



## El uso de motivos indígenas de colecciones del Museo Etnográfico de la UBA en los inicios del Siglo XX: actores, actividades y objetos.\*

*The utilization of indigenous designs in the collections of the Museo Etnográfico at the University of Buenos Aires at the beginning of XX century: actors, activities and objects.*

Andrea S. Pegoraro

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, Museo Etnográfico, Buenos Aires, Argentina.  
E-Mail: anpegora@gmail.com

---

### Resumen

*Este artículo se concentra en examinar el uso que se hizo de las colecciones del Museo Etnográfico durante las primeras décadas del siglo XX en un contexto de recuperación del "arte" indígena como representante de lo americano y local, que también fue acompañado por el desarrollo de espacios de producción y exposición de tejidos inspirados, en parte, en motivos o diseños de objetos que se almacenaban en museos de la Argentina.*

*Al mismo tiempo que en el Museo se recibían visitas escolares, grupos de estudiantes universitarios y artistas plásticos para registrar los motivos indígenas de las piezas, se creaban escuelas y talleres de tejidos y telares impulsados por Clemente Onelli. A su vez, todo esto se combinó con un programa similar impulsado por la Liga Patriótica Argentina, que a través de las Exposiciones de Telares, presentaba todos los años motivos de piezas indígenas, tanto arqueológicas como etnográficas, extraídos de las cerámicas y tejidos de los museos para que fueran aprendidos y reproducidos por tejedoras del interior del país.*

**Palabras claves:** Museo Etnográfico; motivos indígenas; textiles; objetos etnográficos; Clemente Onelli; Liga Patriótica Argentina.

### Abstract

*This article focuses on the use of the collections of the Ethnographic Museum during the first decades of the twentieth century, in a context of recovering indigenous "art" representing the Americas and local art. This event was also accompanied by the development of production spaces and tissue exhibitions inspired partly by motifs or designs of objects stored in Argentine museums.*

*While the Museum arranged school visits and groups of university students and artists in order to record indigenous motifs from artistic pieces, schools and workshops of weaving led by Clemente Onelli were created. In addition, a similar program was developed by the Liga Patriótica Argentina which, through Loom Exhibitions presented annually indigenous motifs, both archaeological and ethnographic ones, taken from the ceramics and fabrics of museums, which were to be learned and reproduced by knitters from inland regions of the country.*

**Keywords:** Ethnographic Museum; indigenous motifs; textiles; ethnographic objects; Clemente Onelli; Argentine Patriotic League.

---

La primera década del siglo XX en la Argentina será particularmente intensa por la confluencia de nuevas ideas, temas y actores sociales en búsqueda de un "ideario nacional". Este proceso que paralelamente se desarrollaba en otros países de América Latina, mostraba las desavenencias de la posguerra que se manifestaba en tensiones entre las ideas de los intelectuales latinoamericanos y los viejos ideales europeos

\* Una versión preliminar de este artículo se encuentra en mi tesis de doctorado: Las colecciones del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires: un episodio en la historia del americanismo en la Argentina, 1890-1927, FFyL-UBA, mimeo, 2009.

(Funes, 2006). En efecto, la guerra europea, en lo que a la cultura respecta puso en tela de juicio la validez de un modelo europeo intocable como paradigma cultural casi excluyente. Tempranamente corrientes nacionalistas y americanistas se manifiestan en el campo literario acentuando los debates en torno a la propia identidad y fueron también banderas de una mirada introspectiva de la recuperación de las formas artísticas de los períodos precolombino y colonial (Gutierrez y Gutierrez Viñuales, 2000; Gutierrez Viñuales y Radovanovic, 2003).

Las artes plásticas, la arquitectura, la música, la literatura,

los discursos políticos, las propuestas educativas, confluyeron en pos de un renacimiento del pasado colonial y de una tradición precolombina. Se retomaron objetos, imágenes, monumentos, motivos decorativos, colores en un movimiento de contemplación del pasado y recuperación del arte indígena como representante de lo autóctono americano y local (Weschler, 1999). En el caso de la Argentina el nacionalismo mostró un aditamento extra, la supuesta “desvirtuación” de la identidad nacional a causa de las corrientes inmigratorias. Desde las artes, por ejemplo se desarrolló una intensa actividad en relación a las artes plásticas y con algunas elecciones de imágenes iconográficas que remitían a la búsqueda de rasgos distintivos de la nacionalidad (Malosetti Costa, 1999, 164-166). La presencia de algunas figuras como Héctor Greslebin se volcaron a la búsqueda de otras fuentes más vinculadas a la arqueología. Juan Bautista Ambrosetti, los hermanos Wagner y la propuesta de enseñanza de artes y oficios de Ricardo Rojas, consolidaron una singular corriente de pensamiento en esta línea (Gutierrez y Gutierrez Viñuales, 2000: 52).

En este contexto las colecciones del Museo Etnográfico, en especial las procedentes de las regiones de la Pampa, Patagonia y Noroeste, estuvieron a disposición de grupos escolares y de escuelas y talleres de oficios que enseñaban las técnicas del tejido y el telar, apoyándose en los motivos o diseños de los objetos arqueológicos (Pegoraro, 2009). En este artículo presentamos por un lado la utilización de las colecciones por parte de grupos escolares y estudiantes universitarios quienes dibujaban motivos o diseños de las cerámicas y tejidos indígenas. Por otro lado, los espacios y actividades en las que circularon colecciones del Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti, desde 1910 y los actores sociales involucrados con ellas, que de distinta manera procuraron mostrar el arte indígena en exposiciones, en publicaciones y ferias de tejidos.

### **El Museo Etnográfico y sus colecciones: las direcciones de Juan B. Ambrosetti y Salvador Debenedetti.**

El Museo Etnográfico fue creado en 1904 como un gabinete de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires con el objetivo de promover la enseñanza y difusión de la prehistoria y etnografía americana. Surgió ligado a la cátedra de Arqueología Americana, titulada por Samuel Lafone Quevedo y con el profesor suplente Juan B. Ambrosetti (1865-1917) quien quedó a cargo de la dirección del Museo (Cáceres Freyre, 1963).

Las colecciones debían estar a disposición de las materias que se dictaban en la Facultad de Filosofía y Letras, especialmente de las cátedras de Arqueología Americana y de la de Antropología, a cargo de Robert Lehmann-Nitsche (1905) y más tarde de Félix Outes (1908) (Podgorny, 2006). Es así que en el transcurso de los años se compraron cráneos y esqueletos, bustos en yeso y

láminas e instrumental destinado a facilitar la enseñanza universitaria.

Asimismo se procuró que las colecciones aunque centradas en la arqueología y etnografía americanas sirvieran para dar cuenta, de un modo más general, de todas las culturas no europeas. Para formarlas se organizaron expediciones arqueológicas y etnográficas, se encauzaron las donaciones de los particulares, se encargaron “misiones etnográficas” y viajes de estudio a diferentes regiones, se organizaron canjes con otros museos de Europa y Estados Unidos (Dujovne, Pegoraro, Pérez Gollán, 1997) y se extendió una red de recolección de objetos etnográficos de grupos indígenas de distintas regiones del país a través del aparato burocrático del Estado Nacional, convocando a personal del Ejército y agentes administrativos de los gobiernos de los Territorios Nacionales (Pegoraro, 2005, 2009).

De esta manera desde los primeros años de su funcionamiento, el Museo Etnográfico almacenaba un acervo heterogéneo en cuanto al tipo y procedencia de las piezas; por ejemplo, desde 1908 se exhibían en sus salas, objetos de África, Oceanía y Asia, ingresados a través de canjes con otros museos del mundo y de la adquisición a comerciantes especializados en objetos etnográficos (Pegoraro, 2009).

Al fallecer Ambrosetti en 1917, asumió la dirección de la institución hasta 1930 su discípulo y Secretario del Museo, Salvador Debenedetti. Con él surgió un nuevo proyecto institucional, que en relación a las colecciones, se concentró en fortalecer las expediciones arqueológicas en el territorio argentino y los países limítrofes, finalizando así la sistematicidad de los canjes internacionales que había instalado su predecesor, y que cada vez se complicaban por la Primera Guerra Mundial.

En parte Debenedetti se interesó en incorporar tejidos, especialmente del noroeste del país, de la región patagónica y Bolivia y a la misma vez en realizar préstamos y donaciones de objetos “duplicados” en la institución a museos escolares recientemente creados. Cabe mencionar que se denominaban “dobles o duplicados” a aquellos objetos similares a otros que había en la institución, de tal manera que no se perdían objetos únicos (Dujovne, Pegoraro y Pérez Gollán, 1997; García y Podgorny, 2001; Pegoraro, 2005; 2009).

### **Las visitas escolares**

En la Argentina el rescate de las formas y los lenguajes de las artes prehispánicas repercutió en el ámbito de la educación artística como medio para orientar la docencia en las escuelas primarias. Ricardo Rojas fue quien mostró un temprano interés por integrar las tradiciones indígenas a la educación artística. En coincidencia Martín Malharro firmó en 1910 “El dibujo en la enseñanza primaria” que

le valió su nombramiento como Profesor de la Academia Nacional de Bellas Artes (Gutierrez y Gutierrez Viñuales, 2000:11)

En este marco las visitas escolares al Museo comenzaron casi desde su fundación; de hecho, el Museo fue incorporado a las actividades educativas de varias escuelas comunes y normales a fines de 1910, institucionalizándose las visitas anuales como parte de los programas de la enseñanza de la historia (García y Podgorny, 2001: 20). A modo de ejemplo en 1905 y 1917 recibió la visita de grupos de niñas de la Escuela Normal de Profesores, "especialmente las discípulas de los cursos que dicta la Srta. Emma Day, y por los alumnos de 3 año del Colegio Nacional Mariano Moreno, que levantaban dibujos de los motivos indígenas en las cerámicas, y del Curso de Historia de América que dicta el Dr. Emilio Ravignani".<sup>1</sup>

En 1916, en el Curso de "Cultura Artística" (clase modelo dictada por la profesora Amelia Casado de Vieyra) como en el de "Prehistoria del Arte Argentino", en la escuela Presidente Quintana, inculcaban a los alumnos el conocimiento y la "noción de arte indígena" a través del dibujo de los objetos que habían visto en una visita al Museo<sup>2</sup>. En la parte práctica de la clase la profesora solicitaba que, teniendo en cuenta los datos que ella les había provisto, un grupo dibujara "esos cacharros, o decoraran por medio de rayas", y el otro grupo los pintara "usando los colores preferidos por los indígenas de cada una de las regiones". Esta manera de trabajar era, para la profesora, un mecanismo a través del cual el alumno podía llegar a tener una noción sobre la vida diaria de aquellos hombres "de nuestro territorio", y que mediante "las bellas manifestaciones artísticas" había adelantado y perfeccionado la raza"<sup>3</sup>.

A partir de 1917, Debenedetti, propuso a las escuelas que visitaban el museo "la creación de gabinetes escolares que faciliten el estudio del pasado histórico". Su propuesta se enmarcaba en la promoción que a fines del siglo XIX en la Argentina hicieron funcionarios escolares y profesores, para la modernización y nacionalización de la enseñanza a partir del uso de colecciones de historia natural del territorio nacional y la formación de museos en las escuelas. Estas iniciativas, en otros países habían tenido lugar desde la segunda mitad del siglo, cuando se creó un tipo de establecimiento denominado "museos pedagógicos" o "museo educacional" (García, 2007; 2010)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Memoria anual del Museo Etnográfico. 3 de abril de 1917. Fondo de Gestión Institucional Académico-Administrativo. Archivo Fotográfico y Documental del Museo Etnográfico (FFyL-UBA).

<sup>2</sup> Nota de la Directora de la Escuela Presidente Quintana a Ambrosetti. 10 de agosto de 1916. Sección Ambrosetti. Fondo de Gestión Institucional Académico-Administrativo. Archivo Fotográfico y Documental del Museo Etnográfico (FFyL-UBA).

<sup>3</sup> *El Monitor de la Educación Común*, 1916, Buenos Aires.

<sup>4</sup> En 1885, el Consejo Nacional de Educación de la Argentina, había resuelto la creación de un museo escolar nacional, en Buenos Aires, que se reglamentó en 1888. Sus colecciones de libros, mapas, láminas, entre otros, servían como materiales de enseñanza a las escuelas

Luego de una serie de intentos sin mucho éxito de crear este tipo de museos en diversas provincias del país, se creó en la Capital Federal, en el marco de los festejos del centenario de 1910, un nuevo Museo del Consejo, impulsado por el Consejo Escolar. Este sobrevivió hasta la finalización de los festejos junto con el Museo Histórico Escolar, destinado a la objetivación de la enseñanza del pasado (Bertoni, 2001; García y Podgorny, 2001 cit en García, 2010).

### Las visitas de grupos de estudiantes universitarios

Además de grupos escolares de nivel inicial, concurrían al museo artistas plásticos y estudiantes universitarios de distintas carreras de la Universidad de Buenos Aires para desarrollar las actividades prácticas obligatorias de sus materias. Al reseñar el flujo de visitantes del Museo durante 1914, Ambrosetti mencionaba a "los artistas argentinos y jóvenes estudiantes de la Academia Nacional de Bellas Artes", que visitaban el Museo a fin de dibujar los motivos ornamentales de algunos objetos y relevar información sobre los mismos para utilizarlos en sus trabajos prácticos. Destacaba que "desde hace algún tiempo se nota especial interés en nuestro mundo artístico por todo lo que pueda tener un carácter genuinamente nacional susceptible de ser utilizado en sus obras"<sup>5</sup>.

Por ello dispuso que los restauradores se ocuparan de 80 piezas que formaban la colección de tejidos peruanos, "de todos tamaños, bastante bien conservados, entre las que sobresalen algunas por su factura delicada, rica y feliz policromía y la maestría técnica con que han sido trabajados", debido al interés que habían demostrado en estos objetos grupos de estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Este tipo de visitas, en las que los estudiantes relevaban diseños de las cerámicas y los textiles, evidenciaba los múltiples usos que tenían las colecciones, tanto como objetos científicos para el estudio de las sociedades prehispánicas de la Argentina y de América del sur, como para relevar diseños y vincularlos con una dimensión artística. Toda aquella reminiscencia de una historia pasada se podía observar precisamente en las formas, dibujos y colores de los objetos arqueológicos del museo entre los que se destacaban las cerámicas, especialmente las urnas y los textiles.

En 1916 Ambrosetti recibió la visita del Director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Montevideo,

---

públicas de la Capital Federal y territorios nacionales. Sin embargo, más tarde, profesores y funcionarios de escuelas de las provincias denunciaron que los elementos ilustrativos con los que contaban, eran provistos por empresas europeas y contrariamente, algunos proponían reemplazarlos por especímenes del país. Este problema se repetiría en el papel de los museos públicos y la formación de colecciones escolares nacionales para acompañar la argentinización de los especímenes hallados en el territorio nacional (Podgorny, 2000; García, 2010:93).

<sup>5</sup> Memoria Institucional correspondiente al año 1914. Sección Ambrosetti. Fondo de Gestión Institucional Académico-Administrativo. Archivo Fotográfico y Documental del Museo Etnográfico, (FFyL-UBA).

Uruguay, Pedro Fígari <sup>6</sup>, quien preparaba un plan de Organización de la Enseñanza Industrial en esa ciudad vinculado a la creación de nuevos programas para ampliar la curricula formativa de las llamadas "artes industriales". Como parte de ese plan se había propuesto introducir criterios en los que primaban la búsqueda de una lógica nativista e integradora de la producción, que lo conducía al empleo de tecnología y materia prima local y a la construcción de referentes iconográficos basados en la flora y fauna autóctona. Con sus ideas en aquel entonces sobre el arte, la educación y la industria, buscaba generar factores de innovación al amparo de un saber tradicional y artesanal (Rocca, 2006). Fígari visitó el Museo una vez más en ese mismo año, con el objetivo de reunir documentos gráficos de motivos ornamentales indígenas para utilizarlos en las actividades de la escuela"<sup>7</sup>.

En ese mismo año de 1916 Ambrosetti fue invitado por Héctor Greslebin, Director de la Revista de Arquitectura, para publicar un trabajo acerca de la vinculación entre colecciones arqueológicas y arte americano. Greslebin, ex alumno de la Facultad, había asistido a los cursos de Arqueología Americana dictados por Ambrosetti, por Lafone Quevedo e incluso al de Debenedetti y se consideraba dueño de una importante biblioteca y material de enseñanza sobre arqueología americana que él mismo había recolectado en sus viajes<sup>8</sup>. Había publicado en la Revista de Arquitectura, su primer artículo "Sobre la arqueología de los monumentos prehistóricos del viejo mundo", donde sostenía la necesaria vinculación entre un estudio científico y artístico, en otras palabras, que la relación entre arqueólogos y artistas, debía ser de estrecha colaboración, porque aunque con conocimientos distintos, cada uno aportaba al otro parte de un todo. Para él, el estudio "razonado y científico del arte autóctono" mostraba la existencia de verdaderos principios de composición y estilización, con los significados simbólicos y mitológicos. (Greslebin, 1916, 1920, 1920a).

Ambrosetti publicó allí el artículo "El Museo Etnográfico

<sup>6</sup> En la sociedad uruguaya se desempeñó en distintos ámbitos: era abogado de formación; diputado por el partido Colorado entre 1900 y 1905, co-director y fundador del periódico "El Deber" y Presidente del Ateneo de Montevideo entre 1903-1909.

<sup>7</sup> Nota de Ambrosetti al Decano FFyL y de Fígari a Ambrosetti. Expediente 54, C B-3-14. 17 de octubre de 1916. Archivo FFyL-UBA.

<sup>8</sup> Hijo del arqueólogo y numismático Emilio Greslebin y Valeria Camet, al graduarse de Bachiller, en 1911, había realizado un viaje de estudios de 9 meses por Europa en compañía de su padre, recorriendo los principales museos, edificios y obras de arte. En este viaje Greslebin comenzará a formar su biblioteca de historia de la arquitectura y arqueología americana, que, con los años, llegó a reunir tres mil volúmenes. Vistas y diapositivas servían para el dictado en 1919 de dos cursos libres de Historia de la Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. Con los años se ocupará de armar un fichero especializado de Historia de la Arquitectura y de Arqueología Americana, detalladamente clasificado para ser "utilizado íntegramente" en el dictado de seminarios para sus alumnos. Según el mismo Greslebin este fichero tenía en el año 1939 treinta mil fichas y se sumaban dos mil diapositivas. Curriculum Greslebin. Sección Héctor Greslebin. Fondo de Gestión Institucional Académico-Administrativo. Archivo del Museo Etnográfico (FFyL-UBA).

de la Facultad de Filosofía y Letras como auxiliar de los estudios de ornamentación aplicables al arte en general", en el que explicaba lo que él mismo definía como "el arte nuestro". Destacaba que en los "motivos de los tejidos, vasos, pinturas y grabados hay, tal riqueza de líneas y combinaciones extrañas, tanta estilización de los elementos animales y vegetales que las artes plásticas podrán utilizar en sus variadas producciones de escultura o arquitectura así como también las gráficas y demás artes menores de aplicación industrial". También mencionaba las actuaciones de los directores del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino (1896-1910) y Carlos Zuberbüler (1910-1911) y las conferencias promovidas por Cupertino Del Campo sobre temas americanos; todo ello estimulaba desde su punto de vista un "rescate del arte nacional".

En esta publicación Ambrosetti no dejaba de mencionar la obra de dos pintores, Pompeo Bollo y Terry, a quienes había aconsejado un viaje a Tilcara, en la región noroeste del país, en busca de una inspiración en lo autóctono o genuino ya que los motivos o diseños a recuperar se encontraban en la indumentaria, tejidos y cerámicas no de los indígenas del presente, sino de los "indígenas de la conquista, coloniaje o de la primera mitad del siglo pasado".

En esta misma línea dos escultores mantuvieron estrechos vínculos con Ambrosetti; uno de ellos fue el escultor Lucio Correa Morales, primo hermano de Eduardo Ladislao Holmberg, padre de María Helena, esposa de Ambrosetti; el otro, Luis Perlotti, un escultor más joven, alumno del primero en los cursos de modelado desde el año 1913 (Dujovne, Pegoraro, Pérez Gollán, 1997). En esos años Perlotti ingresará como guardabosques adscripto a la sección de dibujo de la oficina de Bosques y Yerbales del Ministerio de Agricultura, que se encontraba a cargo del cuñado de Ambrosetti, Eduardito Holmberg. En el año 1915, el gobierno argentino le encomendaba a Holmberg los preparativos para concurrir a la Exposición Internacional de San Francisco (EE.UU.), para lo cual le pidió a Perlotti que tallara la alegoría de la República con motivos de ornamentación, figuras, relieves con bailes nativos y escenas campesinas, además de una serie de láminas en la que se mostrase la riqueza forestal del país.

La admiración de Eduardo L. Holmberg hacia Perlotti fue creciendo y junto a Ambrosetti le aconsejaron imprimir un sello americanista en sus obras buscando motivos indígenas americanos en el interior del país, para lo cual le brindaron publicaciones de arqueología e historia para completar la documentación. Como señala Foglia (1963) junto a "Holmberg y Ambrosetti, Perlotti se especializó en reproducir a la acuarela tejidos, matras, ponchos, cacharros y maderas de la tierra nativa".

También Ricardo Rojas aplaudía la labor de Perlotti, a quien llamaba "el escultor de Eurindia" porque en él veía

lo que había preconizado para los artistas en su escrito "Eurindia", teoría estética fundada en la experiencia histórica de las culturas americanas. A su vez en su obra "Silabario de la Decoración Americana", Rojas llamaba a los artistas a prestar atención a los motivos, ritmos y símbolos del arte indígena, no ya para copiar el arte autóctono en estéril repetición arqueológica, sino para renovar la conciencia de América (...)" (Rojas, 1924). Detallaba en otro número de la Revista de Arquitectura su propuesta para promover en la Universidad de Tucumán un "museo americano" y estudios que favorecieran el desarrollo de las artes aplicadas en esta tradición. En la tarea de construir un imaginario colectivo, todo lo que hubiera tenido que ver con el territorio se integraba en la conformación del pasado propio para instituirse como argentino y más aún, como americano, al mismo tiempo que las ciencias y las instituciones permitían observarlo tomando distancia, desde la orilla de la civilización y la modernidad.

Cuando Debenedetti asumió la dirección del Museo en 1917 se propuso incorporar personal científico con idoneidad en el manejo de las colecciones; en esta línea ingresó Greslebin un año después con la designación de "adscripto honorario". Para ese entonces se había graduado como Arquitecto en 1917, con medalla de oro y se poseía un cargo como adscripto honorario de la Sección de Arqueología del Museo Nacional de Historia Natural.

El nombramiento de Greslebin en el Museo coincidía con una serie de transformaciones en la vida interna de la Facultad que tuvieron lugar con la Reforma Universitaria de 1918. Uno de los cambios consistía en que los adscriptos a las cátedras, designación con la que también ingresaban al Museo, se podían admitir luego de un período de dos años de asistencia al cincuenta por ciento de las clases de la materia correspondiente, la presentación de una monografía anual y el dictado de un ciclo de ocho clases, de manera de facilitarles su consolidación en la carrera académica en la universidad. Por ello la mayor parte de los adscriptos de los Institutos, de personal técnico, de investigación y auxiliares fueron reclutados entre sus propios egresados (Buchbinder, 1997: 104-105).

Respecto del estudio de las colecciones cerámicas de los museos Etnográfico y Nacional de Historia Natural, Greslebin consideraba indispensable desarrollar un conocimiento sistemático, ordenado, una formación técnica sobre la estilización y decoración de los motivos, y un seguimiento de la evolución de los estilos porque era una condición indispensable para recuperar el arte (Greslebin, 1916). Para facilitar el estudio y ayudar a resurgir este arte americano era necesario contar con una recopilación historizada y ordenada de estos estilos, que aún no habían realizado "ni los artistas, ni los arqueólogos, que se enfocaban más bien en las técnicas" (Greslebin, 1920b).

## Diseños y motivos en los tejidos: escuelas de telares y exposiciones

En estas primeras décadas del siglo XX los textiles fueron objeto de estudio y en sus diseños se implantaron modelos de raigambre tradicional. En distintas regiones del país se crearon talleres y escuelas reconocidas por su producción artística de raíz prehispánica. Por ejemplo en las provincias de Córdoba y Tucumán, los señores Padilla y Cárcano, impulsaron el resurgimiento de la industria del tejido siguiendo motivos incásicos (Gutierrez y Gutierrez Viñuales, 2000)<sup>9</sup>. Pero fue Clemente Onelli una de las figuras que se destacó por la utilización de motivos indígenas y americanos para aplicarlos a los tejidos. (Pegoraro, 2009)<sup>10</sup>.

Desde 1904 dirigía el Jardín Zoológico de Buenos Aires y era reconocido por sus vínculos con el ambiente de la cultura y del coleccionismo de libros antiguos, documentos históricos, estampillas y medallas, junto con otros notables de entonces, como Peña, Marcó del Pont, Urien, Echayde y Udaondo, miembros también de la Junta de Historia y Numismática Americana. Con ellos también integraba la comisión que presidía el Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires, en Luján, creado en 1918 (Blasco, 2011).

En 1916, promovió la creación de escuelas de telares y publicó su primer trabajo sobre el tema, "Alfombras, tapices y tejidos criollos", en forma de "ensayo" sobre su colección particular<sup>11</sup>. Acompañado de fotografías de matras y ponchos y con un detalle pormenorizado de las antiguas técnicas de tejido y producción y uso de tinturas naturales, recordaba las "maravillas incásicas de los tejidos cuya manufactura había sido sofocada por telares mecánicos" (Onelli, 1916). A través de esta publicación convocaba a resurgir el uso de los telares a mano como una manera de ayudar a prosperar la industria argentina y a dirigir el interés de los americanistas como Ambrosetti (sic), hacia estos objetos para bucear a través de ellos en las "fases de la evolución cultural de las razas desaparecidas". Para ello, los "tejidos autóctonos" de la "raza primitiva como de la criolla" debían entrar a los

<sup>9</sup> Por ejemplo, en 1927 se realizó en Amigos del Arte una exposición de la escuela de Tapices autóctonos de Córdoba (Gutierrez y Gutierrez Viñuales, 2000).

<sup>10</sup> Había estudiado en Italia en el Liceo Visconti de la Facultad de Ciencias Naturales. A través del vínculo que tenía con el Museo della Sapienza viajó a Buenos Aires para realizar un intercambio de especies exóticas y colecciones con otros museos. Había llegado a la ciudad, con 24 años de edad en 1888, para ingresar al poco tiempo como ayudante al Museo de La Plata, en donde Francisco Moreno le asignó un viaje a la Patagonia en búsqueda de fósiles; al regresar de este viaje por el sur, acompañado de colecciones de fósiles, cráneos y objetos indígenas, Moreno lo nombró en la Comisión de Límites con Chile. Más tarde nuevamente emprenderá una serie de viajes acompañando a Moreno en las expediciones geográficas. Al terminar el trabajo en el Museo de La Plata consiguió un empleo en una Oficina del Gobierno dedicada a la Inspección de Tierras, en el que permanecerá hasta los primeros años de 1890.

<sup>11</sup> Su colección estaba compuesta por 200 piezas reunidas durante 20 años.

“museos etnográficos” y prestar servicios a los estudiosos y a todo aquel interesado en reproducir los diseños de los tejidos antiguos en los actuales. Incluso, el director de los *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Santiago Barabino, destacaba la iniciativa de Onelli, de conservar estos tejidos en los museos, como una forma de evitar su pérdida y deterioro, y “continuar tejiendo, con los mismos motivos y técnicas, para que sirvan de auxilio a los etnógrafos en sus estudios arqueológicos i (sic) americanos y den trabajo al pueblo” (Barabino, 1916: 102-103).

Aquel año de 1916, mientras Onelli incitaba a las aprendices de estos talleres en las provincias en el uso de los tejidos de los museos para copiar lo original y autóctono, Ambrosetti recibía la visita de grupos de mujeres de la escuela de Tucumán, que mediante el dibujo levantaban diseños para reproducirlos en sus telares. En algunos casos el personal del Museo realizó dibujos para enviarlos a estudiosos de localidades del interior del país que no podía trasladarse hasta el Museo<sup>12</sup>.

En 1915 se recibieron 1500 alumnos de este tipo de escuelas y talleres, entre los que se incluía el grupo de la señorita Elena Holmberg, de la Escuela Regional de Catamarca y la señorita Blenda Kant, de la Escuela Profesional del Hogar de Rosario, Santa Fe, quien había “estado durante varios días tomando apuntes de motivos indígenas de las colecciones de tejidos para aplicarlos a los trabajos que se efectúan en esas escuelas”<sup>13</sup>.

Dos años después, Debenedetti dirigía la visita de otro grupo de alumnas de la misma escuela, quienes no sólo copiaron los motivos, sino que también encomendaron por falta de tiempo a una persona en Buenos Aires, que levantara los motivos por ellas y se los remitiera a la Escuela en Tucumán<sup>14</sup>.

Este interés por la creación de talleres para revalorizar lo local y americano también será impulsado en 1918, por el escritor Enrique Rodríguez Larreta, presidente de la Comisión del proyecto de Museo para Luján. Él proponía un programa para instalar una escuela-taller de tejido y alfarería que dieran inicio a estas “dos artes populares”. Cabe mencionar que entre los miembros designados para elegir esta comisión, y que se reuniría en el salón de Bellas Artes de la Capital Federal, a invitación del Ministro de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, estaba Onelli, junto a un grupo de notables de la historiografía, coleccionistas y anticuarios de la época (Blasco, 2011).

Greslebin también aplaudía las iniciativas de Onelli, recordando el interés que le habían manifestado muchos

estudiantes de arquitectura por aprender arte americano, pero se lamentaba por el fracaso de sus conferencias sobre el tema, cuando ninguno de los interesados había concurrido. Recordaba la frase de Onelli: “falta acción”. Parecía molestarle a Greslebin como a Onelli, el diletantismo sobre el arte indígena, la nostalgia por un pasado que no podía “resurgir” y la falta concreta de espacios estudio, enseñanza y producción de aquel arte americano.

Es interesante notar que en su alegato de pérdida del arte indígena a causa del sofocamiento de las técnicas modernas y la europeización de los productos, Onelli, no llamaba a la recuperación de “todos” los motivos indígenas. En la conferencia que dió en la Facultad de Filosofía y Letras, “*Psicología estética de indígenas sudamericanos*”, diría: “Yo me recuesto hacia el norte, el noroeste, allá a esa muda y casi helada altiplanicie, donde según cálculos astronómicos y físicos de Posnansky, los aymarás o los ocupantes antes que ellos, transportaron monolitos y grabaron sobre estos la sabiduría astronómica y cósmica y su lenguaje en escrituras más eficaces que la nuestra” (Onelli, 1919:3). Precisamente, al igual que Ambrosetti y Debenedetti lo entendieran para las colecciones del Museo, la búsqueda de un valor estético, se debía dirigir hacia el noroeste del país y la región andina en general, y no en los indígenas contemporáneos que aún existían en el Chaco o Misiones, cuya producción, no demostraba guardar secreto alguno sobre manufacturas o colores (Pegoraro, 2009).

La prensa se hacía eco de estas nuevas iniciativas en búsqueda de una revalorización del arte americano y en 1919, la revista *Plus Ultra* anunciaba un “renacimiento del arte indígena” que se encarnaba en la obra que los artistas rosarinos Alfredo Guido y José Cervino, presentaban en la Exposición Nacional de Artes Decorativas. Allí, en sus reproducciones de cerámicas –urnas, huacos- y muebles de estilo calchaquí, se apreciaba la “belleza y simbología del autóctono arte precolombino”<sup>15</sup>. Y junto a esto se destacaba como “revelación” la técnica decorativa del “arte incásico” aplicado a la decoración de tapices, tejido y alfombras de Clemente Onelli<sup>16</sup>.

La creación de talleres se extendió sobre distintas provincias del país. Por una parte, en Córdoba y Tucumán había comenzado tímidamente el desarrollo de estos talleres de telares a iniciativa de sus respectivos gobernadores; iniciativa aplaudida por Onelli, a la vez que celebraba que el Gobierno Nacional enviaba a Eduardo Holmberg (h) al norte del país a estudiar, observar y aconsejar cómo podían mejorarse los “tejidos burdos que se tejían con lanas de ovejas ya degeneradas”. Por otra parte, se instalaron telares en establecimientos educativos y su actividad se difundía como novedad en revistas de la época; *Caras y Caretas* y *Mundo Argentino*, ilustraban semanalmente

<sup>12</sup> Memoria del Museo Etnográfico 1917. Archivo FFyL-UBA.

<sup>13</sup> Memoria del Museo Etnográfico, correspondiente al año 1915. Fondo de Gestión Institucional Académico-Administrativo, Archivo Fotográfico y Documental del Museo Etnográfico (FFyL-UBA).

<sup>14</sup> Nota de Debenedetti al Decano, 6 de julio de 1918. Sección Debenedetti. Fondo de Gestión Institucional Académico-Administrativo. Archivo Fotográfico y Documental del Museo Etnográfico (FFyL-UBA).

<sup>15</sup> “Renacimiento del arte indígena”, *Plus Ultra*, julio, 1919.

<sup>16</sup> “Alfombras y tejidos incaicos”, *Plus Ultra*, septiembre, 1916.

las clases prácticas en telares que se compraban para las escuelas de provincias, como por ejemplo la Escuela n° 7 de Junín, o la Escuela n° 10 de Hurlingán, en provincia de Buenos Aires<sup>17</sup>.

En 1920 Ricardo Rojas, también hizo referencia a los talleres creados en otras provincias de las Argentina. En relación al surgimiento de la publicación "*El arte americano. Música de América*", una revista mensual fundada por una "hermandad de jóvenes" que buscaban una tribuna de sus ideales estéticos, señalaba que se sumaba a la ya creada escuela de artes industriales en Tucumán, al desarrollo del "arte autóctono" en los telares que se habían abierto en algunas provincias y en Buenos Aires; a los salones de pintura, exposiciones de arquitectura, ensayos de artes decorativas, salones de conciertos, teatros, librerías, diarios y cátedras universitarias, a través de los cuales "resucitaba el alma de América" (Rojas, 1920:3).

La recuperación o revalorización de lo autóctono o indígena tomó fuerza en discursos oficiales de algunos gobernadores de provincias y en los intendentes de la Municipalidad de Buenos Aires, que rápidamente se hicieron eco de las sugerencias de Onelli y en 1920, la Municipalidad creó la Escuela de telares a mano en Parque Patricios; al mismo tiempo la prensa semanal, recordaba que gracias al interés que Onelli había despertado "en los telares criollos" el Consejo Nacional de Educación había formado un profesorado técnico en la materia que funcionaba en la Escuela Carlos Pellegrini que dirigía Victorina Dunate<sup>18</sup>. En 1921 también por encargo de la Intendencia Municipal, Onelli organizó en el Jardín Zoológico la segunda "Escuela Municipal de Telares domésticos" que contó con la presencia de 263 alumnas a lo largo del año (Onelli, 1922: 166).

Estas iniciativas, excedieron el marco educativo y algunas empresas comerciales como la compañía *Thompson, muebles Lda*, ofrecía a Onelli sus instalaciones y promocionaba el catálogo, impreso en los talleres gráficos de Caras y Caretas, de una "nueva industria", "Onelli Alfombras Lda", en la que se fabricarían tapices de nudo a mano con el punto clásico de alfombras de esmirna; el catálogo anunciaba que "tratando de resucitar al arte colonial y sus ideas nacionalistas, quiso que los materiales fueran argentinos y sus dibujos coloniales y precolombinos, y que con la confección de la mano criolla, permitiera decir, que esta industria era del todo nacional".<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Caras y Caretas, 1921, Junio, n° 1184; Caras y Caretas, 1922, agosto n° 1245.

<sup>18</sup> *Nativa*, 1924, año I, n° 19.

<sup>19</sup> Acompañado con ilustraciones de tejidos con diversos motivos, "Estilo aymará", "Estilo Suri Diaguita", "Estilo Pampa y Araucano", "Estilo Moderno", "Estilo colonial de Tulumba, Córdoba" y "Estilo Draconiano Calchaquí", el anuncio pedía aportes de capitales asegurando a largo plazo un campo productivo. Fue un "grupo de hombres ricos, únicos clientes del taller", que emitieron acciones por \$200 000 para formar la compañía, pero pedían no imponer estilos nuevos sino "los que ya estaba en boga". Catálogo Onelli, Alfombras, Lda. Agentes exclusivos Thompson.

En la tapicería, han señalado Gutierrez y Gutierrez Viñuales (2000) es que la producción con motivos prehispánicos en los países americanos halló firme consolidación y perduró en el tiempo. En efecto el contexto parecía promisorio para Onelli, sin embargo, él mismo reconocía que su presentación de la publicación "Tapices, alfombras y tejidos criollos" en 1916, había despertado muy tímidamente la creación de talleres en el interior del país y en realidad su iniciativa estaba tomando mayor impulso gracias a las actividades de las mujeres de la Liga Patriótica.<sup>20</sup>

Efectivamente, escuelas y talleres de tejidos y telares impulsados por Clemente Onelli se desarrollaron paralelamente a un programa similar fomentado desde la Liga Patriótica Argentina, entre cuyos objetivos se encontraba el de tutelar y fomentar "las virtudes del pueblo argentino" haciendo propios los intereses morales e intelectuales de todos los habitantes de la nación (...)", y se lograba a través de la educación técnica, lo que se denominó "la educación por el ejemplo" (Lagos, 1923:2). Entre las actividades que realizaban las señoras de la Liga -celebraciones nacionalistas, entre los que se incluían bailes populares, homenajes a la bandera, desfiles y comidas típicas nacionales en distintos puntos del país- desarrollaron eventos de exposición y venta anual de textiles tejidos y bordados en talleres domésticos para mujeres indígenas y criollas de Jujuy, que abarcaban desde el sur jujeño hasta San Luis. Estas ferias se desarrollaron por lo menos desde 1920 hasta mediados de la década siguiente (Mc Gee Deutsch, 2003; 2005).

En 1920 las Señoras de la Liga organizaron la primera "Exposición Nacional de Tejidos y Bordados", con los confeccionados en talleres de la Capital y de las provincias. Entre los visitantes asistió Eric Boman, entonces a cargo de la Sección de Arqueología del Museo Nacional de Historia Natural y ante los diseños "diaguitas" que se destacaban por su fidelidad a los originales, les ofreció a las señoras copiar los motivos de cerámicas de la sección a su cargo en el Museo, para que las tejedoras provinciales pudieran reproducirlos<sup>21</sup>. No era la primera vez que se destacaban los diseños diaguitas; Boman se había encargado de promocionarlos ya en 1919 cuando había invitado a la revista de arte, *Augusta*, a conocer las colecciones arqueológicas de la sección a su cargo en el Museo Nacional de Historia Natural. En la publicación, "*Alfarería catamarqueña*" con fotografías y dibujos de motivos de las cerámicas, el autor mostraba las "magníficas colecciones cuyos estilos, color, forma" podían ser el origen de un "arte americano", "aplicado a las varias industrias de arte ya existentes" y útil para la "decoración de lozas, porcelanas, cerámicas en general, decorados de marco, de cuadros, y varillas, tapices, alfombras y caminos, guarda de papel y papel para interiores, azulejos, mosaicos, repujados artísticos (...), etc" (Blanco Villalta,

<sup>20</sup> Ministerio de Agricultura de la Nación (Información para la prensa, El Diario, 14/5/1923). Archivo Museo Argentino de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia. Caja, año 1923.

<sup>21</sup> "La Exposición de Tejido", *La Nación*, 31 de julio de 1920.

1919). El Museo Nacional de Buenos Aires, tenía además de las cerámicas que ofrecía Boman, una copiosa cantidad de textiles, muchos de ellos donados por Héctor Greslebin de una colección de Perú.

En el caso del Museo Etnográfico le tocó a Debenedetti, quien también había visitado la feria de tejidos, promocionar materiales del Perú, especialmente una colección que había donado Mauro Pando<sup>22</sup>. No se puede constatar que efectivamente los objetos de Perú se hayan exhibido en la feria de las Señoras, pero sí que en 1917, la revista *Plus Ultra*, visitó el Museo Etnográfico para conocer la colección "incásica" de cerámicas y en la nota en la que se destacaba la "belleza de las decoraciones", se mencionaba a modo de comparación que algunas casas comerciales de Europa se habían dedicado a la reproducción de antiguos estilos de loza para utilizar como decoración en los interiores de los hogares y que impuesto por la moda, casi obligaba a su compra a precios exorbitantes. El editor sugería entonces recurrir a estos modelos no solo incas, sino también calchaquíes, que reunían los museos locales, para reproducir sus diseños, procurando desarrollar una "industria en grande", incursionando de lleno en el mercado, e imponiendo "algo que caracterice al arte americano y nacional", como lo demostraban las cerámicas y telas incásicas<sup>23</sup>. La revista *Plus Ultra* visitó dos veces más el museo en los años siguientes, para elaborar una nota sobre el altar budista japonés donado por Tomás Ambrosetti, padre del primer director y el traje de danzantes boliviano donado por Victoria Aguirre.

Consideramos que Onelli se ubicó al lado del programa de La Liga por diferentes razones: las Señoras de la Liga habían organizado brigadas en el interior del país para fomentar estos emprendimientos y esto le permitiría a él canalizar a través de ellas las ideas que se había propuesto de recuperación de este arte nativo. El hecho concreto es que la prensa diaria daba testimonio de la cantidad de telares que se instalaban en distintos lugares de provincias. En 1922 por ejemplo Julio V. González, celebraba la cantidad de "telares primitivos" que había en la Rioja, que habían hecho florecer el "hermoso arte primitivo de los tejidos criollos comenzado en tiempos de los incas" y mostraban el inconfundible "carácter indígena"<sup>24</sup>. En 1925, se creaba también la Escuela de Telares en la Rioja impulsada por el Círculo de Damas Riojanas de la Confederación Nacional de Beneficencia. Esta escuela dedicada exclusivamente a mujeres, se proponía enseñar el tejido en telar utilizando la materia prima de la región, vicuñas, llamas y guanacos, la misma "que se utilizaban las mujeres indígenas de antaño"<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Nota de Debenedetti a Pozzi, S/F. Sección Debenedetti. Fondo de Gestión Institucional Académico-Administrativo. Archivo Fotográfico-Institucional del Museo Etnográfico (FFyL-UBA).

<sup>23</sup> "Arte Incásico", *Plus Ultra*, año II, 1917

<sup>24</sup> "Las tejedoras de Vichincha", Julio V. González, *La Nación*, 2 de septiembre de 1922, n° 18345.

<sup>25</sup> "Será Inaugurada el 20 del actual en la Rioja una escuela de telares",

La industria del tejido también se desarrollaba en otras parte de América, tal como describía en 1925 Paul Rivet, en el *Journal de la Société des Americanistes de Paris*, que asociaciones de indígenas de Puno (Perú) se habían unido para formar asociaciones en pos de desarrollar "algunas industrias nacionales con los tejidos"<sup>26</sup>. Ese año, el Ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Argentina, Antonio Sagarna, encargaba a Fausto Burgos y a María Elena Catullo escribir una obra, acerca de los tejidos incaicos y criollos y sobre el folklore del que fue "el gran imperio Tahuantisuyu". Para ello debían visitar los museos del Perú y Bolivia para estudiar sus colecciones y las técnicas de tejidos. El informe se publicaría como una guía para la maestras que deseaban aprender a tejer "ponchos, chalinás, yacollas, chusis y chumpis" a la manera incaica y podían transmitir el conocimiento a sus alumnos (Burgos y Catullo, 1927). Evidentemente en la educación, la revalorización de lo indígena, del norte o de la Patagonia fue una forma de consolidación del conocimiento de las culturas locales y nacionales.

### Consideraciones finales

En las primeras décadas del siglo XX, colecciones de distintos museos del país circularon en diferentes espacios no científicos. Esto coincide con un interés que distintos sectores sociales mostraban por el pasado nacional y americano. Motivos, diseños y colores que habían sido plasmados en objetos arqueológicos y etnográficos por distintas poblaciones de las regiones de la Patagonia, Pampa o Noroeste comenzaban a cobrar un valor estético del que antes carecían.

Durante los años en que el Museo fue dirigido por Juan B. Ambrosetti y Salvador Debenedetti, se combinó el interés por el secreto científico que guardaba el objeto arqueológico recogido en la expedición científica, las nuevas temáticas referidas a las sociedades indígenas y los movimientos políticos de derecha que en un intento de recuperar un pasado para encauzar la "búsqueda de un ideario nacional". Se procuraba dar vida a lo telúrico y a los diseños indígenas que decoraban los tejidos y las cerámicas de las antiguas sociedades de la región noroeste del país y de la Patagonia. Es así que surge una recuperación de motivos indígenas y diseños arquitectónicos y monumentales de las poblaciones del norte del país y la región andina sobre los cuales discutir el pasado y la nacionalidad. Este proyecto se combinó con el proyecto evocado por la Liga Patriótica Argentina.

En este marco se inauguraron una serie de Ferias de tejidos de la mano de las señoras de la Liga Patriótica Argentina que funcionaron como un vehículo de difusión de estos motivos indígenas y al mismo tiempo, como un espacio externo a los museos fue aprovechado por sus

*La Nación*, 11 de noviembre de 1925.

<sup>26</sup> Anuncio de Rivet en el *Journal de la Société des Americanistes de Paris*, 1925, Tomo XVII, p:434.

autoridades para promover sus colecciones exhibiéndolas en otros ámbitos fuera de la institución. Concretamente posibilitó la circulación de estos materiales fuera del ámbito museístico.<sup>27</sup>

Durante todo este período también el Museo fue visitado por grupos de estudiantes de distintos niveles educativos que copiaban los motivos o diseños de algunas de las piezas para utilizarlos en las distintas clases. En este marco, en el transcurso de los años Salvador Debenedetti se interesó en fortalecer gabinetes escolares donando objetos duplicados o repetidos del Museo y ofreciéndose él mismo a organizarlos museográficamente.

En síntesis, las colecciones del Museo Etnográfico, durante las primeras décadas del siglo XX circularon en distintos espacios, permitiendo que los objetos y sus diseños fuesen utilizados para distintos fines y por actores sociales de la época.

## Bibliografía

Ambrosetti, J.B. 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: 13-17.

El XIX Congreso de Americanistas, Washington, 1915-1916, *Physis. Revista de la Sociedad Argentina de Ciencias Naturales*, tomo 2, 1916, pp. 306-309.

Bertoni, L. 2001. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Argentina.

Blanco Villalta, E. 1919. Alfarería Catamarqueña, en *Augusta*, II, pp. 33-41.

Blasco, M.E. 2011. *Un museo para la colonia. El Museo Histórico y Colonial de Luján, 1918-1930*, Prohistoria, Rosario.

Buchbinder, P. 1997. *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*. Eudeba, Buenos Aires.

Cáceres Freyre, J. 1941. "El sabio Dr. Juan B. Ambrosetti", en *RGA*, tomo 18, pp. 345-348.

Cáceres Freyre, J. 1967. *Juan B. Ambrosetti*. Ediciones culturales argentinas. Secretaría de Cultura, Buenos Aires.

Cáceres Freyre, J. 1966. Palabras del director del Instituto Nacional de Antropología en el Homenaje al Dr. Salvador Debenedetti, en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*. Secretaría de Estado de Cultura y Educación. Dirección Nacional de Institutos de Investigaciones, pp.7-9.

Dujovne, M; A. Pegoraro y J.A. Pérez Gollán, J.A. 1997. Los trabajos de Ambrosetti o la formación de un acervo institucional a principios de Siglo, *Actas del simposio Patrocinio y circulación de las artes*. UNAM, México, pp. 533 - 551.

Foglia, C. A. 1963 *Luis Perloti (el escultor de Eurindia)*, Artes Gráficas Bodoni S.A.I.C, Ediciones Áureas, Buenos Aires.

Funes, P. 2006. *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Prometeo, Buenos Aires.

García, S. 2007. Museos escolares, colecciones y la enseñanza elemental de las ciencias naturales en la Argentina de fines del XIX, en *Historia-Ciencias-Saúde-Manguinhos*, Vol 14, núm 1, pp. 173-196.

García, S. 2010. Museos y materiales de enseñanza en la Argentina, en CASTILLA, Américo –compilador- *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Fundación TyPA, Paidós, Buenos Aires, pp. 91-110.

García, S. & I. Podgorny. 2001. "Pedagogía y nacionalismo en la Argentina: lo internacional y lo local en la institucionalización de la enseñanza de la arqueología", *Trabajos de Prehistoria*, 58, núm 2, pp. 9 - 26.

Greslebin, H. 1916. Cómo una nueva arquitectura puede constituirse en estilo, en *Revista de Arquitectura*, año II, nº 5, Buenos Aires, pp.17.

Greslebin, H. 1920. Conclusiones (presentadas en el primer Congreso Panamericano de Arquitectos reunidos en Montevideo en 1920), en *El Arquitecto*, vol 1, nº5, Buenos Aires, pp. 20

Greslebin, H. 1920a. Un ensayo de arquitectura americana, en *El Arquitecto*, vol 1, núm 2, Buenos Aires, pp.7-12.

Gutiérrez, R & R. Gutiérrez Viñuales. 2000. "Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América", en "Arte prehispánico: creación, desarrollo y persistencia". *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 49-67.

Gutiérrez Viñuales, R & E. Radovanovic. 2003. "Artes plásticas en la Argentina: 1913-1983". En *Nueva Historia Argentina*, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, pp 201-237.

McGee Deutsche, S. 2003. *Contrarrevolución en la Argentina, 1900-1932. La Liga Patriótica Argentina*, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.

Malosetti Costa, L. 1999. Las artes plásticas entre el

<sup>27</sup> "Exposición de tapices", La Prensa, 17 de julio de 1920.

ochenta y el centenario, en Burucua, José Emilio (dirección de tomo) *Nueva Historia Argentina. Artes, Sociedad y Política*. vol 1, Sudamericana, Buenos Aires, pp. 161-202.

Onelli, C. 1916. *Alfombras, tapices i tejidos criollos*. Imprenta G. Krapft, Buenos Aires

Onelli, C. 1922. Escuela Municipal de telares domésticos, *Revista Cultural del Jardín Zoológico de Buenos Aires*, época II, año XVIII, pp. 66 -68.

Pegoraro, A. 2005. Instrucciones y colecciones en viaje. Redes de recolección entre el Museo Etnográfico y los Territorios Nacionales, *Anuario de Estudios en Antropología Social, Centro de Antropología Social, IDES*, pp. 49- 64.

Pegoraro, A. 2009. Las colecciones del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires : un episodio en la historia del americanismo en la Argentina, 1890-1927. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina, pag. 445, Tesis de Doctorado. Biblioteca del Museo Etnográfico « Juan Bautista Ambrosetti. »

Rocca, P., T. 2012. "Innovar desde la tradición: el caso Figari", *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología, Sociedad e Innovación*", núm 7, 2006 (en línea) [www.oei.es/revistactsi/numero7/articulo07.htm](http://www.oei.es/revistactsi/numero7/articulo07.htm) (consulta del día 23 de marzo de 2012).

Rojas, Ricardo, 1909. *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Buenos Aires.

Rojas, R. 1920. "El arte americano", *Música de América*, año 1, n| 1, pp 12-18.

Rojas, R. [1980] (1924). *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Weschler, D. 1999. "Impacto y matices de una modernidad en las márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945", Burucúa José E. (dir) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Sudamericana, Buenos Aires, pp. 269-275.