

Entre las aulas: las grabadoras y sus posibilidades profesionales en las escuelas de bellas artes porteñas a mediados de siglo XX

Lucía Lumann

Universidad Nacional de San Martín
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

Recebido em: 26 jan. 2026

Aprovado em: 18 ago. 2026

Publicado em: 31 ago. 2026

Resumen

El presente artículo analiza la inserción laboral de las mujeres grabadoras en los espacios oficiales de enseñanza artística en Buenos Aires a mediados del siglo XX, centrándose en los casos de Clara Carrié, Ana María Moncalvo y Eloísa Graciana Morás. A partir del estudio particular de estas tres trayectorias de mujeres desde una perspectiva de género, se buscará profundizar en las posibilidades de ejercicio profesional en la docencia, atendiendo tanto a las estrategias de negociación, como a los mecanismos y dispositivos burocráticos que caracterizaron a estas instituciones. Los pasos de estas artistas, abocadas a una disciplina históricamente considerada menor al interior de las jerarquías artísticas, corresponden a un periodo de consolidación de la enseñanza en grabado dentro de la formación artística, en especial en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova" donde ellas se formaron entre las décadas del treinta y cuarenta. En este sentido, atender a este momento en esta escuela permite observar que la creciente feminización de la matrícula en grabado no fue acompañada por una participación proporcional de las egresadas como trabajadoras en los espacios laborales de mayor jerarquización y, mucho menos, en los de conducción del sistema de formación artística.

Palabras claves: Profesores; Grabadoras; Educación artística; Mujeres trabajadoras; Mujeres artistas.

* Doctora en Historia y Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín). Licenciada en Pintura y Profesora Superior de Educación en Artes Plásticas (Universidad Nacional de Córdoba). Becaria posdoctoral en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (Escuela de Arte y Patrimonio, Universidad Nacional de San Martín-CONICET)

 <https://orcid.org/0000-0002-0385-4330>

 <http://lattes.cnpq.br/2507828011240459>

Between Classrooms: Recorders and Their Professional Possibilities in Buenos Aires Fine Arts Schools in the Mid-Twentieth Century

Lucía Lumann

National University of San Martín
National Scientific and Technical Research Council
Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

Received: 26th Jan. 2026

Approved: 18th Aug. 2026

Published: 31st Aug 2026

Abstract

This article analyses the integration of female engravers into official art education spaces in Buenos Aires in the mid-20th century, focusing on the cases of Clara Carrié, Ana María Moncalvo and Eloísa Graciana Morás. Based on a specific study of these three women's careers from a gender perspective, the article seeks to explore the possibilities for professional practice in teaching, focusing on both the negotiation strategies and the bureaucratic mechanisms and devices that characterised these institutions. The steps taken by these artists, who were engaged in a discipline historically considered minor within the artistic hierarchies, correspond to a period of consolidation of printmaking teaching within artistic training, especially at the Escuela Superior de Bellas Artes 'Ernesto de la Cárcova' where they trained between the 1930s and 1940s. In this sense, looking at this moment in this school allows us to observe that the growing feminisation of enrolment in printmaking was not accompanied by a proportional participation of female graduates as workers in the most hierarchical workplaces, much less in those leading the artistic training system.

Keywords: Teachers; Women printmakers; Artistic education; Working women; Female artist

* PhD in History and Master's in Argentine and Latin American Art History (Interdisciplinary School of Advanced Social Studies, National University of San Martín). Bachelor's degree in Painting and Higher Education Teaching Degree in Visual Arts (National University of Córdoba). Postdoctoral Fellow at the Center for Research in Art and Heritage (School of Art and Heritage, National University of San Martín-CONICET).

 <https://orcid.org/0000-0002-0385-4330>

 <http://lattes.cnpq.br/2507828011240459>

En 1938 la joven artista y estudiante Clara Carrié imprimió dos aguafuertes de su autoría: *Las Artes* (Fig. 1) y *Al pedagogo* (Fig. 2). Allí, a través de elementos vinculados, por un lado, a la profesión docente, y por el otro, a la práctica artística, Carrié representaba los dos mundos que se interceptaron en su trayectoria: el del arte y el de la enseñanza. Pero con una particularidad: mientras la primera estampa buscaba representar en términos amplios el mundo artístico, la otra, en su título, se consagraba a quienes históricamente habían ocupado los cargos docentes de mayor jerarquía en las escuelas de bellas artes: los varones. No obstante, su trayectoria y la de muchas otras grabadoras de su tiempo dieron cuenta de que la docencia era también una posibilidad laboral para las artistas mujeres.

En esta línea, el presente artículo se pregunta por los modos en que las grabadoras lograron insertarse como trabajadoras en los espacios de enseñanza artística oficiales.¹ Con tal fin, el análisis se centrará en tres trayectorias de mujeres que, habiéndose formado en el sistema educativo oficial, buscaron luego introducirse profesionalmente en esos espacios. Es decir, a través de los casos de Clara Carrié, Ana María Moncalvo y Eloísa Graciana Morás, quienes se formaron entre los treinta y cuarenta en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” se buscará profundizar en las posibilidades de ejercicio profesional en la docencia dentro de la formación artística oficial, atendiendo tanto a las estrategias de negociación, como a los mecanismos y dispositivos burocráticos que caracterizaron a estas instituciones. Los pasos de Carrié, Moncalvo y Morás, abocadas a una disciplina históricamente considerada menor al interior de las jerarquías artísticas, corresponden a un periodo de consolidación de la enseñanza en grabado dentro de la formación artística en general, y, en particular, en el marco de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, espacio de formación cúlmine para los y las artistas en Buenos Aires. En este sentido, atender a este momento en esta escuela permite observar que la creciente feminización de la matrícula en grabado, que en esa institución se inició en la década del treinta (Laumann, 2025), no fue acompañada por una participación proporcional de las egresadas en los espacios laborales docentes de mayor

1 Este trabajo fue realizado gracias al financiamiento de una beca de Finalización de Doctorado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, y una beca Puente a Posdoctorado de la Universidad Nacional de San Martín.

jerarquización y, mucho menos, en los de conducción del sistema de formación artística. Pero, además, entrelazar sus trayectorias con las experiencias contemporáneas de inserción en la enseñanza del grabado de los artistas varones permite observar con más claridad aquello que no se enunciaba explícitamente. De esta manera, se iluminan ciertas problemáticas vinculadas a lo relacional de los géneros, es decir, qué significaba en el campo docente ser docente-artista varón y qué connotaba ser docente-artista mujer, y se identifican las agencias de cada una y las condiciones que facilitaron las posibilidades de ingreso en los espacios de formación académica, así como las dificultades que se conjugaron.

Los primeros estudios feministas sobre historia del arte y la cultura visual se ocuparon de señalar los obstáculos educativos e institucionales que enfrentan las artistas mujeres (Nochlin, 2007; Greer, 1979) así como los supuestos ideológicos que sustentan las bases de la disciplina (Parker y Pollock, 2013). En el campo de la historia del arte en Argentina, son cada vez más abundantes los estudios sobre las mujeres artistas, sus obras y las narrativas históricas construidas en torno a ellas.² Sin embargo, las investigaciones que se preguntan por ellas como trabajadoras en el marco del sistema de formación artística son más escasas.³ En esta línea, el presente artículo pretende ser un aporte a este campo de estudios. Siguiendo a la historiadora del arte Griselda Pollock, quien propone estudiar a las artistas en tanto productoras -esto es, una figura marcada por el género, producida por el tiempo en el que viven, por sus situaciones social, generacional y geográfica-, recurriremos a la noción de sujeto negociador para considerar a las mujeres como individuos capaces de aprovecharse de las condiciones del medio institucional y artístico para posicionar su rol y legitimarse (2013; 2007).

A su vez, para pensar las trayectorias docentes de las artistas que nos ocupan, se utilizarán ciertas categorías analíticas acuñadas por los estudios sobre las asalariadas desde la economía y sociología del trabajo, que permiten observar los

2 Estudios pioneros han sido los de Laura Malosetti Costa, Graciela Scocco, Andrea Giunta, María Laura Rosa y Georgina Gluzman, a los que en los últimos años se les han sumado otras investigaciones como las desarrolladas por Francisco Lemus y Ayelen Pagnanelli.

3 Gluzman y Julia Ariza han atendido a los modos en que las mujeres ingresaron a las instituciones artísticas (Gluzman 2016b, 69-76; Ariza 2013), mientras que otras investigadoras atendieron a la actuación docente de algunos casos particulares (Laumann, 2023; Bermejo, 2023).

distintos mecanismos de inequidad laboral que se pusieron en juego y las alternativas que atravesaron las mujeres en sus experiencias laborales y profesionales. Entre ellas, interesa en particular la noción techo de cristal en tanto define un límite en los alcances de las carreras profesionales; el concepto paredes de cristal, que complejiza el análisis al introducir aquellas dificultades que podrían atravesar las mujeres para ocupar cargos que implicaran un corrimiento de las tareas asociadas tradicionalmente a lo femenino, y la noción de suelo pegajoso que subraya aquellas circunstancias de orden subjetivo que mantienen a las mujeres “adheridas” a ciertos modos tradicionales de ejercer la maternidad y a las responsabilidades domésticas y familiares (Chodorow, 2002; Burin, 2008). Se propone, además, ampliar este último concepto para pensar aquellas instituciones feminizadas que, aunque presentaron suelos fértiles para el desarrollo de las mujeres, también las mantuvieron adheridas a estos espacios segregados asociados a las artes decorativas. Como ya han enunciado otras investigadoras desde las ciencias sociales, el análisis de estas cuestiones permite, por un lado, poner en relieve que las profesiones no son neutrales respecto del género de quienes las ocupan, y por el otro, que las trayectorias laborales de las mujeres no son ajenas a las opciones personales y familiares que asumen (Martin et al., 2019, pp. 14-15). A su vez, desde este trabajo se entiende el género como una categoría analítica, histórica y contextualmente mutable (Scott, 2011), por lo que los términos mujer y varón utilizadas no son entendidas desde una perspectiva esencialista o biológica.

A partir de este marco teórico —que articula estudios feministas, historia institucional y categorías de la sociología del trabajo—, resulta posible observar con mayor precisión cómo estas dinámicas se materializaron en las trayectorias concretas de las grabadoras formadas en el sistema oficial. Las experiencias de Clara Carrié, Ana María Moncalvo y Eloísa Graciana Morás permiten examinar, en detalle, las formas en que las artistas negociaron oportunidades, se enfrentaron a barreras estructurales y se posicionaron profesionalmente en el ámbito de la docencia artística. No es la intención de este artículo ignorar u oscurecer las diferencias entre las diferentes artistas estudiadas, sino establecer conexiones y descubrir los lugares habilitados a las grabadoras en Buenos Aires en el período estudiado. En este sentido, el estudio de las trayectorias permite alargar la mirada más allá de la instancia formativa y de ciertas

individualidades, para observar las dificultades comunes y las estrategias posibles que ellas desarrollaron en su vida profesional y laboral.

Clara Carrié, conflictos y tránsitos entre escuelas

Clara Lucía Estela Carrié Domínguez nació en 1901 en Ushuaia, donde su padre ejercía como gobernador de la provincia. Clara Carrié, como solía firmar en sus estampas, provenía de una familia sanjuanina acomodada (Fig. 3).⁴ A los 16 años, esto es en 1917, ya viviendo en Buenos Aires junto a su familia, comenzó a concurrir a los cursos diurnos exclusivos para mujeres en la Academia Nacional de Bellas Artes (de ahora en más, ANBA). Allí tomó clases hasta 1919 pero luego suspendió su formación artística. Aunque se desconocen las razones que la llevaron a dicha interrupción, en 1936 retomó sus estudios en la misma institución que había pasado a denominarse Escuela de Artes Decorativas de la Nación. En los años veinte la ANBA había comenzado un proceso de especialización y subdivisión en tres distintos establecimientos educativos que se proponían como independientes pero complementarios: la Escuela Preparatoria de Dibujo, la Escuela de Artes Decorativas y la Escuela Superior de Bellas Artes, que en los siguientes años se renombrarían como Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, Escuelas Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón y Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, respectivamente. Tras recibirse en 1937 de Profesora de Dibujo, Carrié decidió continuar sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. En 1938, luego de rendir el riguroso examen de ingreso al Taller de Grabado, fue aceptada. Ingresar a esta institución implicaba una instancia de formación de excelencia (Gluzman, 2016a), pero, además, para fines de la década del treinta se estaba conformando como el principal espacio educativo en grabado en Buenos Aires. Allí, las mujeres como estudiantes eran mayoría.

En ese momento la escuela estaba dirigida por el destacado artista Alfredo Guido, que también era jefe de los Talleres de Grabado y de Pintura y Decoración,

4 Félix Augusto Carrié fue gobernador de Tierra del Fuego entre 1899 y 1902. Él era además hijo de un conocido comerciante francés y de una de las primas de Domingo Faustino Sarmiento, Clara Eloísa Salcedo Sarmiento (Amigo, 2018, p. 13).

cargos que hoy entenderíamos como profesor titular (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, [c. 1955]). Al año siguiente del ingreso de Carrié a la Escuela Superior, se sumaron nuevos cargos al Taller de Grabado: como profesor de Artes del Libro fue nombrado el destacado grabador Adolfo Bellocq, quien había participado de la agrupación conocida como Artistas del Pueblo; y como técnico de grabado, Marcos Longoni, quien a los pocos meses obtuvo su jubilación y fue reemplazado por Rodolfo Castagna (Comisión Nacional de Bellas Artes, 1939; Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, 1939; Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, [c. 1958]). Los dos primeros poseían una larga experiencia en la enseñanza de la disciplina: Longoni, había estado a cargo de la enseñanza del grabado en el curso de Artes Gráficas de la ANBA desde su creación, esto es en 1911. Bellocq estaba a cargo del Taller de Artes del Libro y de la Publicidad en la Escuela Profesional para Mujeres N°5 “Fernando Fader”, donde daba clases desde 1928. Castagna, por otro lado, si bien era Profesor Nacional de Dibujo por la ANBA y el año anterior a su designación se había graduado en Decoración Mural por la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” con el Premio Mitre al mejor estudiante, no tenía antecedentes en el ejercicio docente. En cuanto a su formación en grabado, había asistido en 1933 como condicional al Taller de dicha Escuela Superior. A su vez, desde comienzos de 1939, Adolfo Eduardo Sorzio, egresado también de la ANBA como Profesor, había sido designado como ayudante del Taller de Grabado (*Ibidem*, p. 46).

Es decir, las mujeres no formaban parte del cuerpo docente. Las únicas mujeres que trabajaban en la institución eran ayudantes de secretaría, bibliotecaria y ayudante de ordenanza con tareas de bibliotecaria, modalidades de trabajo consideradas adecuadas para el género (Barrancos, 2008, p. 111). Entre los puestos docentes y los de ayudantes de secretaría y biblioteca, parecían existir paredes de cristal que limitaban los tránsitos. En 1939, además de los nombramientos de Bellocq, Longoni y Sorzio, la estudiante Carrié es designada por la Comisión Nacional de Bellas Artes como ayudante 4ª de la Biblioteca (Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, 1933–1944, p. 46), cargo con la menor remuneración mensual dentro del personal administrativo y técnico, pero también el menor comparado con el personal docente (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, 1939). Para ese

momento, comenzaba su segundo año en el Taller de Grabado como alumna ejemplar: su examen de primer año había sido calificado con la máxima nota y la mesa examinadora, además, había consignado unas felicitaciones especiales para la alumna en las actas de exámenes (Escuela Superior de Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”, 1938–1947, p. 5).

A los pocos meses del nombramiento, comenzaron los problemas para Carrié. Leandro Gaboritti, quien fuera el secretario de la Escuela, levantó una queja sobre la ayudante señalando que había llegado tarde dificultando el préstamo de libros a los y las estudiantes y que al reclamarle la conveniencia de dejar las llaves para que la situación no se repitiera, esta le había faltado el respeto (Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” 1939a). Frente a esta acusación, Carrié señaló, por un lado, que sus únicas llegadas tarde se debían a que el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes la había citado por asuntos de su puesto. Por el otro, que el secretario había procedido de manera incorrecta al solicitarle las llaves advirtiéndole que “cuando volviera el director hablarían del asunto”, ya que las llaves siempre quedaban en la institución, situaciones de la cual otros dos empleados habían sido testigos. Al final de su nota, resaltaba que si el secretario deseaba hacer un “correcto y justiciero CONTROL de la asistencia” debía ingresar a la institución en el horario de entrada de todos los trabajadores (*Ibidem*, 16 y 17).⁵ Como consecuencia de la queja del secretario, Carrié fue suspendida sin goce de sueldo (*Idem*, 1939b). En una nota sucesiva a la dirección, Carrié se encargó de denunciar la falta de una serie de estampas de su autoría y de la de Elba Villafañe, su compañera de estudios, que pertenecían a la carpeta de Grabados de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”.⁶ Respecto de uno de los grabados de Villafañe, Carrié señalaba que había sido retirado de la colección “por el secretario para ser enviado al Juez del Crimen Don Miguel A. Echegaray en agradecimiento por un favor que el Señor Juez le hiciera” (Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, 1939a, pp. 7 y 8). En su denuncia, solicitaba se tomaran medidas o de lo contrario pondría en conocimiento de dicha situación al ministro de Instrucción Pública, ya que se trataba de bienes culturales del

5 Las mayúsculas son del original.

6 La colección de estampas se componía y acrecentaba año a año con los trabajos de estudiantes que eran seleccionados por los docentes.

Estado. Además, dejaba asentado que la suspensión sin goce de sueldo se había decidido sin una previa investigación de los hechos y que se debía a las “tantas calumnias que contra mí ha levantado en todo sentido” el secretario (*Ibidem*, pp. 7 y 8). En este sentido, es posible pensar que para la dirección de la escuela las declaraciones de él pesaban más que las de ella.

La trayectoria de Carrié pone de manifiesto tensiones institucionales significativas: su paso por la Escuela Superior como trabajadora permite observar las dificultades laborales que tenía una mujer en un espacio en que los varones primaban y detentaban el poder. Aunque en el marco de este artículo no se detallarán los senderos que tomó la investigación respecto de la desaparición de las estampas, sí interesa señalar que la dirección desestimó las justificaciones de Carrié frente a su llegada tarde y su reclamo en cuanto al maltrato del secretario, y decidió extender la suspensión sin goce de sueldo. La suspensión se justificaba por el “estilo altanero e irrespetuoso” de sus cartas y por haberse presuntamente introducido en la dirección sin autorización para revisar la carpeta de grabados lo que demostraba “el estado de ánimo de dicha empleada y el sentido que tiene de su deber, respeto y responsabilidad” (Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, 1939a, pp. 9-12). La medida disciplinar alcanzaba la suspensión en su cargo y como estudiante, e incluía una solicitud de la dirección de traslado de la empleada a otra repartición. Es menester señalar, además, que el malestar provenía de lo que desde la dirección de la Escuela Superior se entendía como “insubordinación” de Carrié, al haber recurrido a comunicar las irregularidades a la Comisión Nacional de Bellas Artes (*Ibidem*, pp. 13 y 14). Su actitud distaba del acatamiento a la autoridad de sus superiores que se esperaba de ella como empleada administrativa pero también como mujer: amabilidad en el trato y discreción (Queirolo, 2018, pp. 113 y 114).

Luego de varios meses en los que no se resolvía su situación, ni como empleada ni como estudiante, y de nuevas acusaciones del secretario por la supuesta no devolución de un libro (hecho que ella negaba con presentación de pruebas), se apersonó en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” el Inspector a fin de examinar las acusaciones, interrogar a las partes involucradas y aconsejar sobre las medidas considerando el reglamento. Además de establecer que no existía fundamento para juzgar como falta de disciplina la respuesta de Carrié al secretario

frente al requerimiento de las llaves, que no existían pruebas sobre la mencionada incursión a la dirección sin autorización, y que la acusada no había faltado el respeto a las autoridades, el inspector señaló que las suspensiones como ayudante no podían referirse a su situación como estudiante (Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, 1939a, p. 24). Carrié, como ha señalado Graciela Queirolo para el caso de muchas otras empleadas de escritorio, tuvo que enfrentar un trato personal con sus superiores, que consistía en una relación de obediencia que no estuvo exenta de situaciones de maltrato (2018, 69).

Aunque hasta ahora se desconocen las razones, en diciembre de 1939 su cargo fue elevado a ayudante principal por resolución de la Comisión Nacional de Bellas Artes (Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, 1939a, p. 35).⁷ Entre otras funciones, la Comisión podía “resolver las propuestas de nombramientos y otras designaciones de empleados o de comisiones especiales, así como las licencias, suspensiones y exoneraciones de personal” (Coll, 1938, pp. 20-24) que en cada caso debían someterse a resolución del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. De todas maneras, Carrié no retomó sus funciones hasta principios del año siguiente, cuando recursó el segundo año del Taller de Grabado. En mayo de 1940 fue trasladada por resolución de la Comisión Nacional de Bellas Artes a la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”. Allí ejerció, al menos hasta 1943, como auxiliar del Taller de Grabado (Pagano y Santamarina, 1939), un cargo que no existía en términos presupuestarios en esa escuela. En otras palabras, el cargo continuó estando radicado en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, pero ella cumplió tareas en la otra institución (Escuela Superior de Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”, 1943).

Aunque no quedan claros los devenires del cargo y las tareas ocupadas por Carrié en los siguientes años, existen registros de su labor posterior como auxiliar del Taller de Decoración en la escuela “Prilidiano Pueyrredón” durante 1946 (Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, 1946). En 1943 egresó, con la máxima calificación y felicitaciones de la mesa examinadora por su desempeño como Profesora Superior de Grabado (Escuela Superior de Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”,

⁷ Ser ayudante principal correspondía a una especie de ascenso en el tipo de cargo, aunque las funciones seguían siendo las mismas. No obstante, no queda claro si el ascenso implicaba una mejora en el sueldo.

1938–1947, p. 41), un título que la institución sólo otorgaba a quienes tenían un título docente previo.⁸ A mediados de 1947 Guido, el director de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, declaró que Carrié se desempeñaba en la secretaría de la institución como auxiliar 8º, mientras que además trabajaba como profesora de Educación Física y Estética y de Religión y Moral en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” y “Manuel Belgrano” respectivamente (Carrié Domínguez, 1947). Estas asignaturas, que no eran centrales en la formación artística ni docente, parecen haberse presentado como opciones más accesibles para el ingreso a la docencia de las mujeres.

En 1947, finalmente, fue designada profesora titular de Grabado, con seis horas semanales, en la escuela “Prilidiano Pueyrredón” lo que le permitió dejar sus horas como auxiliar en la Secretaría de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” (Ministerio de Hacienda de la Nación Argentina, 1947). Pero especialmente, comenzar a dar clases en la disciplina para la que se había formado. En 1965, además, consiguió ser titular en Grabado en la “Manuel Belgrano” y en 1970 en Morfología, asignaturas que se habían incorporado con las renovaciones curriculares iniciadas en la década del cincuenta. De esta manera, la grabadora logró dejar las tareas administrativas para integrarse al plantel docente de las Escuelas Nacionales de Bellas Artes, aunque dicha inserción se circunscribió a los ciclos iniciales, sin extenderse al nivel superior.

Ana María Moncalvo con la escuela de la costanera en el horizonte

Ana María Moncalvo nació en Buenos Aires en 1921. A los 13 años, luego de cumplir su sexto grado de escuela primaria, ingresó a la Escuela Profesional N°5 de Artes Decorativas y Aplicadas a la Industria, donde optó por la especialización en el Taller Artes del Libro y de la Publicidad. El espacio curricular, a cargo del profesor Bellocq, ofrecía una formación fuertemente ligada a la tradicional función del grabado como vía de ilustración de contenidos literarios o narrativos. Al egresar, decidió, como varias de sus compañeras, continuar su formación en artes en la Escuela Superior de

⁸ Quienes no poseían un título docente previo solo accedían a una certificación de estudios que no los habilitaba a dar clases en instituciones educativas.

Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, conocida popularmente como la escuela de la costanera por su locación geográfica. En 1941, tras rendir favorablemente su examen de ingreso para el Taller de Grabado, Moncalvo continuó profundizando los conocimientos en gráfica que ya poseía (Fig. 4). Sus calificaciones atestiguan que fue una estudiante sobresaliente: en varias ocasiones rindió sus exámenes anuales con la calificación máxima y con felicitaciones de parte de la mesa examinadora de las que se dejaba constancia en las actas de exámenes (Escuela Superior de Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”, 1938–1947, pp. 39 y 46). Aunque ya fue puntualizado que Carrié había recibido felicitaciones similares en otra ocasión, es menester aclarar que esta práctica de elogiar los exámenes que destacaban no era habitual en las mesas examinadoras del taller. En concordancia con su destacada actuación, en 1944 se graduó con honores recibiendo el Premio Mitre en grabado, un reconocimiento institucional que se sumaba al honor que había implicado la posibilidad de ilustrar el catálogo de la exposición aniversario del Taller de Grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” en 1943 junto a Marina Yvorra, Beatriz Juárez y Fernando López Anaya, estudiantes también.

López Anaya, quien era dieciséis años más grande, había ingresado al Taller de Grabado un año antes que Moncalvo. Él era Profesor Nacional de Dibujo y había pasado previamente por los talleres de Arquitectura. En 1943 él y Clara Carrié fueron los únicos egresados del Taller de Grabado (Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, 1933–1944, p. 86). Ese mismo año se había reglamentado que, para ser jefe del Taller en la Escuela Superior, se requería título de Profesor Superior de Dibujo y Pintura “o haber obtenido el Gran Premio o Primer Premio en los Salones Nacionales de Bellas Artes” (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, 1943, p. 614). Hasta ese momento el grabado no tenía la misma jerarquía en el certamen que la pintura y la escultura, por lo que dicho premio no se otorgaba en la disciplina. Sobre las suplencias, el reglamento no estipulaba nada, pero se puede inferir que tenía, al menos, los mismos requisitos que para los ayudantes de Taller: título de profesor de la especialidad, un antecedente que Carrié cumplía desde 1943 y Moncalvo, desde 1944 (*Ibidem*, p. 615). No obstante, el elegido por la dirección para cubrir los reemplazos fue un varón: en 1946, López Anaya comenzó a hacer las

suplencias de Castagna y Guido en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, 1946).

Desde 1944, López Anaya daba clases en una Escuela Normal y en 1945 había comenzado a desempeñarse como profesor en Grabado en la “Prilidiano Pueyrredón” –primero como suplente y luego como titular a partir de 1948–. En 1956 fue designado Profesor de la cátedra de Grabado de la Escuela Superior de la Universidad Nacional de La Plata en carácter interino, alcanzando la titularidad tres años después (Villegas Basavilbaso y Zanovello, 1956; Registro de Personal de la Administración Pública N°2F9, 14 de noviembre de 1968). En 1956, además, en el marco de los movimientos estudiantiles que reclamaban desde mediados de 1955 las renovaciones curriculares y docentes de las tres escuelas de Bellas Artes ubicadas en Buenos Aires, volvió a la Escuela Superior para suplantar a Guido como jefe del Taller. En septiembre de ese año, se jubiló Castagna y López Anaya fue designado profesor titular, mientras que el interventor de la Dirección de Enseñanza Artística lo nombró encargado de la institución, dando por finalizado el largo período de dirección de Guido (Ministerio de Educación de la Nación Argentina, 1956). Es en este contexto de designaciones provisionales que daban cuenta del recambio generacional, que, en 1958 es designado director interino, un cargo que en 1961 se convirtió en rector y que ejerció hasta 1965 (Ministerio de Educación y Justicia 1958). Durante estos años, López Anaya fue el único docente en el taller de grabado: en 1959 había renunciado Bellocq (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, [c. 1958]). Esa vacante recién se cubrió en marzo de 1964 a partir del pedido del rector a la Dirección General de Enseñanza Artística (López Anaya y Luna, 1964, p. 383). López Anaya se ocupó de designar “con anuencia del Consejo Asesor” a Moncalvo como profesora provisoria en Grabado, quién venía ya trabajando como profesora suplente ocasionalmente desde mayo de 1961 (López Anaya, 1964).

Desde que era estudiante de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, Moncalvo trabajaba como ayudante de cátedra en un Instituto de enseñanza media. Además, desde fines de la década del cuarenta, se desempeñaba como maestra especial de Dibujo en dos escuelas de nivel medio y, para comienzos de los sesenta, ya como titular. Desde 1952 había ejercido en distintos momentos como profesora de Grabado en la “Prilidiano Pueyrredón” (Moncalvo, 1964; De Luca, 1967). En 1960 había

ingresado como profesora suplente a dar clases en la “Manuel Belgrano” (Universidad Nacional de la Plata, 1961b) y en 1963 había comenzado a prestar servicios como profesora en Grabado en el Bachillerato de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata, cargo que, luego varias irregularidades, finalmente pudo concursar en 1965.⁹ En otras palabras, Moncalvo contaba con una amplia experiencia como profesora, especialmente en instituciones de formación artística en los niveles medios y terciarios, en donde se supieron resaltar sus aptitudes docentes, de laboriosidad y profesionalidad en las evaluaciones institucionales (Consejo Nacional de Educación, 1960; 1962; 1961; 1963; Escuela N°3 D.E. 13” 1965; Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, 1961).

Pero, además, a principios de los sesenta, era ya una grabadora que tenía una larga experiencia y trayectoria en términos de reconocimientos nacionales e internacionales que habían comenzado en su período como estudiante de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. De hecho, su primer galardón había sido el Premio al Grabado en el Salón de Acuarelistas y Grabadores, obtenido en 1941. Además de los reconocimientos otorgados en el marco de los Salones Nacionales de Dibujo y Grabado, en 1951 había ganado el Premio Enrique Prins de la ANBA; en 1956, el Premio a la “Mejor Grabadora Extranjera” del Concurso Hispanoamericano Femenino de Grabado y Dibujo en Bolivia; en 1960, el Gran Premio Internacional del VI Mostra di Bianco e Nero en Suiza; y en 1961, el Premio Especial por el Cincuentenario del Salón Nacional, entre muchos otros premios, reconocimientos y becas.

Es decir, sus estudios y trayectoria en el campo del grabado la convertían en una persona sumamente idónea para el puesto. De hecho, cumplía con ambos requisitos para ocuparlo: era Profesora Superior de Grabado y había obtenido el Gran Premio en el Salón Nacional de Dibujo y Grabado en 1951, dos años antes que López Anaya. A pesar de ello había sido pasada por alto debido al sexismo de la institución: a diferencia de López Anaya, no había sido convocada luego de egresada para cubrir suplencias. A

9 En 1961 debido a “un reordenamiento y restructuración de las actividades docentes y de la aplicación, en particular, de nuevos planes de estudios” se contrata por seis meses a Moncalvo para desempeñarse como Profesora del Bachillerato de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, sin aportes jubilatorios ni sueldo anual complementario. Al año siguiente, es designada con carácter interino desde marzo hasta diciembre de 1962 en dicho cargo, situación que vuelve a repetirse en 1963, 1964 y 1965. Este último año finalmente se concursó el cargo y en octubre Moncalvo regulariza su situación (Universidad Nacional de La Plata, 1961a; Lunassi, 1962; Peco y Dumm, 1962; Santibañez, 1964; Universidad Nacional de la Plata, 1964; L.A., 1965; Santibañez, 1965).

su vez, si en el caso de Castagna la obtención del Premio Mitre como mejor estudiante en Decoración le había permitido ingresar inmediatamente como profesor para el Taller de Grabado, como él mismo ha señalado (F. A. M., 1968) este no había sido el caso de Moncalvo.¹⁰ En verdad, el de ninguna mujer. Esta era la primera vez que en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” ejercería un cargo docente en el área de grabado una profesora luego de treinta y dos años de funcionamiento de la cátedra. En este sentido, aunque ella estaba altamente calificada, no se pueden obviar dos aspectos de esta decisión. López Anaya al asumir la titularidad del taller le había dado una impronta diferenciada a la asignatura fomentando la experimentación gráfica (Dolinko, 2012, p. 92), una línea estética modernista que compartía por estos años con Moncalvo (2019). Esta cercanía en términos de lineamientos del grabado moderno, que se alejaban de la orientación tradicional que le había dado Guido –y a la que habían adherido Bellocq y Castagna–, sumado al vínculo sexoafectivo que sostuvieron en distintos momentos López Anaya y Moncalvo, quizás había abonado a la decisión del rector de otorgar por primera vez la posibilidad a una mujer de ocupar un cargo pedagógico en el Taller de Grabado.

De todas maneras, Moncalvo renunció para acogerse a los beneficios de la jubilación en 1968 sin haber logrado la titularidad de dicho cargo. Así, la inequidad laboral se hacía presente mediante una segregación vertical. Esto es, aunque había logrado obtener un cargo en la prestigiosa Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, su carrera como docente terminó en una posición inferior a la que había podido acceder su contemporáneo López Anaya, como el resto de los varones que habían sido profesores titulares e incluso directivos de la institución.

Eloísa Morás en los caminos fértiles y pegajosos de la educación para mujeres

Eloísa Graciana Morás nació en 1913 en Buenos Aires y comenzó sus estudios artísticos en la Escuela Profesional para Mujeres N°5 en 1932 (Fig. 5). Allí fue una

¹⁰ Tampoco el de otras estudiantes que lo habían obtenido en la década del cuarenta en Grabado, como Nélida Demichelis (1940) y Lydia Eloísa Rotondaro (1943). Es menester señalar que no todos los años el taller de grabado tuvo estudiantes acreedores del premio, sino que la distinción se otorgaba a tres estudiantes de toda la institución, provenientes de los distintos talleres.

estudiante destacada y muy activa, como atestiguan sus constantes participaciones en la revista escolar *Arte y Decoración*. Su padre, Juan Morás, colaboraba con la institución en calidad de Prosecretario de la Asociación Cooperadora de Padres, apoyando así la formación artística de su hija.

A principios de siglo, las denominadas Escuelas Profesionales de Artes y Oficios para Mujeres posibilitaron que muchachas de clase media y baja accedieran a una cierta formación vinculada a las “artes domésticas” (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, 1910), una noción que justificaba la instrucción que requería y promovía la búsqueda profesional (Gluzman, 2016b, p. 180). Estas instituciones, que luego se nombraron Escuelas Profesionales para Mujeres, dependían del Ministerio de Instrucción Pública y formaban parte de la educación media a la que las mujeres podían acceder a partir de los trece años. El objetivo de estas escuelas era proporcionar a las estudiantes competencias manuales en determinados oficios considerados “propios de la mujer” (Gómez Araujo, 1938, p. 65).¹¹ Desde sus inicios en 1910, la Escuela Profesional para Mujeres n°5, en donde estudiaron Morás y Moncalvo, se diferenció de las otras instituciones de este tipo gracias al perfil artístico que le otorgó su fundadora y primera directora: Dolores Alazet y Rocamora, egresada de la Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Desde 1927 la institución cambió de nombre por el de Escuela Profesional n°5 de Artes Decorativas y Aplicadas a la Industria Femenina, una especialización particular que, por un lado, parecía alejarse de la orientación doméstica que se había considerado propia de este tipo de escuelas. Por otro lado, el nuevo nombre vinculaba explícitamente las artes decorativas y aplicadas con el sexo de las estudiantes.

Tras cinco años de estudios, las alumnas egresaban con un título que les permitía competir con quienes se graduaban en la Escuela Nacional de Artes Decorativas para concursar cargos directivos en los establecimientos de enseñanza profesional en “artes decorativas e industrias aplicadas”. No obstante, en verdad el

11 A diferencia de las Escuelas Técnicas del Hogar que procuraban la preparación de las muchachas para las tareas domésticas, las Escuelas Profesionales para Mujeres estaban destinadas a la formación en un oficio, técnica o industria determinada, aunque la formación también incluyó clases de Economía doméstica, considerada pilar de la educación femenina. Si bien las posturas de las directoras de las Escuela Profesionales para Mujeres no estaban unificadas al respecto, estas sugerían no atender únicamente en sus escuelas a la formación de las mujeres obreras, sino que proponían una educación diferencial entre estas, provenientes de clases bajas, y las amas de casa que, aunque quizás no provenían de orígenes tan humildes, también debían procurarse un sustento de vida (Mantovani, 2023, p. 73).

título no habilitaba para el ejercicio de la docencia, pero sí permitía enseñar en el ámbito artesanal del taller (Mantovani, 2023, p. 157). El diploma las facultaba, por ejemplo, para dar clases en la misma escuela de la que egresaban. Tal fue el caso de Morás, quien se graduó en la escuela con el mayor puntaje de su promoción. Inmediatamente luego de su egreso, el director de la casa de estudios propuso su nombre para ocupar un puesto de maestra de Taller. La proposición fue aceptada por el Ministerio de Educación, y su nombramiento se produjo a mediados de 1940 (Escuela Profesional N°5 de Artes Decorativas “Fernando Fader”, 1941). Es oportuno señalar que, además de sus estudios en la “Fernando Fader”, Morás había obtenido el título de Maestra Normal en 1930, por lo que contaba con una amplia preparación pedagógica.¹² En la Escuela Profesional para Mujeres N°5 dictó clases de dibujo del natural, composición y grabado en el primer año del taller, y luego fue profesora en el Taller Arte del Libro y de la Publicidad, donde históricamente había dado clases Bellocq. Continuar dando clases en esta institución una vez egresada, parece haber sido una inserción profesional habitual para quienes habían sido estudiantes destacadas: Julia Vigil Monteverde, egresada un año después, también trabajó allí como docente.

En 1942 Morás decidió ingresar al Taller de Grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Allí fue aceptada tras rendir el examen junto a aquellas aspirantes que el año anterior habían querido ingresar con Moncalvo y no habían sido aceptadas: Marina Yvorra, Beatriz Juárez y Eva Rodríguez Ascensión. En la Escuela Superior también se recibió con el promedio más alto y con felicitaciones de la mesa examinadora en 1945 (Escuela Superior de Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova” 1938–1947, p. 50). Una vez egresada, continuó asistiendo a la institución, pero como estudiante del Taller de Decoración (hasta 1948), una continuidad en la formación que era habitual entre quienes ya se habían graduado.

Sus primeros años de trayectoria docente se integraron así con sus inicios como artista. Durante esos años de estudio en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, Morás ya era profesora en la escuela dedicada a la formación femenina. En sus propias palabras, el ingreso y desarrollo en la Escuela Superior había estado

12 De hecho, tener este título docente se volvió unos años después un requisito para ocupar tales cargos.

motivado por el deseo de “continuar con su carrera artística” (Morás, 1965). Mientras cursaba la especialización, la artista montó un atelier propio “dotado de todos los elementos más modernos” (Dupuy de Lome, 1939) y participó sostenidamente de diversos salones de arte obteniendo numerosos reconocimientos, entre los que se encuentra lo que en ese momento representaba el máximo galardón en la disciplina en el Salón Nacional: el Premio Adquisición al Grabado que ganó en 1945, año de su egreso.¹³ Al graduarse, los reconocimientos continuaron: además de numerosos premios, a fines de la década del cuarenta llegó a ser convocada en varias ocasiones como Jurado de la sección de Grabado del certamen nacional. Más aún, a principios de la década del cincuenta, con la creación del Salón Nacional de Grabado y Dibujo, Morás y Moncalvo estuvieron a cargo de las demostraciones prácticas de grabado que se hicieron en el marco de las dos primeras ediciones del salón. Allí, además, Morás obtuvo el Gran Premio Presidente de la Nación Argentina en 1952: el máximo galardón daba cuenta de la prominente carrera artística de la grabadora. Sin embargo, su participación en estos espacios de exhibición y legitimación disminuyó para fines de la década del cincuenta, una situación que no puede pensarse escindida de la cantidad de horas docentes que ya tenía, ni de las horas que seguramente debía destinar a su familia, estando casada y con tres hijas, a diferencia de Moncalvo y Carrié que permanecieron solteras y sin descendencia.

No obstante, Morás continuó trabajando en distintas instituciones educativas e instancias de enseñanza. Se desempeñó como profesora de Dibujo en la Escuela Normal N°10, como profesora de Composición e Historia del Arte en la Escuela Nacional de Educación Técnica República del Líbano, y se desempeñó como Inspectora de cursos en la Biblioteca del Consejo de Mujeres de la República Argentina, espacio en el que además dictó una conferencia sobre historia del arte (Morás, 1965, p. 2). En 1963 fue invitada por el inspector jefe de Avellaneda para formar el cuerpo de asesores en los Seminarios de Perfeccionamiento docente para los maestros de esa

13 Morás obtuvo varios premios entre los cuales se encontraban las Menciones de Honor en el Salón Femenino de Bellas Artes (1940 y 1941) y el Diploma y Medalla de Plata (1942) en ese mismo certamen, el Premio a la Ilustración y Primer Premio Ernesto de la Cárcova en el Salón de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores (1944 y 1949), el Segundo y luego el Primer Premio al Grabado en el Salón Municipal (1946 y 1947), y el Premio Gobierno de Santa Fe en el Salón de Rosario (1949) (Morás, 1965, p. 7).

zona, en las materias Historia del Arte y Dibujo Didáctico, tareas que realizaría también en 1965 bajo contrato del ministerio de Educación (*Ibidem*, p. 9 y 10).

Finalmente, en 1966 fue designada como directora de la Escuela Profesional para Mujeres N°5 renombrada Escuela Nacional de Educación Técnica N°6 de Capital “Fernando Fader”. Ese año, además, la escuela pasó a ser mixta. Aunque se desconoce de qué manera se implicó en este cambio, la apertura fue importante para la escuela que históricamente había estado destinada a la formación de mujeres. Morás ejerció la dirección hasta su fallecimiento en 1967 (*Eloísa Gracia Morás de Texidor. Su sepelio*, 1967). Desde sus inicios la escuela había incorporado a mujeres con trayectorias artísticas no solo en su equipo docente sino también en el equipo directivo.¹⁴ En este sentido, su designación se enlazaba con la larga tradición de direcciones femeninas que había tenido la Escuela Profesional para Mujeres. La institución había sido un espacio receptivo para la formación en grabado de las mujeres y luego un espacio fructífero para sus desarrollos profesionales. No obstante, ese suelo fértil era pegajoso: como espacio feminizado asociado a las artes decorativas no detentaba el mismo prestigio en el campo artístico que las escuelas de bellas artes.¹⁵

A modo de cierre

Algunos estudios que anteceden a este trabajo han señalado que, desde comienzos del siglo XX, la población de las academias de formación artística se fue feminizando y, gracias a los títulos docentes que estas otorgaban, muchas egresadas se dedicaron a la docencia incorporándose a escuelas públicas y a privadas (Gluzman, 2016b, p. 70). De hecho, desde al menos 1906 las mujeres integraron el cuerpo docente de la ANBA, luego renombrada Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, aunque en menor cantidad y con cargos menores respecto de los ocupados por docentes varones: ellas eran las ayudantes de aula. No obstante, en el caso particular del taller dedicado al grabado parecería que la incorporación se demoró hasta fines de la década del treinta con la designación de la grabadora Cata

14 Me refiero a Dolores Alazet Rocamora (1910-1927), Elda Nava (1931-1932) y Marta Largeau (1932-1934).

15 Las investigaciones sobre mujeres artistas coinciden en que las artes decorativas han estado históricamente vinculadas a las mujeres y que esta es una de las razones de su devaluación en comparación con las bellas artes (Panzert, 2023; Parker y Pollock, 2013).

Mórtola de Bianchi producto de la jubilación de la generación anterior (Laumann, 2024, p. 183). Allí, en la “Prilidiano Pueyrredón” (esto es, el nivel intermedio de la formación artística), las grabadoras pudieron incorporarse como docentes más tempranamente. Pero, si pensamos en los casos de Clara Carrié, Ana María Moncalvo y Eloísa Morás, vinculados a la formación en grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, principal espacio de formación para quienes se dedicaron al grabado en ese período, el análisis de las fuentes demuestra que los cargos pedagógicos estuvieron más vedados para las mujeres. Esta situación que observamos en el campo artístico en verdad no dista de lo que también sucedió en la docencia en el nivel superior en general: las docentes en la universidad, aún en las carreras feminizadas, eran minoría (Barrancos y Domínguez, 2019, 559; Bonder, 1994). Es posible pensar que la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, la institución de formación artística de mayor peso simbólico para los y las artistas, fue un ámbito exclusivo, aunque no excluyente, ya que no se enunciaban explícitamente las reglas de la exclusión.

Las tres grabadoras y docentes analizadas fueron estudiantes destacadas. Por un lado, los derroteros de cargos en diversas instituciones de Carrié y Moncalvo y el carácter “auxiliar”, “asistente” y “provisorias” de sus cargos en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, y en otras escuelas de bellas artes, permiten inferir no el carácter necesario o imprescindible de las tareas en cuestión sino la condición de subordinación. Las mujeres ejercieron cargos con menores remuneraciones que aquellos puestos que se presentaban más accesibles para los varones. Además, como se ha observado en los casos estudiados, ocuparon con mayor facilidad asignaturas secundarias de la formación artística, como lo son las materias de religión o educación física, o asignaturas artísticas en instituciones de formación normal o técnica. A su vez, las carreras laborales en la docencia de Carrié y Moncalvo no pasaron lo que se denomina puestos intermedios. En cambio, Morás sí accedió a un puesto directivo, pero no es menor que haya sido en una institución históricamente exclusiva para mujeres y dedicada a las artes decorativas. El techo de cristal que se presentaba en la Escuela Superior, en la Escuela Profesional para Mujeres no existía. Pero al tratarse de un entorno feminizado vinculado a las artes decorativas, el prestigio de dirigir dicha institución no era el mismo que el de la Escuela Superior de Bellas Artes

“Ernesto de la Cárcova”. Tal como señalan otras investigadoras para casos en otras latitudes, las artistas sufren una falta de reconocimiento y dado que las escuelas de arte ofrecen salidas en las que pueden afirmarse y desarrollar sus personalidades, muchas eligen la enseñanza (Laks y Sassu Suarez Ferri, 2023). Esta orientación representa una forma de obtener consideración y estima institucional y social, una posibilidad de transmitir conocimientos y pensamientos y, por tanto, un papel distinto del técnico, pero, sobre todo, una cierta estabilidad económica que la producción artística difícilmente otorga (Chebbi, 2023, p. 31).

El análisis de las trayectorias de Clara Carrié, Ana María Moncalvo y Eloísa Graciana Morás demuestra que, a pesar de la creciente feminización de la matrícula en grabado desde la década de 1930, las estructuras institucionales de las escuelas oficiales de bellas artes mantuvieron barreras persistentes para el acceso de las mujeres a puestos docentes de mayor jerarquía. El estudio pone de manifiesto que las categorías de género —enlazadas con mecanismos burocráticos, prácticas administrativas y expectativas sociales— desempeñaron un papel decisivo en la configuración de las oportunidades profesionales disponibles. Al integrar documentación institucional, archivos administrativos y reflexión teórica feminista, esta investigación contribuye a ampliar la historiografía sobre la docencia artística en Argentina, revelando cómo estas artistas mujeres actuaron como sujetos negociadores en un sistema que, al mismo tiempo, ofrecía espacios de formación y reproducía desigualdades estructurales. Aunque estos cargos no les dieron el prestigio que quizás sus compañeros varones sí obtuvieron de la participación en estos espacios de enseñanza oficial, la posibilidad de ocuparlos les brindó a las grabadoras la oportunidad de tener un trabajo remunerado en el campo artístico, es decir, posibilidades de inserción laboral efectiva en ámbitos prestigiosos. Pero, además, a algunas artistas les dio la posibilidad de obtener cierto reconocimiento de parte de las nuevas generaciones que las recuerdan como sus maestras. De este modo, este trabajo refuerza la importancia de considerar a las mujeres como trabajadoras en el ámbito del arte y arroja luz sobre dimensiones poco exploradas de la historia de las instituciones de enseñanza artística.

Referencias

Fuentes

Archivo Ana María Moncalvo, Museo Nacional del Grabado. CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN. Foja para los maestros especiales Moncalvo Ana María Escuela N°3 C.E. n°XIII. 1960.

Archivo Ana María Moncalvo, Museo Nacional del Grabado. CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN. Hoja de concepto profesional Moncalvo Ana María Escuela N°3 de XIII". 1961.

Archivo Ana María Moncalvo, Museo Nacional del Grabado. CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN. Hoja de concepto profesional Moncalvo Ana María Escuela U.P.A. "José de San Martín". 1962.

Archivo Ana María Moncalvo, Museo Nacional del Grabado. CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN. Hoja de concepto profesional Moncalvo Ana María Escuela N°3 de C.E. XIII. 1963.

Archivo Ana María Moncalvo, Museo Nacional del Grabado. DE LUCA, José. Constancia de trabajo Ana María Moncalvo en Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón. mayo 4 de 1967.

Archivo Ana María Moncalvo, Museo Nacional del Grabado. ESCUELA N°3 D.E. 1. Hoja de concepto profesional Moncalvo Ana María. 1965.

Archivo Ana María Moncalvo, Museo Nacional del Grabado. ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES "PRILIDIANO PUEYRREDÓN". Ficha de calificación Ana María Moncalvo. 1961.

Archivo Ana María Moncalvo, Museo Nacional del Grabado. MONCALVO, Ana María. Declaración Jurada. Ministerio de Educación y Justicia, mayo de 1964.

Archivo Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata, Legajo Moncalvo Ana María. L.A. Copia carta a Roberto Ciafordo. 30 de abril de 1965.

Archivo Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata, Legajo Moncalvo Ana María. LUNASSI, José María. Copia carta a José Peco. 31 de mayo de 1962.

Archivo Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata, Legajo López Anaya Fernando. Registro de Personal de la Administración Pública N°2F9. 14 de noviembre de 1968.

Archivo Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata, Legajo Moncalvo Ana María. SANTIBAÑES, César. Copia carta del secretario Escuela Superior de Bellas Artes". A Ana María Moncalvo. 14 de abril de 1964.

Archivo Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata, Legajo Moncalvo Ana María. SANTIBAÑES, César. 1965. Copia carta a Ana María Moncalvo. 27 de octubre de 1965.

Archivo Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata, Legajo Moncalvo Ana María. UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA. Copia de contrato entre la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y Ana María Moncalvo. 30 de julio de 1961a.

Archivo Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata, Legajo Moncalvo Ana María. UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA. Ficha Individual Ana María Moncalvo. 5 de junio de 1961b.

Archivo Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata, Legajo Moncalvo Ana María. UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA. Copia Resolución N°175. 15 de abril de 1965.

Archivo Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata, Legajo López Anaya Fernando. VILLEGAS BASAVILBASO, Benjamin; ZANOVELLO; Jorge Alberto. Copia Expediente E 3509/56. Universidad Nacional de La Plata, mayo de 1956.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de personal Carrié Clara Estela Lucía. CARRIÉ DOMÍNGUEZ, Clara Lucía Estela. "Declaración de cargos firmada por el director y secretario de la Escuela de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova". Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina". julio 31 de 1947.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de personal Longoni Marcos Antonio. COMISIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES. Certificado de Cesación de Servicios. 31 de agosto de 1939.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de estudiante 891 Morás, Eloísa Graciana. ESCUELA PROFESIONAL N°5 DE ARTES DECORATIVAS "FERNANDO FADER". Declaración. 17 de febrero de 1941.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes. ESCUELA SUPERIOR DE ARTES DE LA NACIÓN "ERNESTO DE LA CÁRCOVA". Actas de exámenes Grabado. 6. 1938–1947.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de personal Carrié Clara Estela Lucía. ESCUELA SUPERIOR DE ARTES DE LA NACIÓN "ERNESTO DE LA CÁRCOVA". Expediente E/5/1943. 1943.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes. ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES "ERNESTO DE LA CÁRCOVA". Escuela Superior Libro N°1. 1933–1944.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de personal Carrié Clara Estela Lucía. Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova". "Expediente E/77/1939". 1939a.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de estudiante 891 Morás, Eloísa Graciana. MORÁS, Eloísa Graciana. "Hoja de vida". 6 de agosto de 1965.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de personal Carrié Clara Estela Lucía. ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES "ERNESTO DE LA CÁRCOVA". "Expediente M/305/1939". 1939b.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de personal Carrié Clara Estela Lucía. ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES "ERNESTO DE LA CÁRCOVA". Copia de carta al director de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Expediente 139/946. 19 de junio de 1946.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de personal Moncalvo Ana María. LÓPEZ ANAYA, Fernando; LUNA, Jorge. Informe Folio 383, Libro 4. 3 de abril de 1964.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de personal Moncalvo Ana María. LÓPEZ ANAYA, Fernando. Copia de carta a la directora de la Dirección General de Enseñanza Artística del Ministerio de Educación y Justicia. 5 de marzo de 1964.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de personal López Anaya Fernando. MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE LA NACIÓN ARGENTINA. Constancia Fernando Manuel López Anaya. 20 de septiembre de 1956.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de personal López Anaya Fernando. MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y JUSTICIA DE LA NACIÓN ARGENTINA. 1958. Expediente 105.502/1958. 17 de julio de 1958.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de personal Carrié Clara Estela Lucía. MINISTERIO DE HACIENDA DE LA NACIÓN ARGENTINA. Baja de Personal. Registro del personal civil de la administración nacional. Carrié Domínguez Clara Lucía Estela. 29 de octubre de 1947.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de personal Castagna Rodolfo Vicente. MINISTERIO DE JUSTICIA E INSTRUCCIÓN PÚBLICA DE LA NACIÓN ARGENTINA. Foja de servicios Rodolfo Vicente Castagna. 16 de diciembre de 1939.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de personal Castagna Rodolfo Vicente. MINISTERIO DE JUSTICIA E INSTRUCCIÓN PÚBLICA DE LA NACIÓN ARGENTINA. Expediente E/609/1946. 21 de marzo de 1946.

Archivo histórico Escuela Superior de Bellas Artes, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Legajo de personal Carrié Clara Estela Lucía. PAGANO, José León; SANTAMARINA, Antonio. Comisión Nacional de Bellas Artes Nota N°1366 Expediente M 305 1939. 4 de diciembre de 1939.

COLL, Jorge Eduardo. "Decreto N°486 reformando el de fecha 1° de septiembre de 1931 y creando la Comisión Honoraria de Bellas Artes." *Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública*, Buenos Aires, n. 1, 20 abril de 1938, p. 20-24.

DUPUY DE LOME, Consuelo Moreno. Eloísa G. Morás y Julia Vigil Monteverde. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, enero 7 de 1939.

GÓMEZ ARAUJO, Juan José. *La enseñanza Técnico Industrial en la República Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Inspección General de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial, 1938.

Ministerio de Educación de la Nación, Legajo 42366 Guido Alfredo. MINISTERIO DE JUSTICIA E INSTRUCCIÓN PÚBLICA DE LA NACIÓN ARGENTINA. Foja de Servicios de Alfredo Guido". [c. 1955].

Ministerio de Educación de la Nación, Legajo 5391 Bellocq Adolfo. MINISTERIO DE JUSTICIA E INSTRUCCIÓN PÚBLICA DE LA NACIÓN ARGENTINA. Foja de Servicios de Adolfo Bellocq. [c. 1958].

MINISTERIO DE JUSTICIA E INSTRUCCIÓN PÚBLICA DE LA NACIÓN ARGENTINA. Decreto N°28772, del 31 de marzo, en Acuerdo de Ministros, sobre presupuestos de sueldos de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Conservatorio de Música y Declamación, Escuela Superior de Bellas Artes, Escuela de Artes Decorativas y Escuela Nacional de Artes de la Capital (Escuela Preparatoria 'Manuel Belgrano'). *Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública*, Buenos Aires, n. 7, 23 de junio de 1939, p. 277-282.

MINISTERIO DE JUSTICIA E INSTRUCCIÓN PÚBLICA DE LA NACIÓN ARGENTINA. 1910. *Reglamento para las escuelas profesionales de Artes y Oficios de Mujeres*. Buenos Aires: Talleres gráficos de la penitenciaría nacional, 1910.

MINISTERIO DE JUSTICIA E INSTRUCCIÓN PÚBLICA DE LA NACIÓN ARGENTINA. Reglamento General para los establecimientos de enseñanza del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, aprobado por Decreto N°150073, de 17 de mayo del corriente año. *Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública*, Buenos Aires, n. 39, mayo de 1943, p. 471-639.

Palais de Glace, Carpeta Eloísa Graciana Morás. *Eloísa Gracia Morás de Texidor. Su sepelio*. Buenos Aires, junio 20 de 1967.

Palais de Glace, Carpeta Rodolfo Castagna. F. A. M. Presencia de Rodolfo Castagna. *La Razón*, Chivilcoy, 22 septiembre de 1968.

PECO, José; DUMM, César. Copia Resolución N°394. Universidad Nacional de La Plata, 7 de junio de 1962.

Bibliografía

AMIGO, Roberto. *Clara Carrié*: Los designios del grabado. San Juan: Gobierno de la Provincia de San Juan: Museo Provincial de Bellas Artes "Franklin Rawson", 2018.

ARIZA, Julia. Del caballete al telar: La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX. *Artelogie*, n. 5, p. 1-26, oct., 2013.

BARRANCOS, Dora; DOMÍNGUEZ, Nora. Las mujeres y la educación superior en Argentina. En: BARRANCOS Dora; MARTÍN, Ana Laura (Eds.). *Dora Barrancos: Devenir*

Feminista. Una trayectoria político-intelectual. Buenos Aires: CLACSO- Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2019.

BARRANCOS, Dora. *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

BERMEJO, Talia. Cecilia Marcovich y el activismo en la enseñanza artística (Buenos Aires, 1930-1960). *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 35, jun. 2023.

BONDER, Gloria. Mujer y Educación en América Latina: hacia la igualdad de oportunidades. *Revista Iberoamericana de Educación*, n. 6, p. 9-48. 1994.

BURIN, Mabel. Las "fronteras de cristal" en la carrera laboral de las mujeres. Género, subjetividad y globalización. *Anuario de Psicología*, n. 39. 2008.

CHEBBI, Hana. Artistes-enseignantes en Tunisie au XXe siècle: l'impact de la féminisation de l'art et de son enseignement. En: LAKS, Déborah; SASSU SUAREZ FERRI, Natalia (Eds.). *Transmission and Gender*. Women artists as teachers in the XX Century. Heidelberg: Heidelberg University Library, 2023.

CHODOROW, Nancy. Glass Ceilings, Sticky Floors, and Concrete Walls: Internal and External Barriers to Women's Work and Achievement. En: SEELIG, Beth; PAUL, Robert; LEVY, Carol (Eds.). *Constructing and Deconstructing Woman's Power*, Londres-Nueva York: Karnac, 2002.

DOLINKO, Silvia. *Arte plural*. El grabado entre la tradición y la experimentación. 1955-1973. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

DOLINKO, Silvia. Hayter with Airs of Tango. Presence and Impact of Atelier 17 on Argentine Printmaking in Mid-20th Century. En: ROSSETTI DE TOLEDO, Carolina; GONÇALVES MAGALHÃES, Ana; BROWNLEE; Peter John (Eds.). *Atelier 17 and Modern Printmaking in America*, San Pablo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.

GLUZMAN, Georgina G. La Cárcova después de la Cárcova. En: MALOSETTI COSTA, Laura; VANEGAS CARRASCO, Carolina (Eds.). *Ernesto de la Cárcova*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016a.

GLUZMAN, Georgina G. *Trazos invisibles*: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923). Buenos Aires: Editorial Biblos, 2016b.

GREER, Germaine. *The obstacle race*. The Fortunes of Women Painters and Their Work. Nueva York: Farrar Satraus Giroux, 1979.

LAKS, Déborah; SASSU SUAREZ FERRI, Natalia (Eds). *Transmission and Gender*. Women artists as teachers in the XX Century. Heidelberg: Heidelberg University Library, 2023.

LAUMANN, Lucía. *Aída Carballo, maestra*. Producción gráfica y derroteros institucionales en Buenos Aires a mediados del siglo XX. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2023.

LAUMANN, Lucía. Una puerta abierta a lo infinito. Estrategias y negociaciones de las artistas mujeres para ingresar a la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova". En: BUCHHOLZ, Amrei; FUENTES VEGA, Alicia; KLOSS-WEBER, Julia. *Turning the mirror*. Gendered Art histories of Ibero-America and the Iberian Peninsula. Berlin: De Gruyter, 2025.

LAUMANN, Lucía. *Las grabadoras. Formación gráfica, prácticas y derroteros institucionales de las mujeres artistas en Buenos Aires (1928-1964)*. 2024. Tesis (Doctorado en Historia): Universidad Nacional de San Martín, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2024.

MANTOVANI, Larisa. *El pueblo tiene derecho a la belleza*. Artes Aplicadas, educación e industria en Buenos Aires (1910-1940). Buenos Aires: Miño y Dávila, 2023.

MARTIN, Ana Laura; QUEIROLO, Graciela; RAMACCIOTTI, Karina (Eds.). *Mujeres, saberes y profesiones*. Un recorrido desde las ciencias sociales. Buenos Aires: Biblos, 2019.

NOCHLIN, Linda. ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En: CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Inda. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana / CONACULTA / FONCA, 2007.

PANZERT, Alexandra. Art-School Reform of the Weimar Republic: Change as Chance for Women Artists as Teachers? En: LAKS, Déborah; SASSU SUAREZ FERRI, Natalia (Eds). *Transmission and Gender*. Women artists as teachers in the XX Century. Heidelberg: Heidelberg University Library, 2023.

PARKER, Rozsika; POLLOCK. Griselda. *Old Mistresses*. Women, Art and Ideology. Londres: I.B.Tauris & Co Ltd., 2013.

POLLOCK, Griselda. La heroína y la creación de un canon feminista. En: CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Inda. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana / CONACULTA / FONCA, 2007.

POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

QUEIROLO, Graciela. *Mujeres en las oficinas*. Trabajo, género y clase en el sector administrativo (Buenos Aires, 1910-1950). Buenos Aires: Biblos, 2018.

SCOTT, Joan W. Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis? *La manzana de la discordia* n 6(1), p. 95-101. 2011.