovisio, Rojas no se proponía comprender a los motivos e iconografías en su contexto de producción ni en vínculo con sus funciones y sentidos originales; por el contrario, el escritor postulaba a estas formas como el aporte americano al “concierto de la civilización humana” (Bovisio 2015).

Mora sigue los pasos de Rojas, aunque prescinde de la profusión textual de su antecesor para abocarse a la construcción de un exhaustivo atlas visual. El manual es su segundo trabajo realizado a partir de uno de sus viajes por el continente, pero el primero en mostrar un estudio que ponía en relación las culturas de diversos países de América. Las ilustraciones, en blanco y negro y a color, dan cuenta de su formación en la Academia Nacional de Bellas Artes: la gran mayoría son de su autoría y se encuentran firmadas (algunas habían sido previamente publicadas en su *Compendio* de 1933). Pensado tanto para el estudioso de la arqueología americana como para el artista que deseara inspirarse, el manual contenía un análisis pormenorizado de los distintos motivos de las culturas prehispánicas que, señalaba el autor, presentaban ricas analogías con otras culturas milenarias como la egipcia, persa o griega; esta comparación permitía insertar al arte americano prehispánico en el conjunto de las grandes culturas de la antigüedad. Aquellas similitudes ornamentales, sostenía, habían llevado a que muchos de esos “símbolos” fueran considerados foráneos y luego importados dentro de los países americanos: de este modo, Nadal Mora buscaba ubicar a América como un ámbito creador de muchas de esas producciones que se habían “creído originarias de otros pueblos” (Nadal Mora 1948 [1935], s. p.).



Fig. 8: Vicente Nadal Mora. [1935] 1948. *Manual de arte ornamental americano autóctono*. Buenos Aires: El Ateneo.

## ENTRE LOS SALONES Y LAS GALERÍAS: LA CIRCULACIÓN Y RECEPCIÓN DE LAS OBRAS DECORATIVAS NATIVISTAS

Contemporáneamente al desarrollo de los debates teóricos y la búsqueda de herramientas para mejorar una formación técnica que contemplase la dimensión artística, también

comenzaban a desarrollarse los primeros salones; allí las artes aplicadas tuvieron un lugar cada vez más relevante y el enfoque nativista fue fundamental al momento de pensar en una producción decorativa de características nacionales. Entre las décadas de 1910 y 1920 hubo diferentes exhibiciones que las incluyeron: algunas de carácter más general como el Salón Nacional y, más adelante, otras más específicas como los Salones de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores y, finalmente, los Salones Nacionales de Artes Decorativas.

Por lo menos desde 1913 puede rastrearse la presencia de las artes decorativas en el Salón Nacional, aunque estas, de acuerdo con el reglamento, recibían un trato muy diferente al de las “artes mayores”: se les destinaba una cantidad menor de premios (uno solo y de poco valor monetario) y no eran evaluadas por un jurado especializado, sumado a que los primeros años las obras de artes aplicadas se exhibían de manera dispersa por las diferentes salas. Hacia 1917 las exhibiciones de los Salones de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores empezaron a aceptar objetos de arte decorativo con el fin de “[...] favorecer el arte decorativo, embrionario casi entre nosotros [...]” (*La Nación* 1916, 7-8); no obstante, la crítica del salón tildó a las “alfarerías autóctonas” de Julio Bermúdez y Adolfo Travascio como “fuera de lugar” (*La Nación* 1919, 8). Indudablemente estas piezas generaban un contraste importante con la retrospectiva que contenía acuarelas de Carlos Enrique Pellegrini,<sup>13</sup> puesto que en la misma sala una pequeña mesa del siglo XVIII exhibía una cerámica con motivos prehispánicos. Esta superposición parece evidenciar que en aquella exposición existió una voluntad por promover el desarrollo de las artes decorativas a pesar de que aquellos objetos no tuvieron un vínculo claro con la temática del salón.



Fig. 9: V Salón de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores, sección arte retrospectivo. 1919. Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires, Argentina, n.º de doc. 147040\_A.

<sup>13</sup> Carlos Enrique Pellegrini (1800-1875) se formó como ingeniero en la École Polytechnique de París y llegó a Buenos Aires motivado por las propuestas del gobierno de Bernardino Rivadavia para la realización de obra pública.

Unos meses más tarde de aquel año también se creó la Sociedad Nacional de Arte Decorativo, que tenía varios fines: proveer de un local de reuniones a sus miembros, la formación de una biblioteca, la organización de exposiciones anuales, conferencias, concursos y proyectos con el objetivo de tener posibilidad de decisión en la decoración de parques y edificios públicos. Con esos intereses señalados, es posible pensar que desde ese momento hubo una preocupación por remarcar el rol rector de aquella institución en torno a las artes decorativas y a su posible papel en el ámbito público. Poco se conoce de las actividades que realizó esa sociedad, excepto por la creación de los Salones Nacionales de Artes Decorativas que se llevaron a cabo entre 1918 y 1924. Sus normas y estatutos iban acompañados del reglamento del salón anual, de modo que puede pensarse que este evento estuvo entre sus prioridades; las exhibiciones en un principio se realizaban en la sede de la Comisión Nacional de Bellas Artes, lo que nos indica cierta articulación entre las tres exposiciones mencionadas, llevadas a cabo en el mismo espacio en distintos momentos del año.<sup>14</sup> Los Salones Nacionales de Artes Decorativas tuvieron la particularidad de contar con un espacio especial para instituciones que produjeran obras relacionadas con las artes aplicadas y la industria: en la mayoría de los casos se exhibieron obras de estudiantes provenientes de escuelas de oficios y, en menor medida, de profesionales que se presentaron de manera conjunta. En dos ocasiones diferentes la Escuela Profesional de Mujeres n.º 3 y la Escuela Profesional de Artes y Oficios n.º 5 tuvieron oportunidad de presentar los trabajos de sus estudiantes; también participaron la Asociación Fomento de Bellas Artes de Rosario, los Talleres del Divino Rostro (que se especializaban en cerámica y artes del libro) y la Sociedad de Educación Industrial, que contaba con una Escuela de arquitectura, una de ornamentación y otra de dibujo aplicado para niñas. En este sentido, cabe destacar que solo la asociación rosarina tenía una orientación artística, mientras que las instituciones restantes mostraban a las claras la presencia de estudiantes que se estaban formando en un oficio que, se esperaba, podría ser redituable. Por último, también puede destacarse la participación de la Sociedad de fabricantes de joyería & anexos en la exposición de 1922, que en este caso sí promovían la producción que sus profesionales podían ofrecer. De este modo, como remarcó la crítica de *Plus Ultra*: “Nos revela este Salón que hay en la Argentina, en Artes Decorativas, más de lo que sospechábamos [...]” (Critias 1918, s. p.).

Entre el amplio número de obras y producciones que se presentaron en aquellos salones y también en galerías, algunas concitaron con mayor intensidad el interés de la crítica, que vio en ellas una consumación material de los debates y propuestas que indagamos en el apartado anterior. Entre 1918 y 1919, las piezas realizadas en colaboración por los artistas rosarinos Alfredo Guido y José Gerbino cosecharon uno de los

<sup>14</sup> De este modo, había tres exposiciones de relevancia en el año en donde las artes decorativas estaban presentes: los Salones de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores en otoño (aproximadamente en el mes de mayo), el Salón Nacional en septiembre, los Salones Nacionales de Artes Decorativas en noviembre. Esto se mantuvo solo durante los años 1918 y 1919, último año en que el Salón Nacional aceptó a las artes decorativas en su reglamento.

mayores éxitos alcanzados por cualquier conjunto de obras decorativas hasta ese entonces. La dupla expuso un primer conjunto de cerámicas de inspiración precolombina en el salón Witcomb de Buenos Aires en agosto de 1918.



Figs. 10 y 11: Alfredo Guido y José Gerbino. Exposición en la galería Witcomb de Buenos Aires. Agosto de 1918. Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires. Argentina, n.º de docs. 138482\_A, 138495\_A.

En ese momento Guido ya estaba traduciendo la experiencia de sus viajes andinos en obras nativistas centradas en el Altiplano, por lo que es comprensible que buscara

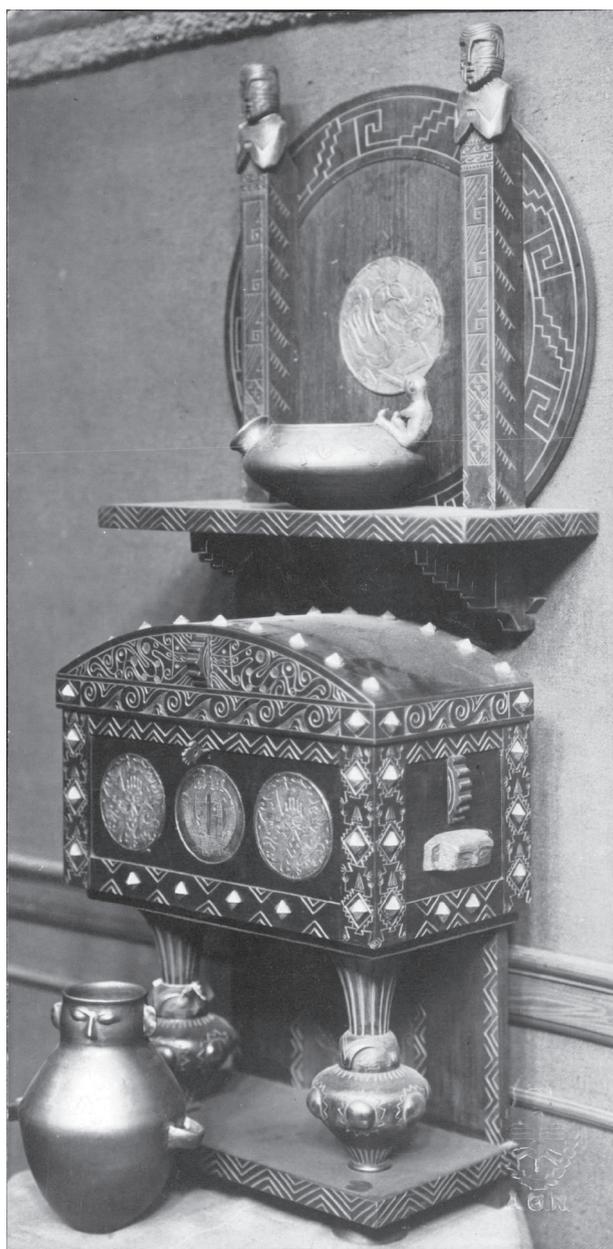


Fig. 12: Alfredo Guido y José Gerbino. Envío realizado al 1<sup>er</sup> Salón Nacional de Artes Decorativas. Diciembre de 1918. Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires. Argentina, n.º de doc. 147122\_A.

complementarse con la pericia que Gerbino tenía como ceramista.<sup>15</sup> La historiografía ha señalado la recepción positiva que tuvo aquella muestra; posiblemente el espíritu de rigurosidad arqueológica con el que los dos artistas versionaron a la cerámica del norte (los registros fotográficos permiten distinguir piezas que utilizan los estilos “draconiano” y santamariano junto a aríbalos incas y diseños derivados de la iconografía nazca) haya tenido acogida en aquellos que reclamaban un uso coherente e informado de las formas precolombinas. Pero el siguiente paso del dúo redobló la ambición de la apuesta. En noviembre del mismo año presentaron un vasto y variado conjunto de cuarenta piezas en el Salón Nacional de Artes Decorativas que incluía huacos peruanos, vasos y platos calchaquíes, proyectos de papeles pintados con motivos decorativos del noroeste y una amplia gama de muebles (que habían sido construidos por Federico García).

El grupo cosechó una medalla de oro y las alabanzas de la crítica. En un artículo profusamente ilustrado que publicó la revista *Plus Ultra*, Antonio Pérez Valiente elogió el profundo conocimiento arqueológico sobre los tres grandes estilos del noroeste (el draconiano, el santamariano y el inca) que se vislumbraba en las cerámicas; no obstante, el mayor mérito estaba en los muebles “calchaquíes”<sup>16</sup>, que eran una invención realizada a partir del legado de la gramática ornamental indígena y, a su vez, un aporte en el camino hacia una producción manufacturera auténticamente nacional:

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

El ciclo de Guido y Gerbino se completó con el envío al Salón Nacional de Bellas Artes de 1919, que les mereció el primer premio de la sección de artes decorativas.<sup>17</sup> En esta ocasión el conjunto estaba compuesto por seis muebles de madera de estilo “calchaquí” y una bombonera de terracota; en el Salón Nacional “regular” presentar un “Conjunto decorativo” habilitaba a exponer más de seis piezas y también a ampliar el

<sup>15</sup> Para un panorama de la trayectoria de Guido y su rol en la difusión de los imaginarios americanistas durante la década de 1920, véase Armando (2014). No conocemos hasta la fecha ningún trabajo sistemático sobre la figura de Gerbino.

<sup>16</sup> Como señala Armando, el término “calchaquí” en la mayor parte de las ocasiones era utilizado para englobar al amplio campo de los diseños decorativos andinos, que van desde el noroeste argentino hasta Perú (Armando 2014, 193). Si bien las fotografías de los muebles dan cuenta de un alto grado de imaginación por parte de Guido y Gerbino a la hora de conjugar los elementos de la gramática americanista, es posible afirmar que la mayor parte de los elementos ornamentales proceden de piezas de las culturas de La Aguada y Santa María.

<sup>17</sup> Guido y Gerbino también hicieron un envío al Salón Nacional de Artes Decorativas de aquel año, que consistió en un conjunto de muebles calchaquíes y un farol.

límite de espacio que generalmente se definía para la admisión, lo que en cierto modo aumentaba la visibilidad de los dos artistas. Es posible pensar que, en el contexto de esta exposición en el que todas las disciplinas artísticas tenían representación, la propuesta de Guido y Gerbino venía a consumir los postulados del discurso que Rojas había pronunciado en Tucumán hacía cinco años. La función práctica de estas piezas calchaquíes “reincorporaba” esta tradición a la contemporaneidad; a su vez, al tratarse de una obra colectiva (además de los dos artistas seguramente participó el constructor del año anterior) podía ser asociada con las condiciones de aquella futura industria productora de objetos que forman parte del flujo de la vida económica y material de una sociedad. De este modo, el premio adjudicado a este nuevo conjunto decorativo refrendó la consagración de Guido y Gerbino y, en cierto modo, enaltecía a las artes aplicadas al interior del Salón Nacional de Bellas Artes.



Fig. 13: Alfredo Guido y José Gerbino. “Conjunto decorativo”, primer premio. 1919. Catálogo del Salón Nacional. Archivo Centro de estudios Espigas, Buenos Aires, Argentina.

Los salones y exposiciones de artes aplicadas también fueron permeados por propuestas de agentes que no ostentaban trayectorias artísticas convencionales: tal fue el caso de los tapices y textiles realizados por encargo de Clemente Onelli. Este naturalista italiano arribó a la Argentina en 1888 y muy pronto se transformó en un referente en materia de paleontología y geología. Pero además de su labor científica, Onelli se adhirió al ideario americanista y fue un ferviente difusor del textil criollo.<sup>18</sup> Ya en 1916 publicó un libro titulado *Alfombras, tapices y tejidos criollos* que consistía en un extenso estudio de su propia colección, que en ese momento contaba con más de doscientos ejemplares. En un artículo del mismo año reproducido en la *Revista de arquitectura*, Onelli hacía explícita su idea de que en los textiles americanos, originados en el mundo prehispánico y continuados luego por las clases populares criollas, podía encontrarse una expresión del “alma nacional”, ligada al país incluso en el momento de su emancipación:

Durante la lucha de la Independencia nadie recuerda en ningún escrito los primorosos tejidos paisanos; sin embargo, estoy más que persuadido que en la quietud de los valles más retirados del teatro de la contienda, los telares criollos seguían su lenta obra en trabajos de primor, pero sobre todo en el sencillo y burdo tejido color barcino para vestir muchos de los guerreros de la Independencia [...] (Onelli 1916, 17).

Onelli no se limitó a la posición del coleccionista o del escritor, sino que emprendió un trabajo sostenido para promover la enseñanza y producción de tejidos criollos a lo largo y ancho del país. Durante la década de 1910 fomentó activamente la creación de talleres y escuelas textiles en las provincias, al tiempo que fundaba su propia fábrica en Tucumán que operaba bajo el sello “Onelli y cía., fábrica de alfombras y tapices”<sup>19</sup>; en 1920 fundó la Escuela de Telares a Mano situada en Parque Patricios y al año siguiente la Escuela Municipal de Telares Domésticos que funcionaba en el zoológico porteño (Pegoraro 2017). Onelli consideraba que estas producciones tenían valor artístico: frecuentemente cooperó con la Comisión Nacional de Bellas Artes en la organización de muestras (como fue la “Exposición de arte americano retrospectivo”, conformada por piezas coloniales que él había recolectado en diferentes viajes) y el dictado de conferencias sobre temas de estética americanista (tal como fue su alocución de 1919 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a la que tituló “Psicología estética de indígenas sudamericanos”).<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Poco tiempo después de su arribo a la Argentina ingresó a la planta del Museo de La Plata, institución para la cual realizó recolecciones de fósiles en la Patagonia; posteriormente fue designado asesor de la Comisión Nacional de Límites y desde 1904 hasta su muerte dirigió el Jardín Zoológico de Buenos Aires. Onelli fue miembro de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y mantuvo vínculos con varios intelectuales y artistas adscriptos al americanismo.

<sup>19</sup> En 1919 Onelli propuso a Ernesto Padilla, en ese entonces gobernador de Tucumán, la creación de un gran taller de tejidos criollos y alfombras; aquel se mantuvo hasta la muerte de Onelli en 1924 y luego fue liquidado por Padilla (Formoso 2009, 274).

<sup>20</sup> Resulta curioso notar que Onelli también se había manifestado abiertamente en contra del arte “moderno”, en una conferencia dictada en el salón de la Comisión Nacional de Bellas Artes criticó el alejamiento de la naturaleza producido tras el impresionismo (Onelli 1922, 8).

En las diferentes exhibiciones de las que participó Onelli la crítica estuvo de su lado; se lo ubicaba a la altura de los trabajos de Guido y Gerbino, destacándolos como la nota “original” de los concursos “demostrando lo mucho que se puede hacer dentro de la tradición y el arte genuinamente americano” (Pérez Valiente 1919, s. p.). Juntos traían un arte renovado: los textiles de Onelli expuestos en el Salón Nacional de Arte Decorativo de 1918 brillaban por los motivos precolombinos recuperados en su contacto con el norte argentino.



Fig. 14: Clemente Onelli. Obras exhibidas en el Primer Salón Nacional de Arte Decorativo. 1918. Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires. Argentina, n.º de doc. 147123\_A.

Pero si Guido y Gerbino habían enviado a realizar sus mobiliarios a un artesano, Onelli presentaba trabajos pertenecientes a su propia fábrica. En este sentido, sus producciones tenían no solo un objetivo estético sino también un fin comercial, para el que se adaptaba el modelo del tejido prehispánico a un uso moderno; la misma nota en *Plus Ultra* destacaba que recibían la atención de un público selecto que mostraba

la posibilidad de “armonizar” el “refinamiento exótico” de los textiles con los muebles virreinales que se encontraban también de moda. La producción desde “Onelli y *cía.*” evidenciaba una aspiración por enlazar a la industria con las posibilidades que las artes decorativas tenían para brindar, en donde la temática americanista generaría la marca necesaria para garantizar una identidad nacional que eventualmente podría llevarse “fuera de América”, aunque como se remarcaba en la misma época, se necesitaba también del apoyo activo del Estado:

El primer paso está dado y solo cabe esperar que los poderes públicos poniéndose en un plano de justas equivalencias sepan y quieran estimular la nueva industria que lleva, por encima de su problemática expansión en el mercado, un propósito encumbrado y generoso: establecer de una vez para todas el carácter diferencial de un arte americano y de un estilo que sin reserva alguna podríamos llamar “argentino primitivo” (L. E. Moi, 1919, 44).

Los Salones Nacionales de Artes Decorativas se mantuvieron vigentes por lo menos hasta 1924; año en que comenzaron a gestarse otro tipo de exhibiciones, también en Buenos Aires: las Exposiciones Comunales de Artes Aplicadas e Industriales, desarrolladas anualmente por la municipalidad hasta 1929. En su organización contaron con la participación de personalidades del gobierno local y del ámbito de la cultura, entre las que puede destacarse al ya mencionado Martín Noel y a Pío Collivadino, el director de la Academia Nacional de Bellas Artes. Estos eventos, que en un principio tuvieron lugar en el Pabellón de las Rosas, contaban una afluencia de público muy grande, dado que además del área de la exposición se desarrollaban numerosas actividades tales como eventos teatrales, musicales y cinematográficos, por un costo mínimo de ingreso.<sup>21</sup>

Las artes decorativas y aplicadas ocupaban un lugar destacado por el aporte que su componente estético podía realizar en la industria;<sup>22</sup> entre los conjuntos presentados se hallaban los productos que realizaban las escuelas profesionales y técnicas junto con las últimas novedades de la manufactura (orfebrería, ebanistería, juguetes, herrería, tejidos, cerámicas, artes gráficas, entre otros). Por este motivo, había expositores individuales pero también de carácter colectivo y, de acuerdo con una de las ordenanzas que regía el certamen, era necesario para quienes formasen una firma social el consignar el nombre de obreros y colaboradores para las obras

<sup>21</sup> Según los datos oficiales, el público total había sido de 99.272 visitantes durante el primer año (1924-1925), de 402.825 visitantes al año siguiente (1925-1926) y de 741.938 en la tercera exposición (1927-1928); las entradas costaban 20 centavos (Comisión Municipal de Fiestas Populares 1928, 69).

<sup>22</sup> Claudio Belini ha remarcado que luego de 1914, gracias al tendido ferroviario y a los servicios eléctricos y telefónicos, la industria comenzó a transformarse en un ámbito de interés que tuvo cierta expansión impulsada por capitales locales y firmas extranjeras, aunque el sector no dio su despegue definitivo hasta la conformación del modelo de la Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI) (Belini 2017, 117-137).



Fig. 15: Exposición comunal de artes aplicadas e industriales. Sociedad Rural. Público asistente a la Ópera de Verdi “Aida”. 1927. Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires. Argentina, n.º de doc. 147052\_A.

premiadas de modo tal de que recibieran proporcionalmente su parte del premio. (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires 1926a, 9). De este modo, aquí se combinaban las búsquedas de los artistas, obreros y fabricantes y además se le brindaba acceso a estas novedades a un público amplio, situación que recuerda a los objetivos planteados por Owen Jones décadas atrás; más aún, por sus características estos certámenes se alejaban de la estructura del salón y se asemejaban mucho más a la lógica de las exposiciones internacionales, una idea que posiblemente tendrían en mente los mismos organizadores, ya que, por ejemplo, Martín Noel la comparaba con la reciente (y ya mencionada) Exposición Internacional de París:

Pues queda, a mi ver, demostrado, en las salas de la Exposición Comunal, que la varia producción de las artes decorativas o aplicadas, constituyen no sólo una esmerada expresión de su progreso, sino también un positivo valor de práctica enseñanza para el perfeccionamiento y orientación del porvenir artístico de nuestro país [...] Tal asemeja confirmarlo el sonado éxito alcanzado por la Exposición de Artes Decorativas de la capital Francesa. La Parisina urbe, aún sumida en el caos de la post-guerra, ha pensado que la

mejor manera de señalar ante el mundo el prestigio de su bella tradición, era el hacerlo mediante una muestra Universal, en la cual primara el sabio consorcio del arte, puesto a servicio de sus más urgentes aplicaciones prácticas (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires 1926b, 44).

Es por esto que el intendente de Buenos Aires, Horacio Casco, vinculaba a la exposición con la relevancia de desarrollar la producción de manera local, con el fin de evitar “estar indefinidamente subordinado a la provisión de productos elaborados por la industria extranjera”, hecho que podría solucionarse con un “obrero inteligente” que colaborase en su realización (Municipalidad de Buenos Aires 1928, 48).

Sin embargo, vale preguntarse qué caracterizaba a las obras que se consagraban en estas exposiciones argentinas; como veremos, las temáticas nativistas también fueron aquí una pieza clave al momento de pensar de manera articulada al arte y a la industria nacional. Emilio Ravignani, Secretario de Hacienda y Administración de la ciudad, en su discurso inaugural de la Exposición de 1925 planteaba la necesidad de que los artistas buscaran motivación en sus propias raíces:

Un artista es tanto más grande cuanto mejor interpreta la manera de ser del pueblo a que pertenece. Las artes aplicadas a la industria acercan más el artífice a la vida cotidiana de sus compatriotas; y en el aspecto decorativo es donde se exterioriza la manera de ser de un pueblo hasta trascender más allá de las fronteras (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires 1926b, 29).

Luego proseguía nombrando importantes centros de producción de artes decorativas en distintos lugares del mundo, como las cristalerías de Murano o las porcelanas de Sèvres, hasta llegar a América: “allá en el altiplano andino [...] también ha palpitado un arte propio e inconfundible, cuya muestra, en esta exhibición, obliga a meditar sobre nuestro pasado e induce a creer que nuestros artistas hallarán sugerencias de originalidad” (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires 1926b, 29). La idea de inspirar a los artistas a partir de los temas locales y obras arqueológicas también estaba presente en los afiches que invitaban a la exhibición: todos, en mayor o en menor medida, tenían características nativistas, como el primer premio de Antonia Ditaranto por su afiche “Ofrenda”, en donde un indígena sostiene un cofre que recuerda a aquellos diseñados por Alfredo Guido y José Gerbino. En esta misma línea, resulta relevante mencionar que tanto el Museo Etnográfico como el de Historia Natural presentaron piezas arqueológicas en la exhibición, “uniendo la hermosa tradición prehispanica al porvenir renacentista de las artes en la Argentina”.<sup>23</sup>

En la sección de mobiliario había una amplia variedad que incluía muchas muestras de producción de estilo europeo y especialmente español; no obstante, las reproduccio-

<sup>23</sup> Para profundizar sobre las piezas exhibidas por el Museo Etnográfico en la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales véase Pegoraro (2009, 396-399).

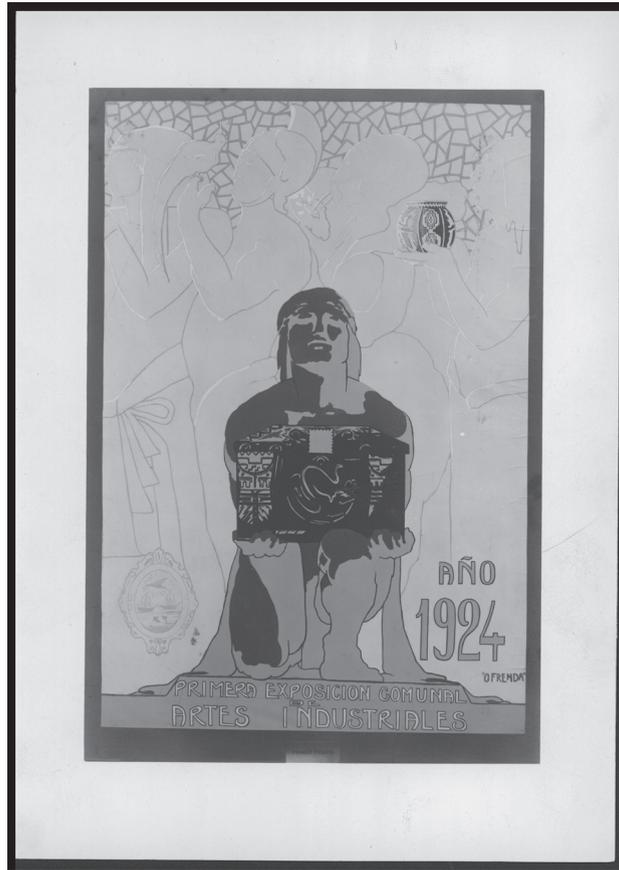


Fig. 16: Antonia A. Ditaranto. *Ofrenda*. Primer premio. Agosto de 1924. Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires. Argentina, n.º de doc. 147088\_A.

nes de obras en “estilo calchaquí” también fueron numerosas. En esta línea, el stand de la Casa Emilio Mauri se presentaba como una estructura de estilo prehispánico, en la que líneas escalonadas acompañaban la bóveda en saledizo, propia de la arquitectura precolombina. El proyecto de interior evocaba diferentes espacios dentro del hogar: sala, dormitorio, comedor, biblioteca y *living room*, compuestos por mobiliario “incásico”. El comedor “estilo incaico” exhibía un cartel en donde podía leerse: “Este *stand* es creación personal de Mauri. Construido y decorado sin recurrir a ni un solo objeto importado”. Esta presentación mereció el primer premio con medalla de oro; así, la propuesta de Mauri se mostró como una confluencia entre los planteos intelectuales en favor un arte aplicado a la industria que tuviera el sello argentino por su temática nativista y los deseos de los industriales, que buscaban un crecimiento del sector para evitar la dependencia de los productos de importación.

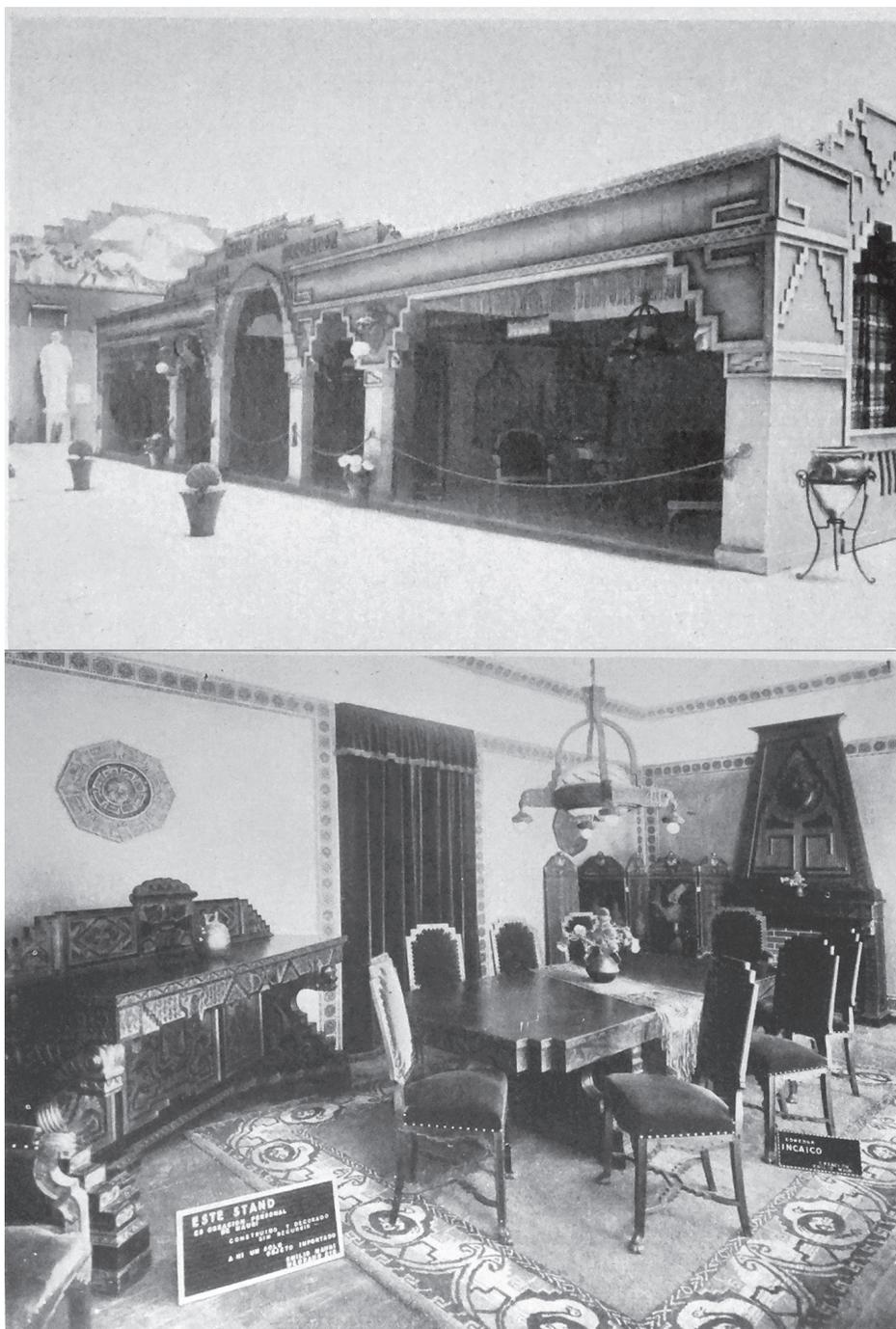


Fig. 17: Estand de Emilio Mauri. *Memoria de la Exposición comunal de artes aplicadas e industriales, 1927-1928*. Archivo Centro de estudios Espigas, Buenos Aires, Argentina.

Llegados a este punto, es posible obtener algunas conclusiones del recorrido realizado. El surgimiento del interés por el pasado prehispánico como fuente para las artes aplicadas dio lugar a un vínculo estrecho entre los debates estéticos y el conocimiento producido por la investigación arqueológica; a su vez, observamos que el pasaje del discurso arqueológico hacia las primeras “gramáticas del ornamento” se produjo de manera natural, sin que los agentes de cada uno de los campos del saber correspondientes explicitaran polémicas o desacuerdos. A pesar de las evidentes rémoras del pensamiento evolucionista y los filtros de exotismo que pueden encontrarse en las fuentes y discursos del período, resulta evidente que la transformación del pasado precolombino en un recurso para el desarrollo de un lenguaje decorativo “nacional” produjo una valorización positiva de aquel acervo, que comenzó a ser percibido en términos de “herencia” o “legado”; esto resulta particularmente significativo en el contexto de los *revivals* europeos, que en muchas ocasiones debieron buscar por fuera de los territorios nacionales de los países en donde se producían aquellos estilos ornamentales. Finalmente, es ineludible el sentido “moderno” que se imprimió a estos proyectos y debates estéticos: en tanto aquellas búsquedas en el pasado tenían como objetivo la creación original de formas plásticas que se ensamblarían con un proyecto “industrial” acorde a la dinámica estructura social, las propuestas nativistas para el ámbito de las artes aplicadas lograron postular la idea de un “arte nacional” en el que las características materiales y utilitarias, los modos de producción y los lenguajes ornamentales se conjugaron en un complejo sistema significativo que acompañó a los imaginarios sobre el desarrollo argentino durante el siglo xx.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ambrosetti, Juan Bautista. 1915. “El Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras como auxiliar de los estudios de ornamentación aplicables al arte en general”. *Revista de Arquitectura* 1, n.º 1: 13-17.
- Amigo, Roberto. 2014. “La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo”. En *La hora americana 1910-1950 (catálogo de exposición)*, dir. por Marcela Cardillo, 31-54. Buenos Aires: MNBA.
- Armando, Adriana. 2014. “Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte”. En *La hora americana 1910-1950 (catálogo de exposición)*, dirigido por Marcela Cardillo, 189-204. Buenos Aires: MNBA.
- Armando, Adriana y Guillermo Fantoni. 1999. “Primitivismo y herencia indígena en el arte argentino de los años ’20”. En *Actas XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II, editado por Cristina Diez Marín, 123-131. La Plata: EUNLP.
- Belini, Claudio. 2017. *Historia de la industria en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Boman, Eric y Héctor Greslebin. 1923. *Alfarería de estilo draconiano de la región diaguita*. Buenos Aires: Ferrari Hnos.

- Bovisio, María Alba. 2014. "Supuestos y conceptos acerca de la imagen precolombina del noroeste argentino en la obra de Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Juan Ambrosetti". *Estudios Sociales del noa* 14: 151-185, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/1114/1094> (1 de mayo de 2022).
- 2015. "La tradición prehispánica en la propuesta americanista de Ricardo Rojas: un análisis de *El Silabario de la decoración americana*". *19<sup>o</sup>20* x, n.º 1, ene/jun. s. p., <http://www.dezenovevinte.net/uah1/mab.htm> (23 de agosto de 2022).
- Cobas Cagnolati, María Silvia y Natacha Valentina Segovia. 2019. "Las huellas discursivas en el Silabario, de Ricardo Rojas". *Armiliar* 3, <https://doi.org/10.24215/25457888e017> (septiembre de 2019).
- Collivadino, Pío y Alejandro Ghigliani. 1910. "La enseñanza artística en la República Argentina". En *Censo General de Educación, Tomo II, Estadística Escolar*, editado por Ministerio de Instrucción Pública, 161-172. Buenos Aires: Talleres de Publicaciones de la Oficina Meteorológica Argentina.
- Comisión Municipal de Fiestas Populares. 1928. *Memoria de la Tercer Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales*. Buenos Aires: Peuser.
- Critias. 1918. "Primer Salón Nacional de Artes Decorativas". *Plus Ultra* 32: s/p.
- Fasce, Pablo. 2018. "El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios del siglo xx". *Artelegie* 12: s. p., <https://journals.openedition.org/artelogie/1843> (30 de abril de 2022).
- Formoso, Silvia. 2009. *Ernesto Padilla (1873-1951). Ciudadano del Norte Argentino*. Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés/Fundación Miguel Lillo.
- Gelly Cantilo, Alberto y Gonzalo Leguizamón Pondal. 1923. *Viracocha: dibujos decorativos americanos*. Seis volúmenes. Buenos Aires: Curt Berger.
- Greslebin, Héctor. 1916a. "Cómo una nueva arquitectura puede constituirse en estilo". *Revista de Arquitectura* 2, n.º 5: 17.
- 1916b. "Arquitectura Colonial Latinoamericana. Un ejemplo de adaptación a los programas modernos". *Revista de Arquitectura* 2, n.º 7: 26-29.
- 1934. *La enseñanza del arte americano prehispánico y su aplicación moderna*. Buenos Aires: Francisco A. Colombo.
- Gutiérrez, Ramón y Rodrigo Gutiérrez Viñuales. 2000. "Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América". En *Arte prehispánico: creación, desarrollo y persistencia*, editado por AA. VV., 49-67. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Kuon Arce, Elizabeth, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez y Graciela María Viñuales. 2009. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Universidad San Martín de Porres, <https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF2/LIB%20018.pdf> (30 de abril de 2022).
- Jones, Owen. 2000 [1856]. *Grammar of Ornament*. Princeton: Princeton University Press.
- La Nación*. 1916. "Salones de acuarelistas y pastelistas". Buenos Aires, 22 de diciembre: 7-8.
- 1919. "Salón de acuarelistas". Buenos Aires, 17 de mayo: 8.
- L. E. Moi. 1919. "Alfombras y tapices americanos". *Augusta* 2, n.º 3: 42-44.
- Malosetti Costa, Laura. 2001. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mantovani, Larisa. 2022. "Escuelas de artes y oficios en Buenos Aires: la formación de artesanos y obreros en la Sociedad de Educación Industrial". *Arte, Individuo y Sociedad* 34, n.º 1: 317-333, <https://doi.org/10.5209/aris.73933> (30 de abril de 2022).
- Manzi, Ofelia. s. f. *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. Buenos Aires: Atenas.

- Municipalidad de Buenos Aires. 1925. *Memoria de la Primera Exposición Comunal de Artes Industriales*. Buenos Aires: Taller gráfico A. Calandra y Cía.
- 1928. *Memoria de la tercera exposición comunal de artes aplicadas*. Buenos Aires: Imprenta Lamb & Cía. LTD.
- Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. 1926a. *Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales. Guía-Catálogo*. Buenos Aires: Taller Gráfico A. Calandra y Cía.
- 1926b. *Memoria de la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales 1925-1926*. Buenos Aires: Imprenta Lamb & Cía. LTD.
- Nadal Mora, Vicente. 1948 [1935]. *Manual del arte ornamental americano autóctono*. Buenos Aires: Librería y Editorial El Ateneo.
- Nastri, Javier. 2004. “Los primeros americanistas (1876-1900) la construcción arqueológica del pasado de los Valles Calchaquíes (Noroeste argentino)”. En *Hacia una arqueología de las arqueologías sudamericanas*, compilado por Alejandro Haber, 91-114. Bogotá: CESO/UNIANDÉS.
- Noel, Martín. 1923. “Algunas opiniones autorizadas. Del presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes”. En *Viracocha: dibujos decorativos americanos*, editado por Alberto Gelly Cantilo y Gonzalo Leguizamón Pondal. Buenos Aires: Curt Berger (Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A Digital Archive And Publications Project At The Museum Of Fine Arts, Houston), <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1126145#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-185%2C-486%2C3695%2C2068> (1 de mayo de 2022).
- Onelli, Clemente. 1916. “Tejidos criollos e indígenas”. *Revista de Arquitectura* II, n.º 7: 17-18.
- 1922. “Arte moderno. Críticas de un mirón”. *La Nación*. Buenos Aires, 27 de agosto: 8.
- Pegoraro, Andrea. 2009. “Las colecciones del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires: un episodio en la historia del americanismo en la Argentina 1890-1927”. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- 2017. “El uso de motivos indígenas de colecciones del Museo Etnográfico de la UBA en los inicios del siglo xx: actores, actividades y objetos”. *Revista del Museo de Antropología* 10 n.º 1: 27-36, <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v10.n1.14490>.
- Penhos, Marta y María Alba Bovisio. 2009. “La invención del ‘arte indígena’ en la Argentina”. En *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*, coordinado por María Alba Bovisio y Marta Penhos, 34-59. Córdoba: Encuentro Grupo Editor/Universidad Nacional de Catamarca.
- Pérez Valiente, José María. 1919. “Alfombras y tejidos incaicos”. *Plus Ultra* 33: s/p.
- Quiroga, Adán. 1901. *La cruz en América (arqueología argentina)*. Buenos Aires: s. e.
- Radovanovic, Elisa. 2010. “Nuevas perspectivas en las artes aplicadas argentinas, 1905-1915”. En *Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, por AA. VV., 127-141. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Rojas, Ricardo. 1915. *La Universidad de Tucumán: Tres conferencias*. Buenos Aires: Librería Argentina de Enrique García.
- 1953 [1930]. *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires: Losada.
- Sáenz, Mario. 1910. “Las escuelas de la ‘Sociedad de Educación Industrial’”. En *Censo General de Educación, Tomo III, Estadística Escolar*, editado por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 695-703. Buenos Aires: Talleres de Publicaciones de la Oficina Meteorológica Argentina.
- Schávelzon, Daniel. 2013. *La tambería del inca. Héctor Greslebin una búsqueda americana*. Buenos Aires: Aspha.
- Socco, Graciela. 2004. “Arte Decorativo. Apertura, reminiscencias, compromiso y renacimiento”. En *La ciudad revelada*, dirigido por María Inés Saavedra, 127-153. Buenos Aires: Vestales.

- 2006. “Avatares de la iconografía prehispánica, en su aplicación moderna”. En *VII Jornadas de Estudios e investigaciones Artes Visuales y Música*, editado por Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, 217-230. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Sociedad de Educación Industrial. 1914. *Memoria del Directorio*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía. Gral. de Fósforos.
- Vaudry, Élodie. 2017. “Les recueils d’ornements latino-américains. Instrumentalisations nationales e internationales (1923-1947)”. *Artl@s Bulletin* 6, n.º 2: 19-29, <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/1/> (1 de mayo de 2022).
- Yofruá [Godofredo Daireaux]. 1911. “Escuelas de artes industriales”. *Athinae*, n.º III, 35: 212-213.

Fecha de recepción: 20.02.2020

Versión reelaborada: 02.05.2022

Fecha de aceptación: 03.06.2022