



**JORNADAS
LAS ARTISTAS EN EL CAMPO
DE LAS ARTES VISUALES**
25 y 26 de septiembre de 2023

Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"

Paisajes y espiritualidad. Un acercamiento a la trayectoria biográfica de la artista educadora Eloísa Dufour [1897-1971] desde una perspectiva de género

Viviana Bartucci

USAL

viviana.bartucci@gmail.com

› 1.Problema y contexto

La situación problemática que da origen al tema de investigación seleccionado es el desempeño laboral de las profesoras de Dibujo del sistema educativo nacional durante la primera mitad del siglo XX, constituyendo un punto de referencia la trayectoria pública de Dolores Alazet Rocamora, titulada en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1904 y que se dedicó hasta el año 1950, al menos, a ocupaciones en las esferas educativa y artística (Bartucci, noviembre, 2022). El encuentro de recorridos biográficos semejantes estableció a priori la relevancia de la propuesta, orientada en este trabajo a indagar sobre la labor de Eloísa Dufour. Cabe indicar que el interés por la inserción en la enseñanza escolar no es antojadizo sino que responde a las particularidades de la formación de los docentes de Dibujo para el nivel primario, en manos exclusivas de artistas en las primeras décadas del siglo XX y con una función legitimadora en las artes antes que en las aulas durante gran parte de dicho período, como se conjetura en el marco de un proyecto de investigación más amplio dentro del cual esta investigación fija su entramado. Así, el enfoque adoptado responde a la hipótesis sobre la relación entre los anhelos de muchas docentes tituladas en Dibujo de insertarse en el circuito artístico, advertidos en su presencia sostenida en salones y exposiciones oficiales, y la necesidad de sostenerse económicamente, encontrando en la ocupación en las escuelas una opción. Al respecto, sostiene Georgina Gluzman que a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, las egresadas de los distintos ámbitos de aprendizaje artístico “tenían pocas posibilidades de incorporarse al limitado mercado del arte y la docencia fue el destino principal” (Gluzman, 2016: 70).

Origen, formación, desempeño laboral, redes y espacios de visibilidad serán algunas de las variables examinadas para reconstruir la trayectoria biográfica de Dufour agregándose breves observaciones sobre el desempeño de otras artistas contemporáneas con el propósito de enriquecer el análisis. Una constante observada en su desenvolvimiento es la activa participación en la etapa de formación y desarrollo del arte nacional, con la asistencia a espacios de aprendizaje artístico, la presentación de obras en salones y exposiciones, la organización de espacios de encuentro y visibilización, y la publicación de escritos vinculados con las artes y su enseñanza. Sin embargo, la producción femenina en el campo artístico no ha sido suficientemente abordada y se encuentra dispersa en numerosas fuentes primarias. Ante ello, resulta de interés relacionar las múltiples ausencias, entre ellas la de Dufour, con las formas de construcción de las diferencias de género.

El contexto histórico⁷⁵, entre acuerdos y tensiones, es la consolidación de la esfera artística, desde el nacimiento en 1876 de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes hasta la obtención de la personería jurídica de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1957. El camino hacia la institucionalización había comenzado a fines del siglo XIX, con las creaciones de numerosos museos -Nacional, provinciales y municipales -, la organización de exposiciones artísticas, y, en 1905, con la nacionalización de una Academia libre que diera origen a la oficial. En correspondencia, se asiste a la introducción y definiciones en torno a los objetivos y contenido de la asignatura Dibujo en la enseñanza primaria a principios del siglo XX, con la inmediata emergencia de docentes de ambos sexos preparados para impartirla. Cabe acotar que en 1903 los artistas nucleados societariamente habían sido autorizados por el Estado nacional a otorgar título de Profesor de dibujo y Modelado, con exclusividad a sus diplomados de ejercer la actividad docente en el sistema escolar nacional a partir de 1905. La prerrogativa se mantuvo hasta el año 1925, en que el Consejo Nacional de Educación no accedió a un pedido formulado por el Círculo de Profesores Diplomados de la Academia de Bellas Artes para mantenerla.⁷⁶

⁷⁵ La base para su reconstrucción ha sido la lectura de obras generales de Historia del Arte y de artículos citados en el presente trabajo, así como las páginas web de instituciones oficiales, entre ellas el Museo Nacional de Bellas Artes, la Academia Nacional de Bellas Artes y el Museo Ernesto de la Cárcova. Los aspectos educativos fueron reconstruidos a partir de las páginas de *El Monitor de la Educación Común*, complementada con lecturas de historiadores de la educación, en especial María Elisa Welti (2016) y Patricia Dosio (2020).

⁷⁶ La aseveración se apoya en el expediente 10375 emitido por el Consejo Nacional de Educación, al cual se pudo acceder desde las páginas de *El Monitor de la Educación Común* (XLIV.641, 31 de mayo de 1926, p. 291, <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/monitor/monitor/641.pdf#page=85>, p. 231).

El referente empírico principal es información primaria proveniente de publicaciones oficiales con contenido educativo y catálogos de salones artísticos, los cuales se encuentran en proceso de consulta. Entre las publicaciones de la primera categoría, destaca por su continuidad El Monitor de la Educación Común, órgano oficial del Consejo Nacional de Educación. Su digitalización por parte de la Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros permite una consulta rápida y eficaz de sus artículos, siendo numerosos los referidos a la enseñanza del Dibujo y varios que aportan conocimiento de las actividades e ideas de algunas profesoras de Dibujo, entre ellas Eloísa Dufour.

A nivel historiográfico, las obras sobre artistas argentinas de la primera mitad del siglo XX se encuentran dispersas y son muy escasas, constituyendo un hito la publicación de Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923) de Georgina Gluzman. La investigación presenta los resultados de una tesis doctoral y analiza diversas problemáticas desde una crítica feminista a la historia del arte, entre ellas la educación artística feminista y las trayectorias, producciones y prácticas de pintoras que realizaron obras en Argentina. Sus fuentes de información son combinadas, con la particularidad de que gran parte de las primarias son fotografías de obras de arte, exhibidas actualmente en museos de arte o tomadas de catálogos de muestras artísticas y/o publicaciones del pasado. En esta línea, la misma autora, pocos años después, escribió el catálogo de una exhibición artística reciente, cuyo campo empírico está compuesto por pinturas e información secundaria y de la cual fue curadora. La muestra, titulada El canon accidental, tuvo lugar en el año 2021 en el Museo Nacional de Bellas Artes y fue considerada pionera por visibilizar pinturas realizadas por artistas mujeres en Argentina entre fines del siglo XIX y la segunda mitad del siglo XX. La contribución no es solo pictórica, también se ofrecen referencias biográficas sobre las artistas y se analiza su consagración pública a la luz del feminismo.

› 2. Eloísa Dufour, apropiación y revalorización de su trayectoria laboral desde una perspectiva de género.

2.1. Reconstruyendo los inicios: formación y titulación.

Eloísa J. Dufour nació el 25 de junio de 1897 en Puán, localidad situada en el sudoeste de la provincia de Buenos Aires, y murió en Buenos Aires el 13 de abril de 1971. No se han hallado hasta el momento datos sobre el momento en que se trasladó a Buenos Aires, ciudad en que culminó, y se presume dio inicio, su formación artística. La indagación acerca de su lugar de origen -espacio fronterizo que fuera incorporado al territorio nacional tras la “conquista del desierto” y que había ocupado el territorio correspondiente a la “zanja de Alsina” (Oliva, Panizza, 2020: 13)- deja dudas acerca de su entorno

familiar dada la convivencia allí de grupos sociales diversos -militares, comunidades originarias diezmadas, mestizos, prostitutas, oportunistas, inmigrantes recientemente arribados, etc. Su trayectoria de vida permite estimar que estuvo en contacto con sectores conservadores, dados su religiosidad y apego a la tradición.

Pese a que las referencias sobre su vida llegadas hasta la actualidad son escasas, la inclusión de su biografía en un diccionario de mujeres argentinas (Sosa de Newton, 1986: 201) y en otro de artistas plásticos (Merlino, 1954: 131) podría considerarse indicio de cierta visibilidad pública.

Formada en la Academia Nacional de Bellas Artes, Dufour obtuvo el título de Profesora Nacional de Dibujo en el año 1919, a la edad de 22 años. Tras la finalización de sus estudios, continuó perfeccionándose en la Academia Nacional de Bellas Artes frecuentando cursos en los años 1920 y 1921. Al igual que otras artistas educadoras contemporáneas graduadas entre 1915 y 1920, no realizó viajes de estudio de perfeccionamiento en Europa, si bien ello parece haber sido frecuente entre las que habían recibido su título en los años anteriores.⁷⁷

Durante el temprano desarrollo de su carrera, el campo artístico se encontraba en tensión, ante nuevos paradigmas y reformulaciones que se estaban desarrollando en el arte europeo y en el plano local con la asunción, en el año 1908, de Pío Collivadino como director de la Academia, tanto por su fuerte carácter -era llamado con el apodo *il piccolo tirano*- como por diversificar la formación artística mediante la introducción de cátedras orientadas hacia las artes decorativas y aplicadas. Laura Malosetti Costa advierte sobre ello y suma la impronta en Buenos Aires del periodismo y del intenso flujo de viajeros respecto de las exposiciones y novedades del arte europeos, en particular de París (Malosetti Costa, 2019: 283). Collivadino sostenía la importancia del talento natural para llegar a ser grandes artistas; “de allí hay un paso a pensar que era malgastar dinero y esfuerzos públicos sostener las carreras de tantos cientos de estudiantes que esperaban ser pintores de caballete o escultores sin esperanzas de futuro” (*Ibidem.*: 290-291).

⁷⁷ El conteo se realizó a partir del acercamiento a la trayectoria biográfica de una quincena de artistas educadoras relevadas en el marco de un proyecto de investigación mayor. Entre las que realizaron viajes de perfeccionamiento a Europa y otros sitios se encuentran algunas graduadas en la Asociación Estímulo de Bellas Artes -Dolores Alazet Rocamora, 1904- y otras en la Academia Nacional de Bellas Artes -María Escudero, 1911; en detalle Georgina Gluzman se detiene en otras mujeres artistas en Buenos Aires durante el período 1890 a 1923.

De esta primera etapa de formación no se han encontrado registros de obras de Dufour ni de su participación en salones o muestras. Tampoco referencias acerca de los maestros con quienes se perfeccionó, como en el caso de otras artistas educadoras contemporáneas.⁷⁸

2.2. *Impresiones de viaje, entre tizas y pinceles.*

La titulación obtenida permitió a Dufour insertarse en las esferas educativa y artística; pese a que no se han hallado hasta el momento datos para profundizar sobre su desempeño en la primera, existen referencias sobre su labor ininterrumpida en la enseñanza primaria oficial como profesora de su especialidad entre los años 1926 y 1954 (Merlino, 1954: 131).

En el año 1936, la publicación de dos artículos de su autoría en las páginas de *El Monitor de la Educación Común*, órgano principal del Consejo Nacional de Educación, revela cierta centralidad de Dufour en el campo educativo. Los escritos, que incluyen tres ilustraciones de óleos propios con paisajes de Humahuaca y de Tilcara, refieren a sus impresiones de viaje a la provincia de Jujuy, a la cual recorrió en dos ocasiones, de 1934 a 1942 y de 1948 a 1951. En la primera estancia, visitó la Quebrada de Humahuaca y en la segunda la Puna jujeña; en ambas ocasiones estudió la faz artística, costumbrista, folklorista e histórica de la provincia. Su atención a las descripciones geográficas coincide con la valoración de temáticas locales y del pasado en la cultura argentina, en diálogo con las políticas estatales del momento y el desarrollo del estilo neocolonial en la arquitectura.

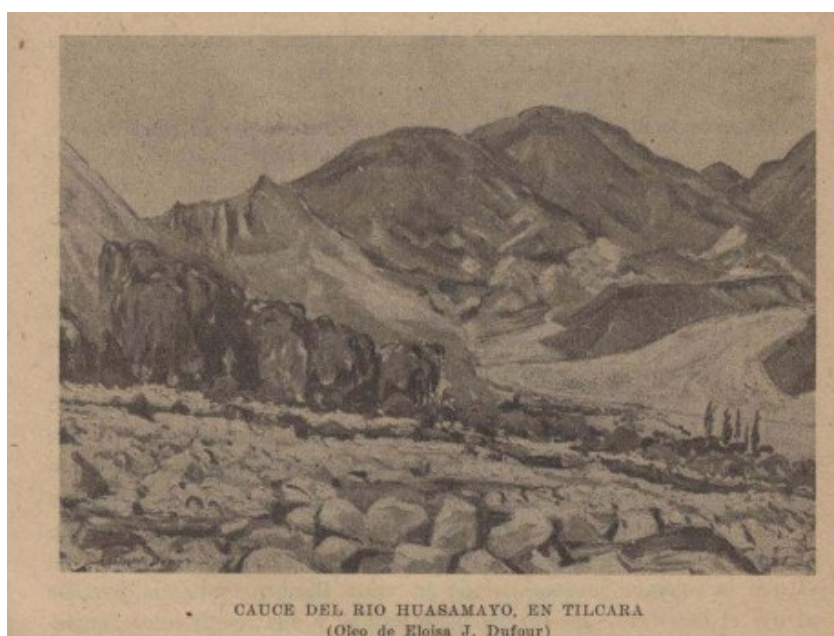
El primer artículo, publicado en agosto de 1936, comienza valorando los paisajes desde un punto de vista místico, con varias frases que remiten a la obra de Dios, y exaltaciones desde una “triple magnificencia” - los panoramas, lo típico y lo autóctono. Incita el asombro de sus interlocutores, los porteños, y derriba prejuicios sobre la provincia, en especial sobre su suciedad; “se comprueba a poco que Jujuy es una provincia limpia; que da la sensación de disciplina y orden; no de tristeza ni de pobreza” (Dufour, 1936.a: 62-63).

En una segunda parte, titulada “Paisajes de Jujuy. Desde la capital a la frontera por la quebrada de Humahuaca”, Dufour comparte su clasificación “como pintora” del paisaje jujeño en cinco tipos “que constituyen el norte panorámico”: el “verde” en las inmediaciones de la capital; el “ameno”, con frescura

⁷⁸ Por ejemplo, los de Delfina Annoni fueron Pío Collivadino y Antonio Alice; y el de Catalina Mórtola, como director del Taller de Grabado de la Academia, también Collivadino. Ambas se habían graduado en 1915, y en el caso de Annoni realizó un viaje de estudios a Europa en los años 1926-27.

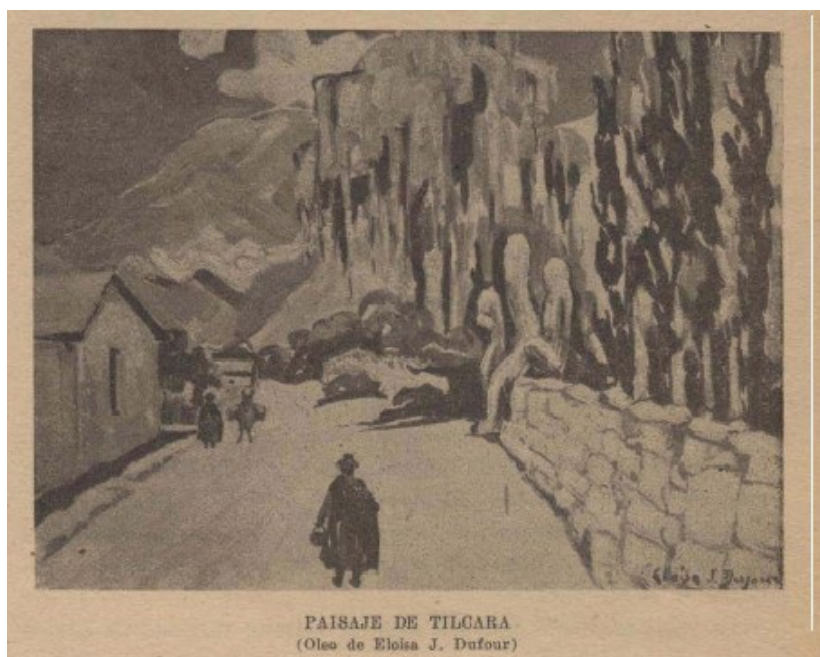
y sombra dadas por los sauces y el agua cristalina; el “típico”, que habla de la vivienda del autóctono morador; el “austero”, en el que se levanta la montaña grandiosa, y el de la Puna y la frontera, caracterizado por su vasta llanura ondulada que “permite al ojo el deleite de las largas perspectivas y sus crepúsculos fantásticos” (*Ibidem.*: 64-66).⁷⁹

Las últimas páginas se concentran en el aspecto educativo, describiendo, sin ahondar en especificaciones, algunos aspectos geográficos de la provincia realizados a partir de un recorrido en ferrocarril, en especial sus montañas (*Ibidem.*: 66-69). La reproducción de dos óleos propios ilustra sus palabras.



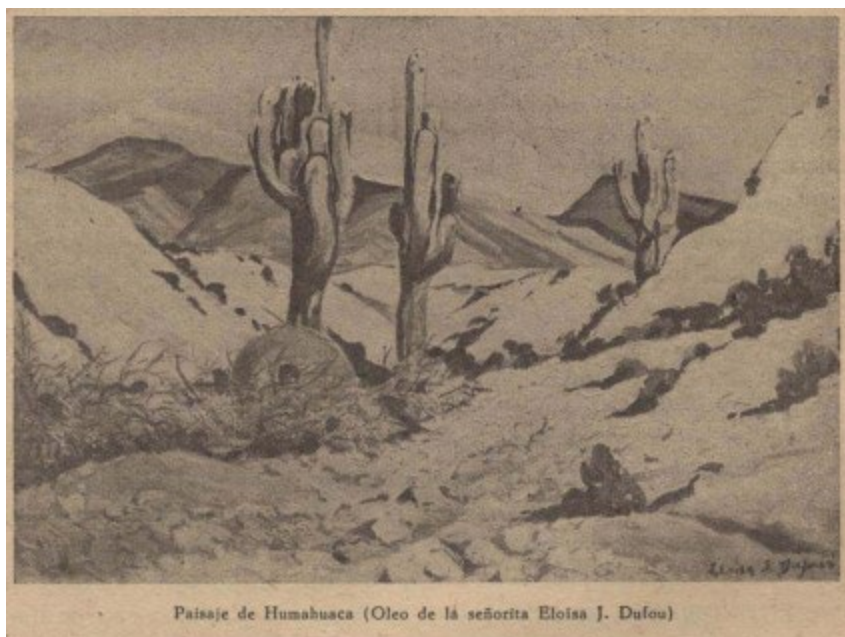
"Cauce del río Huasamaya", en Tilcara. Fuente: Dufour, 1936 a: 63.

⁷⁹ El artículo solo desarrolla el tipo “verde”, advirtiéndose un recorte del texto escrito por Dufour que se conjetura motivado por el carácter educativo de la revista en que fue publicado.



"Paisaje de Tilcara". Fuente: Dufour, 1936 a: 67

Al mes siguiente, en un artículo más breve, Dufour se concentró en la descripción de los pucarás y cardones, “algo así como el alma de la montaña” (Dufour, 1936 b: 81). A diferencia del anterior, el contenido es prioritariamente educativo-científico, conteniendo referencias sobre el trabajo arqueológico de Juan Bautista Ambrosetti y Salvador Debenedetti, las viviendas de los antiguos moradores de la zona y la provisión de electricidad a partir de la energía de los ríos. También un óleo de la autora acompaña la publicación.



"Paisaje de Humahuaca". Fuente: Dufour, 1936 b: 83

El interés moderno por la pintura de paisajes había comenzado a manifestarse artísticamente a fines de la primera década del siglo XX, en el contexto del cercano Centenario de la Revolución de Mayo, con artistas como Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós en su búsqueda de un lenguaje artístico nacional, continuando hasta 1960, inclusive (Wechsler *et al*, 2011: 60). En las obras localizadas de Dufour, que son posteriores a la década de 1930, se aprecia esta impronta en la temática, heredera del impresionismo y de la pintura regional española (Wechsler, 1999: 275) sumándose en ellas la incorporación de las nuevas formas de figuración que paulatinamente habían comenzado a ganar espacio en los Salones nacionales en el ámbito latinoamericano hacia fines de la década de 1920. Estas, entre otros aspectos, modificaron la representación del repertorio de motivos de carácter religioso (Rondano, 2020: 103) y de los propios paisajes. Ya en la década de 1940, el uso de resoluciones plásticas que tensionaban la figuración, como la geometría lírica, planos de color, manchas y grafismos, en la representación de festividades religiosas y costumbres como ferias y bailes por parte de algunos artistas (*Ibidem.*: 106), también se aprecia en la obra de Dufour. En el recorrido temporal propuesto, gran parte de la producción se encuentra ambientada en el norte argentino, un espacio compartido de inspiración y

revalorización desde una perspectiva innovadora en lo artístico, aunque de raigambre conservadora desde la interpretación histórica.⁸⁰

No se han encontrado hasta el momento referencias sobre algún tipo de encargo específico en relación a los viajes de estudio, conjeturándose que fueron animados por motivos personales enmarcados en la resignificación folklórica característica del período y/o algún tipo de vinculación académica o personal. Desde esta perspectiva, la publicación de los dos artículos sobre Jujuy en las páginas de "El Monitor de la Educación Común" son considerados como una posible adecuación a la resolución del Consejo Nacional de Educación del 16 de marzo de 1921, con base en el proyecto presentado por Juan P. Ramos "Recopilación de la literatura popular (folklore argentino)". Allí se escribía sobre la necesidad de "recoger todo el material disperso del folklore, de poesía y de música, que está en vías de desaparecer de nuestro país por el avance del cosmopolitismo" (Ramos, 1921: 3), dando instrucciones a los maestros para acometer la tarea. Por otro lado, la aparición de artículos en La Nación, Nativa y Estudios sobre su labor como pintora con anterioridad a su primer viaje, que será comentada brevemente en el apartado siguiente, refleja cierta visibilidad de su obra plástica por parte de los sectores culturales asociados con la tradición y el catolicismo.

Al estudio de la trayectoria laboral de Dufour, deben agregarse la ilustración de libros escolares y de poemas, en los que también se destaca el ascendiente de sus viajes al Norte argentino, su participación en certámenes de Plástica como jurado y en conferencias y disertaciones radiales (Merlino, 1954: 131).

2.3. *Redes y espacios de visibilidad, un análisis de la participación en el circuito artístico.*

⁸⁰ Algunos ejemplos son "La promesa" de Alfredo Gramajo Gutiérrez de 1918; "Bajando a la fiesta" de Demetrio Iramain de 1930, y "Víspera de San Juan en el Altiplano" de Juan del Prete de 1945. Entre las mujeres, puede mencionarse "Después de la romería" de Leonor Terry, presentada al Salón Nacional de 1939.

Los datos hallados hasta el momento visibilizan la actividad artística de Eloísa Dufour en el territorio argentino en las décadas de 1930 y 1940 hasta inicios de los cincuenta, tanto en el Salón nacional como en salones provinciales y municipales.

Las referencias de la década de 1930 corresponden a la presentación sucesiva en el Salón de Otoño de Rosario, en sus XIII y XIV muestras del año 1931 y 1935, respectivamente; se conservan los catálogos correspondientes tanto en el Museo Castagnino como en la Fundación Espigas. También participó en el salón de Jujuy, 1935, y en el municipal de Buenos Aires de 1939, y fue invitada de honor al Certamen Femenino del Salón Nacional de 1939 (Merlino, 1954: 131).

Existen asimismo referencias periodísticas sobre exhibiciones de sus obras en el periódico La Nación, al menos en tres oportunidades: en los años 1931, 1933 y 1935. La primera comenta la exposición artística organizada por el Club Argentino de Mujeres, en la que participó junto a escultoras y otras pintoras; la segunda critica su paisaje "Naranjales y perales", presentado en una exposición de sus obras en Camoatí, sin más datos, y la última su óleo "Iglesia y patio parroquial de Tilcara", exhibido en **Amigos del Arte**.⁸¹ Cabe indicar que los últimos artículos reseñan la obra de Dufour junto a la de otros artistas, entre ellos el escultor Luis Perloti, caracterizado por el influjo americano en sus obras con corte tradicionalista, y el pintor costumbrista español Eugenio Hermoso. Un artículo del año 1933, en tanto, centra su atención exclusivamente en ella. El mismo es comentado por Rondano y corresponde a una publicación de Julio Díaz Usandivaras en la revista *Nativa*.⁸² Allí, ensalza las cualidades de la pintora aunque indica su falta de definición, entre lo clásico y lo moderno. A nivel técnico indica su manejo eficaz en las acuarelas de pequeño formato apreciando su dibujo, perspectiva y "cierta delicadeza". Por último, aplaude su decisión de viajar al norte argentino, enmarcada en el estudio del "tipo autóctono" y "nuestro paisaje más representativo" y la puesta en contacto con los verdaderos modelos que "es a lo que debe aspirar un artista que quiere pintar la verdad" (Rondano, 2020: 113-114). El artículo de la revista jesuítica *Estudios*, por su parte, se detiene en el uso de la luz en los paisajes, destacando la "sabiduría" con que Dufour "ofrece en sus telas el ambiente y atmósfera que vibran en aquellos lugares de cielo límpido y sereno" (s.a., 1935: 62).

⁸¹ Los artículos se encuentran disponibles en la biblioteca de la Fundación Espigas.

⁸² Rondano nombra al autor del artículo Julián. Se asume que se trata de Julio, director de la revista entre 1924 y 1936.

La década de 1940 se inició con un galardón para Dufour: Gran Premio de Pintura en la undécima Exposición del Salón Femenino de Bellas Artes en 1941 (*Ibidem.*: 115), sobre la que hasta el momento no se han encontrado mayores noticias.

La adscripción al nacionalismo, que se encontraba en tensión con el cosmopolitismo desarrollado a partir del regreso de un grupo de artistas desde Europa⁸³ y lo inicios del “arte moderno” en el escenario argentino (Wechsler, 1999: 298), señala la correspondencia de la actividad de Dufour con estrategias y dispositivos político-culturales de raigambre nacionalista, como el referido en el apartado anterior propuesto por Ramos. “Indio y mestizo -criollo/gaucha- destacados por Pagano, serán los motivos... de una zona de la pintura nacional: la tradicionalista” (*Ibidem.*: 305). Bajo estos parámetros, los salones oficiales cumplieron con una misión normativa señalando un rumbo estético asociado a “imágenes agradables a la mirada burguesa, que busca reconocer a su patria y reconocerse en estas estampas atemporales” (*Ibidem.*: 309). No eran un espacio de experimentación sino de visibilidad en función de las selecciones y decisiones de cada jurado, en algunas oportunidades realizadas por fuera del espacio de legitimación hacia el interior del campo artístico y con bastante frecuencia en respuesta a políticas determinadas, principalmente las relativas a la construcción de un repertorio destinado a construir la identidad nacional. Deben sumarse la conformación de numerosas colecciones privadas y oficiales - ministerios, museos, entre otros- a la que aspiraban contribuir con sus obras los expositores así como la búsqueda de obtener premios económicos, con la consecuente adaptación a las pautas propuestas.

Con todo, la temática tradicionalista de sus obras no alejaría a Dufour de la introducción de novedades, particularmente la abstracción experimental iniciada por Juan Del Prete a través de las presentaciones anuales en Amigos del Arte. Ello se revela particularmente en “Hacia Punta Corral”, presentada en 1953 en el Salón Nacional, en la cual el ascenso de los peregrinos, algunos con instrumentos musicales, constituye el tema central. Los cerros, caminos y cañas de los clarinetes, aportan las diagonales que ordenan el paisaje, mientras que las figuras en primer plano enmarcan la arquitectura de una capilla que asoma en la parte inferior. La iglesia no se distingue en la reproducción estimando Rondano que se trata de Nuestra Señora de los Dolores de Tumbaya, provincia de Jujuy.

⁸³ Entre ellos se encuentra la entonces joven artista Raquel Forner, que había obtenido la misma titulación que Dufour años después, en 1923, pero a diferencia de ella se concentró en su carrera artística. Cabe recordar que su origen familiar la había acercado al arte europeo desde la infancia.



"Hacia Punta Corral".

Fuente: catálogo del LXIII del Salón Nacional de Bellas Artes, 1953 (Rondano, 2020: 117)

En este punto, su obra puede considerarse "regionalista", término utilizado por Diana Wechsler para designar "una perspectiva moderna sobre diversos aspectos de los tipos humanos que habitan distintas zonas del territorio nacional" (Wechsler *et al*, 2011: 65). Se espera profundizar sobre la presentación de otros cuadros en los salones oficiales de las ciudades de Bahía Blanca, Eva Perón, Córdoba, Mar del Plata, Mendoza, Olavarría, Pergamino y Santa Fe, así como en espacios societarios, para sumar elementos al análisis de su producción.

Junto a la visibilización en salones, se registra la adquisición de dos óleos de Dufour por museos, uno oficial -Museo Municipal de Bellas Artes de Junín- y el otro privado - Museo Ramoneda de Humahuaca-, y se menciona la exhibición de otras obras en los museos Juan R. Vidal de Corrientes y Escolar Fernando Fader de la ciudad de Buenos Aires (Merlino: 1954, 131).

El cuadro adquirido por el museo de Junín es *Escenas de Tilcara*, de 50 x 70 cm., proveniente de una donación realizada por la propia Dufour en 1944, la cual fuera gestionada, junto a otros ochenta y un cuadros, por Ángel de la Rosa, fundador de la institución (Basualdo, 2022: 241-243). Por su lado, la obra expuesta en Humahuaca, un pequeño paisaje, habría sido incorporada al acervo del museo tras una subasta organizada por algunas amistades de Dufour, entre las que se encontraban Francisco Ramoneda, fundador del museo homónimo, y Benito Quinquela Martín, como un gesto solidario ante la mala situación económica que ella atravesaba (Rondano, 2020: 137).

En síntesis, el análisis de la participación de Dufour en el circuito artístico permite advertir su diversificación e iniciativa y esbozar las dificultades materiales que atravesó, al menos en algún momento de su vida.

> Conclusiones

El recorrido realizado por el norte argentino y la socialización de lo aprehendido en diferentes medios revelan la búsqueda de perfeccionamiento y autonomía laboral por parte de Eloísa Dufour, así como una voluntad de reconocimiento de su labor artística manifiesta en la participación en diversos salones entre los años 1931 a 1953. Pese a su clara adscripción con sectores conservadores desde el punto de vista político, observable en sus escritos y en la iconografía de sus obras, se advierte en parte de su producción una sinergia con el desarrollo de las bellas artes contemporáneo.

Desde la perspectiva de género, se han encontrado asociaciones de su obra con los cánones propios de la época en que vivió, asociándola con la delicadeza y el uso de pequeños formatos. Sin embargo, su decisión de viajar, presumiblemente sola, revelan un alejamiento del rol tradicional esperable. Tampoco la fluidez con que manejó su inserción en el campo artístico, en diferentes círculos y espacios, son propios de una subordinación, expresando decisiones de existencia, como los tan mentados viajes. Pero, como para otras mujeres, las condiciones materiales no parecen haber sido suficientes para dedicarse de lleno a la carrera artística, debiendo alternar su dedicación con otras ocupaciones, en especial la docencia.

El presente trabajo ha intentado sumar un aporte a la reconstrucción histórica de trayectorias de artistas argentinas silenciadas, en una tarea de apropiación y revalorización de su obra, “desde una perspectiva de respeto por lo femenino para averiguar cuánto se le debe a las mujeres del patrimonio artístico” (Calvera, 1982: 319).

› Referencias bibliográficas

Bartucci, Viviana (2022), "Tensiones y desafíos. Reflexiones en torno a la labor de las profesoras de Dibujo del sistema educativo público nacional. Estudio de caso: Dolores Alazet Rocamora (1878-?)", *VII Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos. El lugar de la crítica en la cultura contemporánea*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, en prensa.

Basualdo, Patricia (2022), *La formación de los primeros museos municipales de arte en la provincia de Buenos Aires. Prácticas locales, provinciales y nacionales en el proceso de institucionalización artística bonaerense (1931-1949)*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de San Martín. Repositorio Institucional UNSAM. Recuperado de: <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/2072> consultado el 01.07.2023.

Calvera, Leonor (1982), *El género mujer*, Buenos Aires, de Belgrano.

Dosio, Patricia (2020), *Arte, escuela, nación. El dibujo como disciplina escolar en la enseñanza pública (1880-1916)*, Buenos Aires, EUDEBA.

Dufour, Eloísa (1936.a.), "Impresiones de viaje. Jujuy", en: *El Monitor de la Educación Común*, Buenos Aires, 764, pp. 81-86. Recuperado de <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/monitor/monitor/764.pdf> consultado el 01.08.2020.

Dufour, Eloísa (1936.b), "Jujuy", en: *El Monitor de la Educación Común*, Buenos Aires, 765, pp. 62-69. Recuperado de <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/monitor/monitor/765.pdf> consultado el 01.08.2020

Gluzman, Georgina (2016), *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos.

- Malosetti Costa, Laura (2019), "Pío Collivadino y la Academia de Bellas Artes en Buenos Aires", en: *Ciencia y Cultura*, La Paz, XXIII. 43, diciembre 2019, pp. 283-295. Recuperado de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232019000200018 consultado el 01.03.2023.
- Merlino, Adrián (1954), *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII-XIX-XX*, Buenos Aires, Ediciones de autor.
- Oliva, Fernando, Panizza, María Cecilia (2020), "La zanja de Alsina y los sectores asociados en los sectores centro y sur del área ecotonal húmedo seca pampeana", en: *Teoría y práctica de la Arqueología Histórica Latinoamericana*, Rosario, IX.10, pp. 59-80.
- Ramos, Juan P. (1921), "Volante 49. Recopilación de la literatura popular (folklore argentino)", en: Consejo Nacional de Educación, *Folklore argentino*, s/d. Disponible en: <https://enf1921.cultura.gob.ar/Instrucciones%20a%20los%20maestros.pdf> consultado el 01.07.2023.
- Rondano, Luciano (2020), "Entre lo sagrado y lo profano: fiestas populares en los Salones Nacionales de Bellas Artes, 1911-1960", en: *Separata*, Rosario, Segunda época. XVII, 27, pp. 97-139. Disponible en: <https://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/22346> consultado el 01.03.2023.
- Sosa de Newton, Lily (1985), *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- s.a. (1935), "[Comentarios sobre muestras artísticas]", en: *Estudios*, XXIV. 289, Buenos Aires, Academia Literaria del Plata.

Suásnabar, María Guadalupe (2019), *De salones e instituciones en el espacio bonaerense: prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil, 1920-1955*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de San Martín. Repositorio Institucional UNSAM. Disponible en https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/761/1/TDOC_IDAES_2019_SMG.pdf consultado el 01.08.2020.

Wechsler, Diana (1999), "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes", en: Burucúa, José Emilio (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 269-314.

Wechsler, Diana *et al* (2011), *Salón Nacional: 100 años: Palais de Glace*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación.

Welti, M. E. (2016, 3,4 y 5 de noviembre). *Las historias de la educación artística y la escolarización de las artes plásticas: aproximación a un estado de la cuestión* [ponencia]. Trabajo presentado en 1º Congreso Nacional e Internacional de Educación Artística, Rosario. https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/16755/Las_historias_de_la_educacion_artistica.pdf?sequence=3&isAllowed=y consultado el 01.08.2020