



Facultad de
Arquitectura,
Diseño y Urbanismo

Tesis Doctoral
Noviembre 2017



Estéticas, industria y nuevos públicos para un nuevo diseño:

EL MNAD DE BUENOS AIRES (1937-1947) EN LA TRANSICIÓN ENTRE
TEORÍA CULTURAL FRANCESA Y PRÁCTICAS POLÍTICAS ARGENTINAS

DOCTORANDO: SERGIO DI NUCCI

DIRECTORA: MARÍA LEDESMA

*Estéticas, industria y nuevos
públicos para un nuevo diseño:*

EL MNAD DE BUENOS AIRES (1937-1947) EN LA TRANSICIÓN ENTRE
TEORÍA CULTURAL FRANCESA Y PRÁCTICAS POLÍTICAS ARGENTINAS

DOCTORANDO: SERGIO DI NUCCI

DIRECTORA: MARÍA LEDESMA



Facultad de
Arquitectura,
Diseño y Urbanismo

Tesis Doctoral
Noviembre 2017



I. Introducción y fundamentación. Del arte y oficio decorativo al diseño: continuidades conceptuales y discontinuidades históricas en la argentina

I.1 INVESTIGAR EN DISEÑO, DISEÑAR LA INVESTIGACIÓN. LAS ‘ARTES DECORATIVAS’ Y EL MUSEO NACIONAL DE ARTE DECORATIVO (MNAD) DE 1937: UN TEMA INAFERRABLE EN SU DINÁMICA Y UN OBJETO INASIBLE POR SU CARÁCTER TRANSICIONAL

I.2 OBJETIVOS E HIPÓTESIS

I.3 ANTECEDENTES DEL TEMA

I.3.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN

I.3.2 LAS ARTES DECORATIVAS Y EL OBJETO DE DISEÑO

I.3.3 LAS TEORÍAS FRANCESAS Y LA REALIDAD DE LOS MUSEOS DE ARTE

I.3.4 EL MUSEO NACIONAL DE ARTE DECORATIVO (1937) EN EL MARCO, CONTEXTO Y RECEPCIÓN PREVIA DE LA ESCUELA DE ARTES DECORATIVAS DE LA NACIÓN (1931)

I.4 METODOLOGÍA

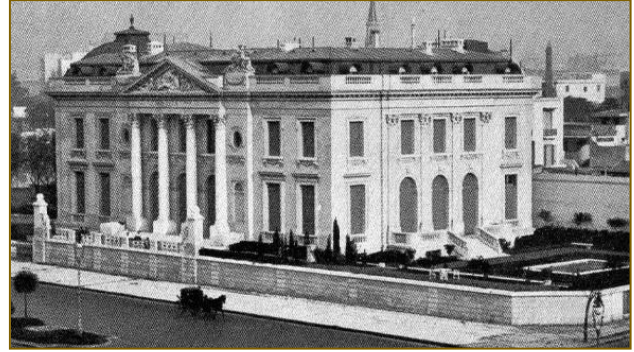
I.5 FUENTES

II. Caracterización del ‘coleccionismo de objetos diseñados’ en el entresiglos argentino XIX-XX

II.1 UN COLECCIONISMO CUYO PRINCIPIO RECTOR ES UN PLAN POLÍTICO ANTES QUE UN GUSTO ESTÉTICO

II.2 CONTINENTE Y CONTENIDO: LA COLECCIÓN Y EL PALACIO. LA OPERACIÓN DE DISEÑAR UN MUSEO QUE EXPONDRÁ PIEZAS DE DISEÑO: REMODELIZANDO LOS MODELOS

II.3 DOS TEORÍAS FRANCESAS (DEL COLECCIONISMO Y DE LA DECORACIÓN) SUPERADAS POR LA PRÁCTICA ARGENTINA



III. Prehistoria del museo nacional de arte decorativo: De la colección particular a la ley nacional

III.1 EL PALACIO BURGUEÉS ANTES DEL PALACIO PLEBEYO

III.1.1 ARQUITECTURA FRANCESA
REMDELIZADA EN EL PRIMER CENTENARIO ARGENTINO DE 1910. DE LA FACHADA A LA PLANTA

III.1.2 DE LA PLANTA AL MOBILIARIO

III.1.3 EL PALACIO DE 1917 VISTO DESDE EL MUSEO DE 2017

III.2 CONSTRUIR UN MUSEO SOBRE UN PALACIO: EL MODELO MUSEAL FRANCÉS EN GENERAL, Y EL CASO DE LAS 'ARTES DECORATIVAS' EN ESPECIAL

III.3 UN SIGNIFICADO ESPECIAL, RETENIDO Y A RETENER: 'ARTES DECORATIVAS' COMO DISEÑO DE INTERIORES

III.4 LA RAZÓN DE ESTADO: EL DEBATE LEGISLATIVO EN EL CONGRESO NACIONAL QUE CONDUCE A LA CREACIÓN POR LEY DEL MNAD EN 1937

IV. El proyecto privado vuelto plan estatal: las masas quieren hacer suyo un mundo de objetos. El MNAD, una pieza maestra en el diseño de la nación popular

IV.1 ADMINISTRACIÓN DEL DIRECTOR IGNACIO PIROVANO (1937-1955): DE LA 'DÉCADA INFAME' AL FIN DE LA DEMOCRACIA NACIONAL Y POPULAR

IV.2 EL MNAD CONSTRUYE SU PÚBLICO Y SU MOTTO: CAMBIAR LA VIDA COTIDIANA Y DISEÑAR CÓMO CAMBIARLA

IV.3 EL MUSEO EN UNA VANGUARDIA DE LA REVOLUCIÓN CONTEMPORÁNEA DEL ESPACIO CIUDADANO PORTEÑO

IV.3.1 BUENOS AIRES REDISEÑADA POR DENTRO Y POR FUERA.

IV.3.1.1 Rediseño, reinvención, y caída del MNAD

en La Casa de Manuel Mujica Láinez

IV.3.1.2 El buen diseño de una pieza de arte decorativo y la revolución social: la rosa de cobre de Roberto Arlt

IV.3.2 EL MUSEO DE MASAS EN LOS MEDIOS DE MASAS: LA INAUGURACIÓN DEL MNAD EN EL ESPEJO DE LA PRENSA GRÁFICA

dino Rivadavia”.

416. VASO.

ESTILO TIAHUANACO.

Vaso de tipo comúnmente denominado timbal. Entre el primero y segundo tercio presenta un característico anillo en relieve. La superficie externa está decorada con elementos geométricos y antropo o zoomorfos muy estilizados.

Alto, 18 cm.; diámetro de la boca, 14 cm.

Procede de Mocachi, Bolivia. Reproducido en colores en el trabajo citado del Dr. Eduardo Casanova, lámina VII. (Ver N.º 414).

Propiedad del Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”.

417. ARÍBALO.



V. El catálogo, pieza maestra de la museificación estética del objeto de diseño: caracterización y análisis

V.1 EL CATÁLOGO: UN LIBRO

V.2 EL CATÁLOGO: UN RECORRIDO

V.3 EL CATÁLOGO: UNA MEDIACIÓN

V.4 EL CATÁLOGO: UN INSTRUCTIVO

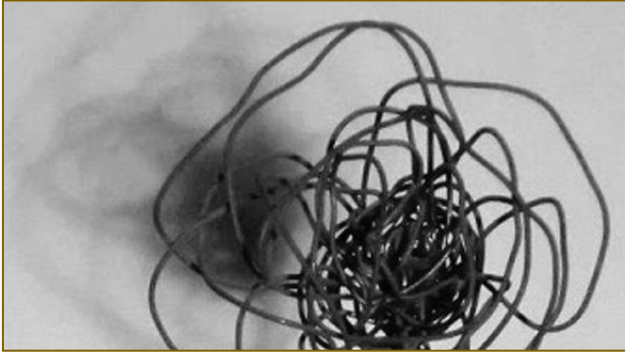
VI. El objeto y la objeción: el MNAD como espacio y vector de concepciones del diseño en transición y en pugna

VI.1 ARGUMENTACIÓN POR VÍA DE DESCRIPCIÓN: EL MNAD EN BUSCA DE SU DISCURSO CRÍTICO

VI.1.1 DESLIZAMIENTOS DEFINICIONALES: EL ARTE YA NO ES BELLO NI ESTÁ DONDE ESTABA. UN TÉRMINO Y UN CONCEPTO TRANSICIONAL: LA ELEGANCIA

VI.2 EL OBJETO DE DISEÑO, DEL LUJO AL USO: QUÉ GUSTOSO QUE ES LO ÚTIL, QUÉ ÚTIL QUE ES LO DECORATIVO

VI.3 EL MNAD COMO ALEGORÍA SOCIAL DEL BUEN GOBIERNO Y VITRINA DEL BIEN DE LOS BIENES DE USO



*VII. Conclusión y líneas de fuga.
¿muerte de las artes decorativas,
transfiguración del diseño?*

ANEJO DOCUMENTAL

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

I

Introducción y fundamentación del arte y oficio decorativo al diseño: continuidades conceptuales y discontinuidades históricas en la argentina

I. 1 INVESTIGAR EN DISEÑO, DISEÑAR LA INVESTIGACIÓN. EL 'ARTE DECORATIVO': TEMA INAFERRABLE EN SU DINÁMICA Y OBJETO INASIBLE POR SU CARÁCTER TRANSICIONAL

La investigación que esta Tesis desarrolla sobre un período que en la Argentina será determinante para el futuro del Diseño ha llevado a una conclusión. Una conclusión compleja, a la que solo se arriba por el análisis histórico y la reflexión teórica sobre los diversos materiales relevados y compulsados en estos años. En su núcleo está la nueva certeza adquirida, que en la década que siguió a la creación del Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD) en 1937, el concepto operativo de 'Arte Decorativo' protagonizó una expansión estratégica, seguida por una retracción que también lo fue. Desde un punto de vista que entonces hubiera sido anacrónico, podemos decir que en ese período expansivo de 'frente popular' el 'Arte Decorativo' había crecido hasta ganar sentido y significado aliados a los del 'Diseño'. Donde (1) 'Arte' refería a 'técnica, oficio, pericia, manufactura calificada, ingenio en la creación de objetos' antes que a cualquier valoración de

'belleza' y (2) 'Decorativo' aludía a su colocación en contextos de vida activa (los edificios de la vida pública, las residencias de la vida privada) antes que en la vida contemplativa (la colección, el archivo, el museo), arrebatados al dinamismo de la producción, el uso, y la circulación.

En vez de consolidar una cesura entre arte y público, el Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD) incentiva así el 'hágalo usted mismo', y busca acercar a las clases en vez de cavar un foso entre ellas,¹ y, frente a cualquier ideal franciscano o de sobrio empobrecimiento voluntario y dirigista de las nuevas masas que son la base del poder, afirma su derecho al lujo: la política del régimen de Pedro Agustín Justo y después del gobierno de Juan Domingo Perón buscarán hacer de residencias, viviendas, edificios públicos (desde mataderos hasta hospitales, tribunales, oficinas administrativas, escuelas y centros de enseñanza) palacios plebeyos, y acompañaba el esfuerzo y la oferta similar de la empresa privada en la construcción (cines, salas de espectáculos, medios de transporte) y en la oferta de bienes de uso y de consumo. En vez de buscar el racionalismo de lineamientos minimalistas que insinúa atemporalidad y la discreción en el uso de los recursos, se buscan formas que hacen ganar densidad cultural y espesor de sentido, y se viabiliza el acceso democrático y masivo a ellas.^{2 3}

Una dinámica, la de una transición discontinua: desde la instauración de la vigencia museal del objeto 'artístico-decorativo' a la emergencia social y profesional del objeto de diseño. El objeto de diseño es el sucesor, pero no el heredero, del

¹ "Por mucho que el museo, consciente o inconscientemente, produzca y afirme el orden simbólico, hay siempre un excedente de significado que sobrepasa las fronteras ideológicas establecidas, abriendo espacios a la reflexión y a la memoria antihegemónica" (HUYSEN 2001: 4).

² "La asociación de la arquitectura a las representaciones políticas caracteriza al movimiento peronista cargado de símbolos y metáforas de sencilla captación y perdurables en el tiempo como las imágenes asociadas al progreso y la abundancia " (BALLENT 2005: 25)

³ Por objeto de diseño nos referimos a los objetos de uso cotidiano que han sido uno de los propulsores del desarrollo del diseño industrial, del objeto. Lo llamamos así, entre sus diferentes denominaciones en Argentina. No hacemos referencia al diseño de maquinarias que también forman parte de las preocupaciones del diseño industrial.

objeto de las artes decorativas. Las políticas institucionales de las artes decorativas habían contribuido, sin embargo, de una manera tan decisiva, porque los resultados están la vista, como difícil de cuantificar y aun de cualificar, a crear el espacio conceptual, institucional, epistemológico, donde el diseño iniciará, como profesión, disciplina, enseñanza, doctrina, pensum universitario, una carrera nunca pobre en obstáculos pero a todas luces fortalecedora. En su victoria, el proyecto de giro de timón de las artes decorativas rumbo al diseño conoció a la vez sus límites y su fin. Había nacido, y había necesitado tanto material como ideológicamente, de dos condiciones satisfechas: la formación y solidificación previa de una colección privada (un acervo utilitario formado con criterio de sistema –ya volveremos sobre esto- que pasaba de las manos privadas a las públicas vía donación) y de un proyecto institucional en el seno del Estado modernizador de la ‘Década Infame’ argentina que sucedió a la democracia de masas radical yrigoyenistas y que confluyó con aportes propios que fueron bien recibidos e integrados como una parte importante en la democracia de masas del peronismo y en su revolución de la vida cotidiana.⁴

Dos condiciones necesarias pero no suficientes para la puesta en marcha experimental de un proyecto de capitalización –en primer término, simbólica- puesto en marcha con y desde el Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD) que abrió sus puertas en 1937. En orden de prelación lógico-temporal, son las siguientes dos, la primera de orden material, la segunda de orden inmaterial:

1. De una justificación estética y filantrópica de la vida política de la oligarquía latinoamericana terrateniente y patrimonialista (antes que burguesa y empresaria), hizo una política de la estética objetística a la que esos mismos coleccionistas, no sin contradicción ni presciencia, habían dado una base material de bien diseñada sistematicidad, que

⁴ *Centrado en las políticas de la década de los 30, la Dirección de Obras Públicas de la Provincia de Santa Fe –que al igual que organismos similares en todo el país- realizó transformaciones del orden arquitectónico sostenidos en los años siguientes. (PARERA 2015)*

demuestran por las nítidas articulaciones entre las piezas de una colección en absoluto desbalanceada.⁵ Se trata de la colección decimonónica de Matías de Errázuriz (el magnate coleccionista decimonónico chileno, mudado a Buenos Aires, cosmopolita, y donante); ⁶

2. Si la base material, primera condición, estaba cumplida de antemano, la segunda, elemento inmaterial, fue cumplida a posteriori. Porque las autoridades demostraron que habían entendido y sabido llevar hasta sus últimas consecuencias una redefinición total del mundo del arte y de los objetos de uso de la vida cotidiana (de la ropa a la señalética, pero con un centro y periferia concernido ante todo con el mundo de los espacios residenciales privados urbanos y su mobiliario y utensilios). Esta redefinición, en la referencia cultural favorecida en la Argentina, la francesa, se había gestado en las bodas de la vanguardia y la industria que fue la Exposición parisina de Artes Decorativas de 1925 y el surgimiento y rápido reconocimiento occidental de la disciplina nueva que había cuajado conceptualmente, y que cristalizó corrientes de diversa antigüedad y procedencia, tanto ideológica (del Biedermeier centroeuropeo al socialismo de Arts & Crafts de John Ruskin o William Morris y aun Oscar Wilde) como artesanal (de la ebanistería francesa al uso residencial de nuevas combinaciones materiales con piezas en serie -acero, aluminio, vidrio-.

I.2 OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Las artes decorativas significaron una transición, que adquirió relieve gracias a su museificación en la década de 1930 en Francia y Argentina, entre una concepción artística y estética privada y aristocratizante en retroceso y una concepción de vida cotidiana democrática e industrial en avance, que, unida a

⁵ Tal como expresa en sus memorias Matías Errázuriz. (ERRÁZURIZ 1937)

⁶ "El coleccionar objetos que ya no son útiles es una actividad gobernada por la categoría de 'completud', que según Benjamin es: (...) el gran intento de superar el hecho totalmente irracional de su estar-aquí-a-la-mano, incluyéndolo en un sistema histórico, la colección, que él mismo ha creado." (BUCK-MORSE 1989:266)

formas de la arquitectura social, constituyeron el campo valorativo propio del diseño industrial.

Entre los objetivos, se cuentan establecer los criterios atendidos para museificar un Museo Nacional de Artes Decorativas en la década de 1930; advertir los desplazamientos, movimientos, definiciones y redefiniciones estratégicas del 'objeto artístico decorativo' en dirección al 'objeto de diseño' definido en el siglo XXI; investigar los modos que adopta el diseño del espacio en su constitución de coordenadas de repertorios artísticos que ganan o pierden 'espacio', en el proyecto de museificar los objetos de diseño, según el canon francés en vigor durante los años de erección del Museo Nacional de Artes Decorativas en Buenos Aires; indagar en las zonas del patrimonio artístico que se vuelven más o menos canónicas, o aun pierden esa cualidad patrimonial, a partir de justificaciones que acuden a razones o valores tanto históricos, como artísticos o etnográficos, pero que dependen, en su soporte materialmente básico, y semióticamente constitutivo, de operaciones de diseño. La política y la estética de las Artes Decorativas pudieron estar en el centro de transformaciones estratégicas en la triple frontera del Estado, el mundo laboral, profesional, industrial, y la vida cotidiana. Cuando esas transformaciones dieron su fruto, el buen éxito del proyecto del MNAD significó el fin del 'concepto operativo' de 'Arte Decorativo'. La compleja riqueza polifuncional de sus mediaciones en la teoría y la praxis había sufrido una reacomodación y reduccionismo por causa de ese éxito, y abandonaba la escena al 'Diseño' (Vitta 2011).

I.3 ANTECEDENTES DEL TEMA

I.3.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Estudios nacionales, de carácter 'internacional' o geográficamente transversales, así como investigaciones sobre las interacciones, acciones y reacciones de diversas tradiciones nacionales entre sí, con énfasis peculiar en las que existieron entre Francia y Argentina han dado el marco para emprender

el trabajo de investigación que está en la base de esta Tesis. Han sido notables las contribuciones de Sonia Berjman *Plazas y Parques de Buenos Aires: La obra de los paisajistas franceses en Buenos Aires 1860-1930* (BERJMAN 1998); *La Victoria de los Jardines: El paisaje en Victoria Ocampo* (BERJMAN 2007); *Los Paseos Públicos de Buenos Aires y la labor de Carlos León Thays (h)* (BERJMAN 2014), de Federico Ortiz, “La Arquitectura Argentina: 1900-1945”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, especialmente el Tomo VIII (ORTIZ 1999).

En cuanto a la relación entre las arquitecturas y la decoración no academicistas, resulta oportuna el ensayo que trata sobre el Art Nouveau en la Argentina: “Liberty. Reflexiones acerca del Modernisme en la Argentina. La arquitectura de base industrial. Consideraciones finales sobre la arquitectura argentina del período 1870-1945” que se encuentra en *Historia General del Arte en la Argentina* (Tomo VIII) , Academia Nacional de Bellas Artes, de Fabio Grementieri (GREMENTIERI 1999).

Sobre la influencia de los estilos, y más, de la arquitectura y el diseño francés en las clases altas nacionales, es útil e ilustrativo el enorme volumen de Fabio Grementieri *Grandes Residencias de Buenos Aires: La Influencia Francesa* -con un capítulo específico sobre el Palacio Errázuriz (GREMENTIERI 2012).

En términos más generales, sobre este mismo tema, son importantes los aportes en la materia de la Fundación CEDODAL, que es el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana). Una fundación coordinada por de Ramón Gutiérrez. Particularmente interesantes son sus publicaciones *Le Monnier. Arquitectura francesa en la Argentina* (GUTIÉRREZ 2001) y también *Manifestaciones Francesas en Argentina: Del academicismo a la modernidad (1898-1960): Paquin, Dunant, Mallet, Flores Pirán, Ramos Correas* (GUTIÉRREZ 2011).

Las obras e investigaciones de E. H. Gombrich (GOMBRICH 1959), Bernhard Bürdek (BÜRDEK 1994), y Henry De Morant

(MORANT 1969), sobre los vínculos entre historia del arte, historia del diseño y artes decorativas compendian un estado de la cuestión consensuado sobre el asunto.

L'Art de Vivre: Decorative Arts and Design in France 1789–1989 (ARMINJON 1989), de Catherine Arminjon, que fue escrito en unión con una exhibición en el Museo Smithsonian de Diseño Cooper Hewitt de Nueva York que conmemoró el bicentenario de la Revolución Francesa: y el libro evoca, analizando, las respuestas que debe dar el complejo campo de las artes aplicadas asediadas por los viejos gustos de una aristocracia en retirada, pero también de una burguesía triunfalista desde la Revolución. Esas artes enfrentan desde entonces un nuevo horizonte de expectativas, y se valen de novedosas herramientas materiales y de diseño, y de un nuevo marco para entender el diseño mismo.

Por eso también resulta importante el volumen *French Decorative Art 1900–1942: The Société des Artistes Décorateurs* de Yvonne Brunhammer y Suzanne Tise (BRUNHAMMER y TISE 1990), donde muestra ese proceso de “reacomodamiento” de las artes aplicadas y decorativas pero desde el interior del ámbito de los encargados inmediatos de forjar los objetos -las cosas- y de los mediatos, esa vasta esfera que va desde el gusto de la época, los diversos públicos, los mediadores entre ellos, y los diseñadores avant la lettre.

Otro libro, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier* de Nacy J. Troy (TROY 1991), importa aquí por su autora, defendiendo la idea de que ninguna historia ‘estética pero aun social y cultural en términos amplios’ del siglo XX puede ser digna de llamarse así sin evocar las influencias que tuvo en ella las artes decorativas, analiza los efectos de la industrialización y los roces y competencias nacionales en el desarrollo de esas artes, durante el período que fue desde la emergencia del Art Nouveau in 1895 hasta la exhibición de Art Déco en 1925. Las transformaciones que se operaron en la París del Art Nouveau -que pasó de ser un movimiento internacional, y por lo tanto heterogéneo, para adoptar un estilo nacional, y aun capitalino, más circunscrito

aun, no pueden comprenderse sin el conocimiento de las causas -de todo tipo, pero en términos generalistas sociales, económicos, políticos- que llevaron a que los ‘artistas’ y creadores franceses se divorciaran de la industria nacional, en momentos en que lo contrario ocurría en Alemania, con doloroso conocimiento para los ‘actores’ franceses.

También, los boletines de los museos de artes decorativas -los hay de “diseño y artes decorativas”, las revistas especializadas sobre el tema, y otras laterales -como *Communications*, que ha dedicado y dedica espacio al tema y al objeto- se evocarán oportunamente. Desde el punto de vista que es el de esta Tesis, ha resultado particularmente importante un volumen que recopila las discusiones y aportes de un encuentro de intelectuales y museólogos en Ginebra, por los avatares de entonces nuevo museo del quai Branly: *Culture & Cultures* (BENKIRANE y ZIEGLER 2007).

Desde luego, existe un voluminoso caudal de bibliografía ineludible, para cuestiones puntuales y específicas de esta tesis, como también en cuestiones acaso más laterales a los fines, aunque igualmente imprescindible en un trabajo que pretende trazar un recorrido en que arte, artes decorativas, instituciones públicas y sobre todo diseño hayan estado en convergencia no siempre pacífica.

Los trabajos *Relatos de la forma y la teoría* de Roberto Doberti (DOBERTI 2005), su ensayo “La cuarta posición” (DOBERTI 1997), su *Espacialidades* (DOBERTI 2008) y para motivos más de inspiración y aun de tonicidad, el *Jugo de Palabras* (DOBERTI 2012). También el volumen *Diseño y comunicación* de Leonor Arfuch, Norberto Chaves y María Ledesma (ARFUCH, CHAVES Y LEDESMA 1997), y *El diseño gráfico, una voz pública: de la comunicación visual en la era del individualismo* de María Ledesma (LEDESMA 2003), que sirvió para guiar el trabajo y tener presente los avatares de un museo en los tiempos posteriores, que referimos en las

conclusiones. Y su “Cartografías del Diseño Social: aproximaciones conceptuales” (LEDESMA 2013).

La travesía del diseño: emergencia y consolidación del Diseño Gráfico de Verónica Devalle (DEVALLE 2009) ha sido herramienta de consulta necesaria. De Marta Zátanyi, *Diseño, análisis y teoría* (ZÁTONYI 1993) resulta de igual importancia para una puesta en común de los saberes del diseño.

El conjunto de estudios que integran *La Historia del Diseño Industrial Reconsiderada*, que compiló, y donde colaboró, María del Rosario Bernatene (BERNATENE 2017), resulta de una gran utilidad, merced a los aportes nuevos que ofrecen los especialistas (Eduardo Simonetti, Fernando Gandolfi, Pablo M. Ungaro, Julieta Calo, Lucio Beducci, Sergio Justianovich, Uderne Batistta, Sofía Dalponte) al panorama del Diseño Industrial. Un trabajo que resulta “particularmente esclarecedor”, como dice en el prólogo Fernando Gandolfi, “la inclusión de objetos de diseño”, en la disciplina del Diseño Industrial, “de instrumentos técnicos de los siglo XVII y XIX”, por lo que “la obra contribuye a dar un cierre al ciclo de investigaciones iniciado a mediados de los noventa con el proyecto ‘Objetos de Uso Cotidiano en el Ámbito Doméstico de la

Argentina entre 1940 y 1990”, al ofrecer un corpus –lo hace la autora y los colaboradores desde diversas perspectivas-, a las siguientes preguntas, en palabras del prologista: “Cómo hablar de Diseño en la Argentina antes de la creación de los ámbitos de enseñanza formal de la disciplina? ¿Cómo distinguir el lugar de los objetos industriales en la *historia de la vida privada* en nuestro país? ¿Cómo delimitar la praxis del diseño en un conglomerado aluvional conformado por artesanos, inventores, industriales y aficionados?” (BERNATENE 2015: 7).

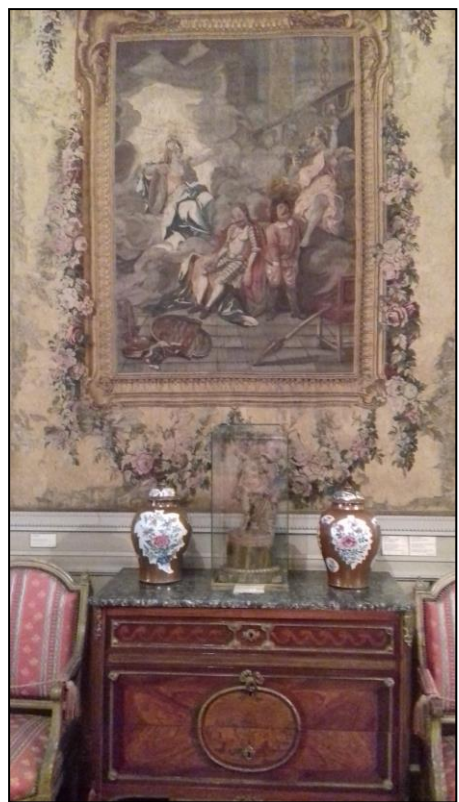




I.3.2 LAS ARTES DECORATIVAS Y EL OBJETO DE DISEÑO

Las Artes Decorativas engloban un amplio grupo de Bienes Culturales tales como el mobiliario, la porcelana y la cerámica, los tapices, las joyas, los relojes, la platería, los textiles y otros muchos objetos domésticos que se distinguen de otros por el hecho de que fueron realizados con el fin de que desempeñaran determinadas funciones, manteniendo a la vez una importante carga estética.

Las Artes Decorativas, con frecuencia portadoras de incuestionables valores artísticos, pueden considerarse además importantes documentos históricos al contribuir a ofrecer una valiosa información sobre la mentalidad, usos y costumbres de la sociedad a la que pertenecieron.



Uno de los puntos fundamentales de esta tesis ha sido justamente clarificar la tensión entre la noción de arte decorativo y diseño, habida cuenta de que la sola denominación de “Arte Decorativo” supone una tensión entre el Arte con mayúscula y las artes aplicadas de las cuales abrevia el diseño.

En la definición de las Artes Decorativas –definición consensual y aceptada- que surge de estas obras teórico-históricas falta aquello que ha sido esencial para nuestra Tesis, al punto de constituir su validación y especificidad: la museificación del objeto de diseño del siglo XIX y comienzos del siglo XX como punto culminante de su estetización, y por ende, de máximo adelgazamiento de una funcionalidad social compartida en cuanto objeto de uso (aunque su museificación multiplique la fruición social de la pieza de diseño en cuanto objeto artístico).



Este movimiento de énfasis sobre lo estético propio de la museificación, y sobre el juicio estético como criterio previo de la museificación, tendrá como resultado la separación, todavía hoy vigente, entre estos objetos expuestos y una serie mayor, de objetos diseñados, reconocidos y validados por la promoción profesional, universitaria del diseño.

Estos objetos exhibidos en el Museo Nacional de Artes Decorativas resultan interesantes porque en ellos se sintetiza una paradoja: son objetos diseñados con una función de uso pero al mismo tiempo son sacados de esa función para entrar en el circuito de lo 'extraordinario', en tanto son exhibidos en un museo. Esta paradoja es la que sienta las bases al nacimiento del diseño, pero también, incluso, de la arquitectura moderna, que comienza a constituirse como tal aproximadamente en la misma época, cuando abandona la construcción de palacios y monumentos funerarios, para abordar la problemática de la vivienda que, como ha sido señalado en diferentes oportunidades, constituye uno de los ángulos desde los que se organiza el movimiento moderno.



La trayectoria de las ideas de Morris desde Inglaterra a Alemania y su vinculación con Gropius y su obra, treinta años después, es una que adopte como suyos la perspectiva y el método históricos, conviene recalcar siempre, en cada caso, y aun en cada coyuntura, hasta qué punto definiciones clave han de ser ellas mismas historizadas. Las consideraciones y categorías estéticas que culminan en la inauguración museal de 1937 no son las de 1890 pero tampoco son las de hoy, y hay que distinguir en ellas qué hay de vigente, qué de germinal, y qué de agonizante.

En el edificio neoclásico y ecléctico (el Palacio Errázuriz) que iba a servir de continente al contenido de la colección (el acervo inicial del Museo Nacional de Arte Decorativo) no



faltaba, por cierto, como un criterio –y esto se advertirá en el Catálogo, ver infra-, el aspecto modélico de la obra de arte. La estética no estaba aun tan autonomizada, en cuanto teoría, como puede serlo en una concepción como la posterior adorniana, por ejemplo ya en 1970 (ADORNO 1970). Plantea la exposición una dialéctica de vulgarización artística del objeto de diseño (objetos de uso, mobiliario, vestuario), que por definición, desde las premisas contemporáneas, no valía para las artes visuales (de dos o tres dimensiones) canonizadas.

El objeto de uso ‘se eleva’, por la capacidad virtuosística de quien lo diseña y/o de quien lo realiza, al rango de la obra de arte estética que puede exponerse. Pero no se expone sólo a la fruición específicamente estética: es un modelo social de la valía suprema de los objetos, y es ofrecido a la imitación, la emulación, la inspiración para quienes han de fabricarlo en serie. En términos de Walter Benjamin (BENJAMIN 2007), el

Museo Nacional de Arte Decorativo vive una paradoja epocal, en la cual, a contrapelo, la pérdida del aura es una de las condiciones de la museificación: porque sólo lo imitable es modélico.

Las piezas son modelos en un doble aspecto: como objetos madres de otros objetos, y en términos más generales, como modelos de un estándar de elegancia y calidad, independiente



de la riqueza de los materiales. Los materiales que están en la base del objeto diseñado contemporáneo, como señala Maurizio Vitta (VITTA 2003), ya no resultan 'socialmente reconocibles', sino que son el producto de una elaboración altamente sofisticada y van siendo transformados continuamente por un proceso innovador incesante: ya no son la plata, el ébano, el cristal, el palo Brasil, que el catálogo minuciosamente registra (y aun con sus orígenes: plata boliviana, ébano tucumano, cristal veneciano), sino que son, ellos mismos, fruto de un diseño industrial, donde la plasticidad del plástico es el ejemplo más flagrante.

Y es ofrecido a los practicantes de 'artes y oficios' aludidos en el preámbulo de la Constitución argentina de 1853. Porque también el Museo refleja, acaso sin proponérselo del todo, un 'estado de la cuestión' artística y profesional. Mientras que las artes visuales habían perdido o iban perdiendo muchas de sus funciones sociales que aseguraban una profesión para el pintor (en el retrato, caduco por la fotografía) o en la escultura (para una monumentalización urbana en retroceso), cada vez la industria requería de una profesionalización mayor en el diseño, que de oficio iría a convertirse, pero décadas después de la inauguración del Museo, en una carrera universitaria con título habilitante y nítidas especialidades.

La perspectiva histórica puede conducir, también, a equívocos por el privilegio del punto de vista actual, mucho más global que el de

la década de 1930. Quienes hicieron el Museo Nacional de Arte Decorativo desde dentro, quienes apoyaron su proyecto, parecen haber conocido magníficamente la tradición francesa, y aun la inglesa, pero menos la alemana, y prácticamente en nada la norteamericana. Y el funcionalismo, aunque desarrollado por la Ecole de Beaux Arts parisinas, tiene su origen y su doctrina en la Chicago de los rascacielos preciosistas de Louis Sullivan, quien produjo un reordenamiento mayor de las artes 'decorativas', las artes 'menores', la 'objetística', el rol del diseño en la arquitectura, la urbanística y la vida cotidiana, como indican las historias del diseño. Por los relevamientos que se ha hecho, resulta difícil encontrar sin embargo su huella y siquiera un 'acuse de recibo' de estos desarrollos, fundamentales en el horizonte global, en el proyecto que culminó en la fundación del Museo, y en la planificación de su vida posterior. El anacronismo del Museo se puede advertir para la perspectiva de hoy –en verdad: sólo hoy, en todo caso, puede parecer anacrónico-, pero en la década de 1930 no se le puede reprochar capacidad de anticipación, aunque sus respuestas y propuestas no fueran las de la Historia, ni las de los profesionales del diseño. De algún modo, como correspondía en el plano político a la ideología conservadora de sus autores y fautores, el Museo trató de vivir el quiebre mayor de la historia del diseño como una transición sin pérdidas: al elevar el protodiseño de objetos (de las artes decorativas) a modelo posible, a repertorio de formas estéticamente validadas para futuras serializaciones (las del diseño moderno funcionalista), creía

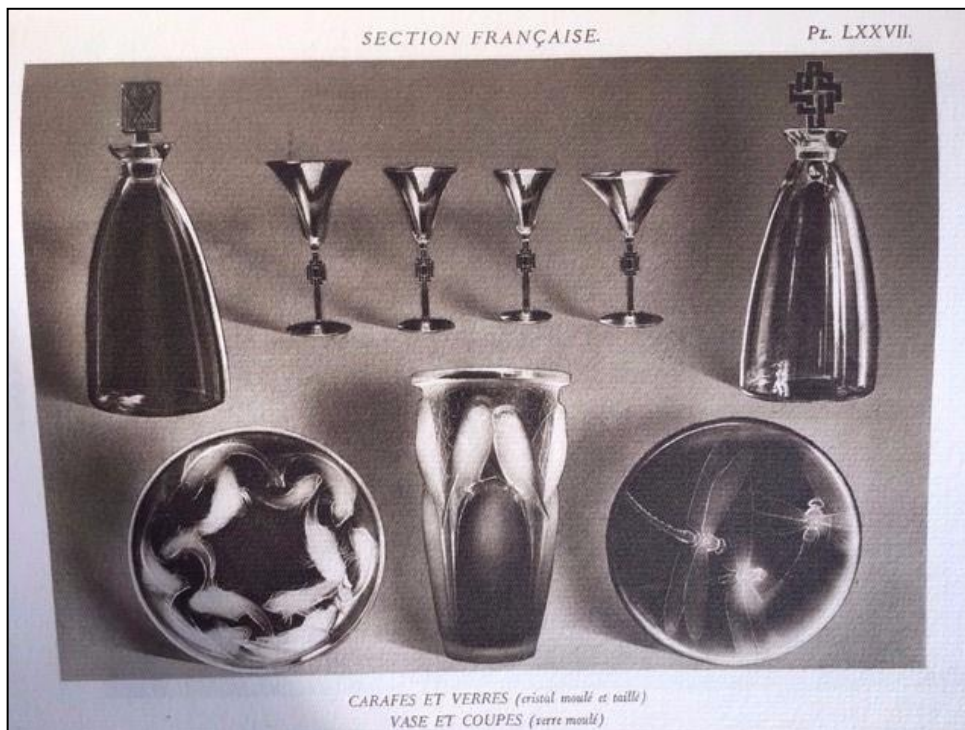
salvada con honor una condena a la irrelevancia (el objeto como bibelot) y haber incluso 'servido a la patria' en términos que siguen siendo los de la Constitución liberal de 1853.





I.3.3 LAS TEORÍAS FRANCESAS Y LA REALIDAD DE LOS MUSEOS DE ARTE: RASTREO DE FUENTES E HISTORIA DE UN BALANCE SUDAMERICANO ASIMÉTRICO PERO POSITIVO PARA LA REGIÓN Y LA NACIÓN

Existen numerosos estudios en relación a las funciones que han implementado los museos de arte, tanto desde el punto de vista de sus formas como de sus contenidos, e incluso (o más masivamente) el de la relación contenido-continente, con énfasis en la posterior 'espectacularización' de los museos, merced al llamado 'efecto Bilbao' después de la erección del museo de Frank Gehry en la ciudad del País Vasco (GUASH 2008).



El relevamiento bibliográfico ha ido permitiendo identificar los estudios que se llevaron a cabo, para distinguir lo que 'ya se sabe' y lo que 'falta saber', de modo de que estas investigaciones puedan servir, no como antecedentes, sino como genuinos insumos para la construcción de un objeto propio, que es el objetivo de esta tesis, y que es fundamentalmente inter-relacional antes que propiamente substancial: la museificación del objeto de



diseño. Esta museificación, con parámetros del siglo XX temprano, de objetos en su mayoría anteriores, es diferente, como no hace falta acaso enfatizar en exceso, de la que se realiza hoy en el MOMA neoyorquino, en el romano MAXXI, o aun en los porteños MALBA, MAMBA o MACBA, porque pocas operaciones son más históricamente determinadas que la selección de valores más o menos duraderos o eternos. Numerosas herramientas bibliográficas, desde libros específicos de carácter generalista, pero concebidos con carácter crítico, hasta repertorios indexados online, permiten repasar, condensar y comparar todas las publicaciones académicas sobre la historia y cambios en estas cuestiones en libros universitarios y en revistas especializadas, y, en la mayoría de los casos, en lo que respecta a fuentes online, también acceder a ellos. El seguimiento de algunas revistas, como *Museum*, publicada por la UNESCO desde 1948, permite comparar diversos puntos de vista sobre la evolución de la teoría, ideología e historiografía de los museos, desde la sociológica a la semiótica, pasando por la arquitectónica, la pedagógica y la histórica.

I.3.4 EL MUSEO NACIONAL DE ARTE DECORATIVO (1937) EN EL CONTEXTO Y RECEPCIÓN PREVIA DE LA ESCUELA DE ARTES DECORATIVAS DE LA NACIÓN (1931)

Atendiendo a la sola línea conceptual de las Artes Decorativas, no falta un linaje histórico al MNAD.

La Sociedad Estímulo de Bellas Artes había sido creada en 1876. La Academia de Bellas Artes había sido nacionalizada en 1905. Entre ambas fechas, en 1896, se había creado, también, el Museo Nacional de Bellas Artes. El impulso primero y el imperio después de las exitosas exposiciones universales del hemisferio norte, llegó inicial y débilmente al país. Una primera repercusión se puede fechar en 1871 y en ciudad de Córdoba, cuando se celebró la Exposición Nacional. El eje era una búsqueda de maridar las artes con las artesanías y la industria, en aras de la pedagogía y del progreso material.

Fue con el primer Centenario de la Nación que se llevó a cabo la Exposición Internacional de Bellas Artes del Centenario (1910), en la que se puede advertir, desde la perspectiva actual, una cierta alineación con las exposiciones de Europa. No, sin embargo, una alineación total. Falta de espacio, fallas en la organización, hicieron que las secciones de Arquitectura, Arte Decorativo y Artes Gráficas, a las que previamente se les asignaba pareja dignidad que a las Bellas Artes, resultaran eliminadas, o más bien, sin ser expuestas.

Se exhibieron, sí, las artes aplicadas a la industria de algunos países, como Francia, país al que se lo honró con la construcción de un Pabellón de Arte Decorativo francés en el barrio de Palermo. Francia contaba con un consenso favorable generalizado del que después iban a valerse, para sus fines, autoridades y funcionarios del MNAD.

La Sociedad Nacional de Arte Decorativo logró independencia del Salón Nacional en 1918. Pero a partir de 1925 dejó de funcionar con continuidad, al mismo tiempo que surgió un nuevo espacio: las Exposiciones Comunes de Artes Aplicadas e Industriales a cargo de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. “En estos eventos la admisión de obras comprendía piezas que también podrían entenderse como desprendidas de las artes plásticas de modo más directo, como “pintura decorativa” o “escultura decorativa”, explica Larisa Mantovani en su “Arte, oficio e industria. La institucionalización de las artes decorativas y aplicadas en la historia del arte argentino a principios del siglo XX” (MANTOVANI 2016).

En la segunda exposición, en 1925, el arquitecto Martín Noel dictó una conferencia en donde remarcó la importancia del porvenir artístico asociado a la técnica:

Pues queda, a mi ver, demostrado, en las salas de la Exposición Comunal, que la varia producción de las artes decorativas o aplicadas, constituyen no sólo una esmerada expresión de su

progreso, sino también un positivo valor de práctica enseñanza para el perfeccionamiento y orientación del porvenir artístico de nuestro país [...] Tal asemeja confirmarlo el sonado éxito alcanzado por la Exposición de Artes Decorativas de la capital Francesa. La Parisina urbe, aun sumida en el caos de la post-guerra, ha pensado que la mejor manera de señalar ante el mundo el prestigio de su bella tradición, era el hacerlo mediante una muestra Universal, en la cual primara el sabio consorcio del arte, puesto a servicio de sus más urgentes aplicaciones prácticas⁷.

Otra institución importante en este aspecto fue la Escuela de Bellas Artes y de Artes Decorativas e Industriales "Maestro Atilio Terragni", la primera en el país de este tipo, que se fundó en 1915 en la provincia de Tucumán "para dar respuesta a las necesidades de formación artística de Tucumán como iniciativa de los intelectuales que conformarían la conocida Generación del Centenario", como indica hoy su página web, porque continúa funcionando, y creciendo. Sus objetivos fueron el de fomentar la expresión e identidad estética de la provincia y la región. Su primer Director fue Atilio Terragni. Si bien hoy depende de la Universidad Nacional de Tucumán, la precedió, y capacitó a artesanos y obreros calificados artísticamente.

Como señalan las reseñas de la época, en el medio tucumano la actividad era escasa y se limitaba a la enseñanza impartida por los Maestros en los talleres o en las casas de sus alumnas y a los cursos de la Sociedad Sarmiento. Para dar respuesta a las demandas de este medio, en 1909 el gobernador de la Provincia de Tucumán Dr. Luis F. Nougués, asignó una partida para la creación de la Academia de Bellas Artes. Fundada así, en marzo de 1909, fue incorporada al Proyecto de Creación de la Universidad como Sección de Bellas Artes, por aplicación de la ley Provincial del 27 de junio de 1912.

⁷ Puede leerse on line <www.modernabuenosaires.org/proyectosurbanos/proyecto-organico-para-la-urbanizacion-del-municipio-plan-regulador-y-de-reforma-de-la-capital-federal>

En 1915 a propuesta de Ricardo Jaimes Freyre (miembro del Consejo Universitario), se crearon dos cursos nocturnos para el perfeccionamiento de obreros en oficios relacionados con las Bellas Artes y la Construcción. El año 1916 se incorpora el Maestro Atilio Terragni, especialmente invitado por el Rector Juan B. Terán, llevando a cabo una destacada tarea como organizador de la Escuela, gestor de su primer Plan de Estudios y Director por un largo período. Apenas la Universidad pasó a la órbita nacional, en 1921, la escuela inició un proceso de transformaciones curriculares en el que se diferenció su formación diurna y nocturna adoptando así las características que la distinguirían por casi todo el siglo XX. Durante el día se formaban Maestras de Dibujo, y por la noche se desarrollaban los Cursos Nocturnos⁸.

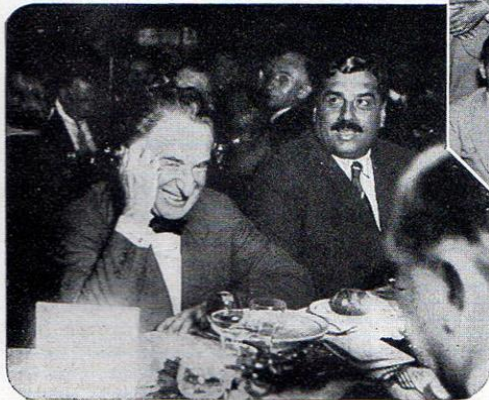
⁸ En mayo de 1950 el Honorable Consejo Superior aprueba la modificación de su denominación de Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales por Escuela de Bellas Artes y de Artes Decorativas e Industriales, al año siguiente pasa a depender del Instituto Superior de Artes como Escuela de Enseñanza Media. Se incorpora el nombre de "Maestro Atilio Terragni" a la denominación oficial de la Escuela durante la gestión de la Lic. Mercedes Romero (1987-1990).

Escuela de Artes Decorativas de la Nación

Acto inaugural de la exhibición de trabajos



En la cabecera de la mesa, don Pío Collivadino, director de la Escuela, junto al arquitecto Martín Noel, presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes.



El siempre juvenil Zaccagnini ofrece su risa cordial al obsequiado, risa que distrae al ingeniero Millán, compañero de mesa del ex diputado.

Parte de los dibujos expuestos, algunos de los cuales revelan la existencia de futuras personalidades en el arte pictórico y que hoy actúan bajo la dirección del maestro Collivadino.



Pintores, escultores, dibujantes y hombres de letras que agasajaron al director de la escuela, organizador de la primera exposición de trabajos ejecutados por los alumnos.

CARAS Y CARETAS

(ex Academia Nacional de Bellas Artes)

de los alumnos y homenaje a su director



Como puede observarse en la foto, algunos lienzos de pared fueron casi totalmente ocupados por los numerosos cuadros de los alumnos, de cuyo entusiasmo no es posible dudar.



Otro de los interesantes rincones de la exposición.



La decoración estuvo felizmente representada merced a las intencionadas obras de los futuros maestros.



El ministro de Instrucción Pública, doctor Padilla, con el director de la Escuela, el arquitecto Noel y algunos de los profesores y alumnos pertenecientes a la Escuela de Artes Decorativas de la Nación.

Finalmente, la Nación y la Capital Federal tuvieron también su Escuela de Artes Decorativas de la Nación, fundada en 1931. La repercusión fue amplia en los medios, en la medida del alto involucramiento oficial en su creación e impulso. La revista *Caras y Caretas* titulaba una doble página así de su número primero de 1931: “Escuela de Artes Decorativas de la Nación (ex Academia Nacional de Bellas Artes): acto inaugural de la exhibición de trabajos de los alumnos y homenaje a su director”. Cuatro fotografías muestran obras pictóricas de los alumnos, otras cuatro de las autoridades que llegaron para la inauguración. En una de ellas, el epígrafe explica: “El ministro de Instrucción Pública, doctor Padilla, con el director de la Escuela, el arquitecto Noel y algunos de los profesores y alumnos pertenecientes a la Escuela de Artes Decorativas de la Nación”. Cada una de las ocho fotografías tiene su epígrafe, breve como aquel (ver imagen). Rectangulares, romboidales, pentagonales, las fotografías están dispuestas en la doble página de manera, si puede decirse así, “decorativas”, haciendo juego con los lienzos, muchos de ellos, puede observar el lector, compuestas de figuras geométricas, para uso de las artes, justamente, decorativas. No es que otras notas o informaciones, especialmente aquellas de índole “social” –inauguraciones, celebraciones, etc-, no ostenten este diseño, justamente lo contrario: lo que marca, uno puede arriesgar, la modernidad de la revista, a tono con el movimiento de las artes decorativas en el país. Esto queda más claro en los epígrafes: en uno de ellos, en que aparece un puñado de hombres escalonados, se lee: “Pintores, escultores, dibujantes y hombres de letras...”. Esa unión y mezcla de categorías resulta, desde el presente, democrático, acto eficazmente armónico con la inauguración de una escuela que jerarquiza por igual a dibujantes y pintores. U otro epígrafe, que muestra parte del mobiliario de la es Academia: “Otro de los interesantes rincones de la exposición” –la atención espacial, como se ve,

en que se enmarcan las obras expuestas. No carecen de malicia los epígrafes, como el que muestra imágenes de hojas, aves, animales, esferas, porcelanas –siempre representadas en lienzos-, de este modo: “La decoración estuve felizmente representada merced a las intencionadas obras de los futuros maestros”. O: “Como puede observarse en la foto, algunos lienzos de pared fueron casi totalmente ocupados por los numerosos cuadros de los alumnos, de cuyo entusiasmo no es posible dudar”.⁹

Después de la fundación del MNAD en 1937, las relaciones de las formas de enseñanza de las Artes Decorativas y el Museo fueron asiduas pero no siempre directas y alineadas (Ver Anejo Documental) En esto puede verse, a contrario, desde la perspectiva actual, una indicación de hasta qué punto el status ‘transicional’ del Museo lo apartaba de las limitaciones, o especificidades, de las escuelas de artes y oficios y lo orientaba hacia nuevas formas no artesanales sino industriales, pero cuyo status, a su vez, tampoco estaba definido en el horizonte de entonces.

I.4 METODOLOGÍA

La metodología que ha guiado la investigación de esta tesis ha sido de base cualitativa e interpretativa.

La perspectiva histórica ha buscado dar cuenta, en la riqueza de sus vínculos y consecuencias, de un momento fundante en la museificación de los objetos de diseño –y por lo tanto, a la vez que una instancia de redefinición del campo artístico, también un momento fundante para la disciplina del diseño.

⁹ En *Caras y Caretas* del 3 de enero de 1931, año XXXIV, N°1683, una doble páginas, en papel ilustración –solo un 10 por ciento de la revista ostentaba este tipo de papel, el resto, del centenar de páginas que componía cada número, era papel obra-.

Se ha acudido,

I) de manera primera y primordial, a:

a) Los saberes del diseño;

II) de manera complementaria, auxiliar, subsidiaria, contrastiva e instrumental, a

a) Los métodos historiográficos, y de la teoría crítica artístico-literaria vigentes en las décadas pertinentes del siglo XX;

b) Los criterios y técnicas desarrollados históricamente por la curaduría y por la museología y museografía –buscando identificar aquí una corriente o veta de nítida presencia francesa-;

c) La literatura teórica de carácter estético-político que justifica e impulsa las políticas de Estado en Argentina, pero en relación específica al proyecto y consolidación de un MNAD en Buenos Aires (que terminó siendo fundado también en la década de 1930).

En una primera etapa hemos buscado conocer lo más exhaustivamente posible en su materialidad el Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD), reuniendo los catálogos de la época, y los presentes, para reconocer cada uno de los objetos. Esta etapa, ya cumplida, incluyó el diálogo con funcionarios y especialistas del Museo, que permanece y permanecerá, y a quienes agradecemos.

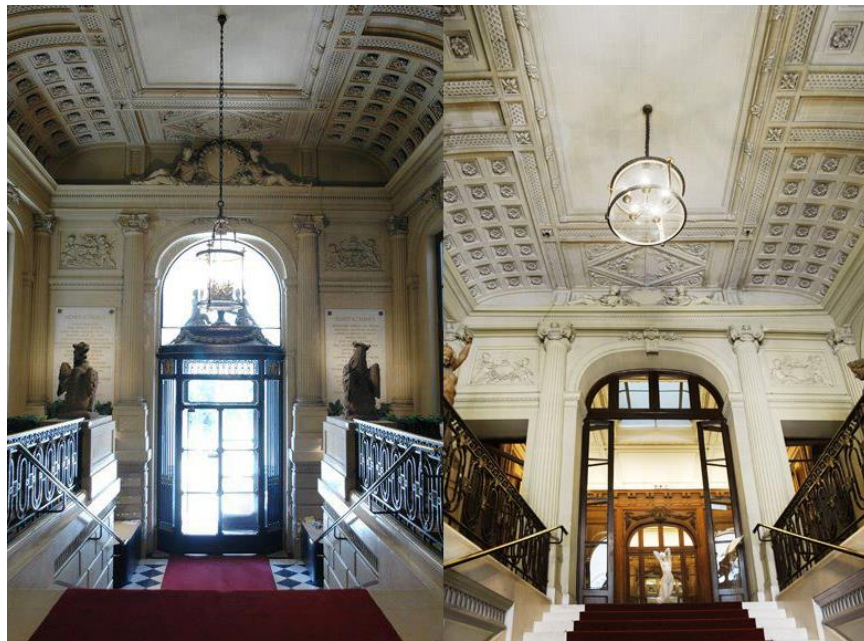
Una segunda etapa, que hemos llevado a cabo en el bienio 2015-2016, se conformó a raíz de la búsqueda de bibliografía y documentos adecuados (e instituciones ejemplares o comparativas al caso elegido, para emprender este trabajo, que incluyó viajes a Francia e Italia.

Una tercera etapa, final, ha tenido como su foco los debates públicos que insertan la ‘pequeña historia’ del Museo en la ‘gran historia’ de las políticas culturales y sociales de la vida cotidiana en el período de transición entre artes decorativas y diseño industrial.

I.5 FUENTES

I.5.1

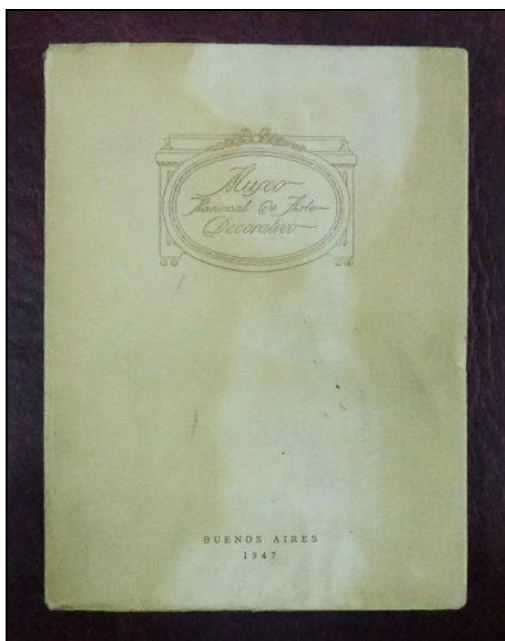
La primera fuente es el propio MNAD. El museo está instalado en una residencia de estilo neoclásico francés, construida a principios del siglo XX que fue declarada monumento histórico artístico el 1 de mayo de 1997. El aspecto externo del edificio está inspirado en el neoclasicismo del siglo XVIII. Dentro del mismo domina y predomina el estilo francés del siglo XVII y XVIII. La residencia tiene 4500 m2 cubiertos, distribuidos en cuatro pisos o niveles.

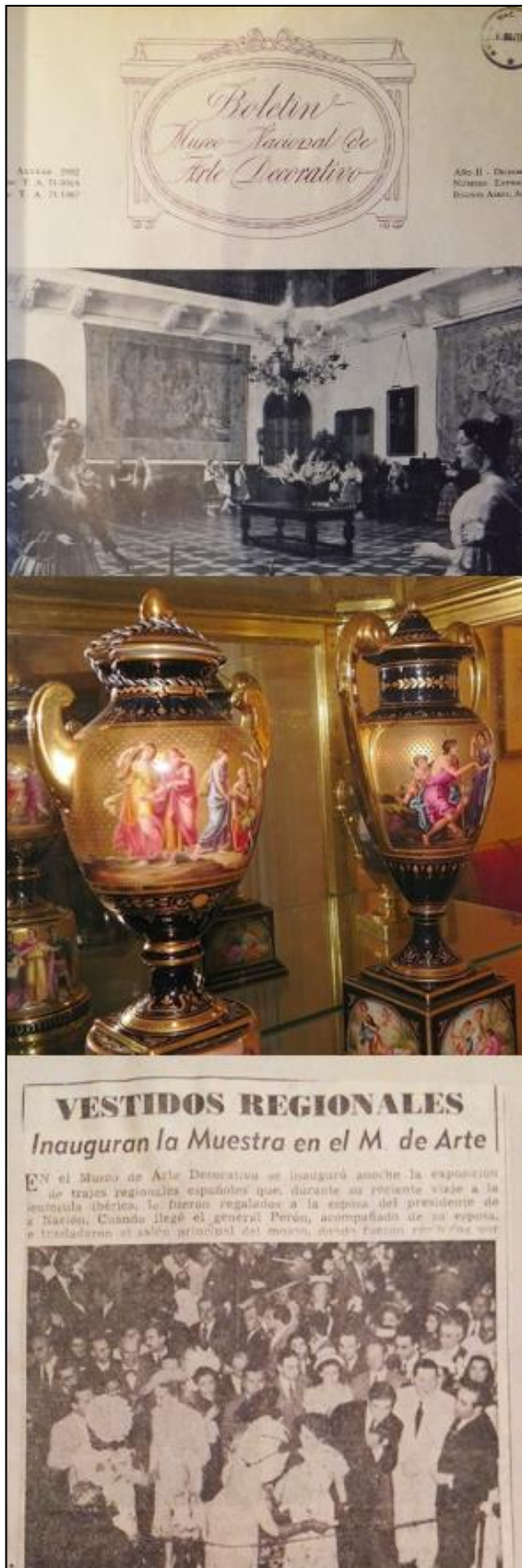


El lugar pasó a ser patrimonio nacional, después de la muerte de Josefina de Alvear, momento en el que Matías Errázuriz ofrece la venta del edificio al gobierno, con la condición de que sea destinado a convertirse en un museo. En el palacio conviven diferentes estilos, neoclásico, estilo francés del siglo XVI y XVIII, renacimiento, barroco, rococó y Luís XVI, los que han sabido generar un gran atractivo para el público visitante, que aún hoy perdura, transmitiendo la elegancia y el poder que representaba la familia.



Resulta interesante apreciar tanto la arquitectura como la cantidad de obras de arte que componen al museo, la mayoría de éstas pertenecientes a la familia Errázuriz Alvear, traídas de Europa por sus integrantes. Esta residencia, desde el momento de su construcción, fue pensada como museo, o al menos como vía de exhibición de las obras de una colección, por eso las obras de arte siempre fueron la principal preocupación de la familia ya que representaban un importante patrimonio y el legado para sus futuras generaciones. Así, siempre fueron sumamente cuidadas y mantenidas a lo largo de los años, y sobre las diferentes tendencias que pueden convivir en un mismo espacio.





I.5.2

La segunda fuente mayor es el **Catálogo del Museo**, que es una especie de 'puesta en abismo' del Museo en su totalidad (ver capítulo específico en índice comentado de la Tesis). El catálogo es él mismo obra maestra del diseño gráfico editorial, y contiene la descripción verbal pormenorizada, morfológica y genética, de todas y cada una de las piezas de la colección. Cada una de ellas es también considerada modélica por obra de un isomorfismo: en una meseta de jerarquización, el espacio y las palabras que se le dedican requieren y demuestran la pareja atención que cada objeto merece.

I.5.3

En tercer lugar, los Boletines publicados por el Museo son una fuente de ricas informaciones de primera mano. El relevamiento bibliográfico da cuenta de las fuentes secundarias.

I.5.4

En un cuarto lugar, los **objetos** mismos exhibidos en el Museo, en el período de su inauguración. Y en sus primeras exhibiciones exitosas -refrendadas por la prensa escrita.

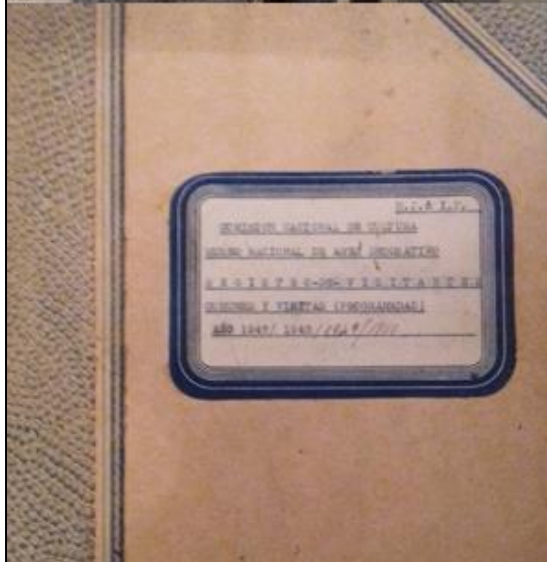


I.5.5

Las operaciones de validación de los objetos exhibidos en el Museo por parte de los **medios de comunicación** - diarios, revistas, ensayos- de la época, y ensayos, libros de memorias o testimonios de 'actores clave', más cerca de nuestro presente.

I.5.6

Revistas y **publicaciones especializadas de diseño y artes decorativas**, desde la década de 1930 a la actualidad.

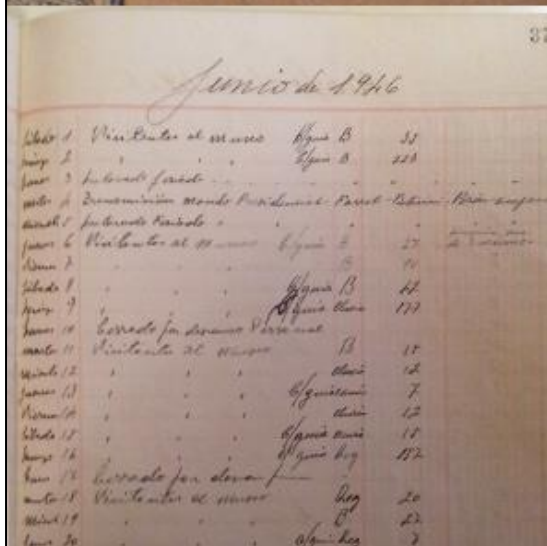


I.5.7

Las entrevistas y los **testimonios** elicidados, pedidos a especialistas en los campos del diseño y las artes decorativas, y museólogos.

I.5.8

Memoria de los debates públicos en la prensa y en otros registros de archivos históricos.



II

Caracterización del ‘coleccionismo de objetos diseñados’ en el entre siglos argentino XIX-XX

Una tendencia nueva a fines del siglo XIX, de la Gran Aldea de Buenos Aires a la megalópolis portuaria y exportadora: la colección de objetos, nicho único y específico en el mercado de arte naciente y floreciente. La selección de los objetos ha sido hecha desde pautas estetizantes (y sin embargo muy históricamente determinadas: criterios de elegancia, de refinamiento, de virtuosismo, pero también de valor modélico del objeto artístico expuesto), y dentro de estas las que han regido el criterio de compra, patrimonialización y exhibición han sido dictadas desde cartabones y criterios ‘literarios’ europeos contemporáneos, y específicamente, o abrumadoramente, franceses.¹⁰

II.1 UN COLECCIONISMO CUYO PRINCIPIO RECTOR ES UN PLAN POLÍTICO ANTES QUE UN GUSTO ESTÉTICO

En su *Historia de la Argentina: 1916-1955*, el historiador Alejandro Cattaruzza (CATTARUZZA 2009) ofrece una síntesis de los principales procesos políticos ocurridos en la Argentina de la primera mitad del siglo XX. Y evoca tres grandes ejes: las presidencias radicales, los gobiernos surgidos del golpe de estado de 1930 y el primer peronismo, “coyunturas, en las que se moldearon algunos rasgos que caracterizan aún hoy el

¹⁰ La Argentina encontró “en su historia del coleccionismo internacional un espejo para sus propias utopías fundantes” (PACHECO 2005:7).



ejercicio de la ciudadanía y la democracia en el país” (CATTARUZZA 2009: 47), como ilustra la contratapa del volumen. Esos procesos ayudaran a develar cómo ha sido posible que una residencia particular se haya convertido en el Museo de Artes Decorativas reputado como el de mayor importancia de la entera Latinoamérica.

Coincide en otorgarle criterio a esos grandes ejes Marcelo Pacheco, que en su volumen –dentro del arco temporal evocado por Cattaruzza, pone foco en un período más acotado a aquél-, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires: 1924-1942: Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno* (PACHECO 2005), señala que “en la Argentina, el coleccionismo moderno identificado con el siglo XX comenzó a mediados de la década de 1920. El ciclo histórico del XIX había prolongado sus disposiciones sobre el 900. Alrededor del Centenario y la elección presidencial de Hipólito Yrigoyen, en 1916, todavía podían verse los modos de un coleccionismo heredado del siglo anterior, mezclados con síntomas de ciertos cambios en marcha” (PACHECO 2009: 142).

El modelo dominante de los consumos artísticos seguía enfocado, como señala Pacheco, en la producción de los autores oficiales y conservadores franceses, con algunas firmas españolas y, en menor medida, italianas.



Desde este punto de vista, las colecciones que atesora el Museo pertenecen, entonces, a aquel modelo dominante de consumos artísticos del siglo XIX, “afrancesado”. Por eso mismo, cabe la pregunta de cómo ha sido posible que un lugar de colecciones tan pegadas a un pasado tradicional y aun tradicionalista sirvieron de base para la consolidación de un museo a tono con las modernidades del siglo XX occidental.

Para entender esto, hay que remitirse a la progresiva cons-titución de un marco institucional que hizo posible la erección del Museo de Artes Decorativas. En efecto, tres instituciones resultan claves en este proceso de consolidación: la creación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1895, la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1897, la Academia Nacional de Bellas Artes en 1905.

Sin embargo, en 1910, señala Pacheco, se produce un ‘quiebre’ en este proceso de paulatina consolidación para los museos públicos porteños: renuncia Eduardo Schiaffino, fundador y director del Museo Nacional de Bellas Artes, lo que provocó una “rápida caída de esa institución que se prolongó hasta los años 30”. (PACHECO 2005: 18).

Y prosigue: “La confrontación entre los apellidos ligados a la posesión de obras de arte en el 1700 y principios del 800 y los compradores del período 1890-1930 muestra una cantidad considerable de coincidencias. Fueron las mismas familias que, durante cuatro o cinco generaciones, conservaron la tradición del coleccionismo como señal de distinción social. Por ejemplo, Arce, Aguirre, Lezica, Alvear, Peña, Guerrico, Cobo, Dorrego, Sáenz Valiente, Anchorena, Pacheco, Atucha, Quintana. Obviamente, no se trataba de la supervivencia de un orden social y económico, sino que las transformaciones de fortunas, relaciones y estrategias mantuvieron una parte de los mismos protagonistas en el primer plano de la consideración pública y dentro de la dirigencia que controlaba el sistema de producción. Los propios actores y la historiografía de inicios del 9000 establecieron un linaje de cuna y le dieron jerarquía al “don natural” que distinguía a cierta elite del coleccionismo” (PACHECO 2005: 19).

Como se desprende de esta cita, e incluso teniendo en cuenta que los apellidos citados por el autor son a manera de ejemplo, es decir, algunos entre tantos otros –pueden ser otros-, la condición de extranjería de Errázuriz explica que su colección, unida a la de la familia de su esposa, adquiriera rasgos similares a los evocados por Pacheco en su libro, pero que dominara una matriz aun mucho más francesa.

La justificación política, o más ampliamente, de políticas culturales, para la creación de este Museo a partir de la residencia y su patrimonio, responde, de manera inherente al relato oficial que informa al visitante el propio museo, a:

1. El propósito declarado de convertir la residencia en Museo, de parte de sus mismos propietarios, el matrimonio Errázuriz-Alvear. (Alvear muere en 1935: entre sus anhelos, escritos y certificados post mortem, hizo expreso ello).
2. La injerencia del Estado Nacional en aprovechar esa “generosidad privada”, para el “bien público”, apelando a razones de “distinción nacional”, “emparejamiento y aun

exhibición de gusto con y hacia Europa”, y “ciudadanía”, ligada al consumo de bienes de la alta cultura.

Ambas razones esgrimidas desde el presente por parte de los boletines o catálogos o guías o publicaciones en general que realiza el Museo en la actualidad, concuerda, a grandes rasgos, con la historia pública, también oficial –esa que está al alcance de la investigación actual, con remisión a las fuentes (los diarios de la época, los debates parlamentarios, los diarios o memorias de los protagonistas).

El pasaje de criterios de gusto estético a criterios de representatividad histórica de las piezas, al carácter didáctico del conjunto de las colecciones –la idea de que el todo es mas que la suma de las partes), que un Museo de Artes Decorativas asume desde el vamos, no puede sin embargo explicarse desde esas dos razones que hacen lógica de un pasado que en pocos años, de 1937 a la irrupción del peronismo, será completamente otro.

Será, como se verá, el paso de una sociedad, de un palacio, de un museo, a otra sociedad, a otros palacios, a otros museos. La ejemplaridad de las piezas de una colección, ejemplaridad por su calidad y excelencias, reconvertidas, o más bien toleradas, por un gobierno, y un Estado, de otro signo, de otra constelación. Esa tolerancia, o en términos crasos, esa supervivencia de un palacio y un museo que nació bajo una lógica política y cultural de la ‘Década Infame’, en los años subsiguientes a su decadencia y caída definitiva y definitiva, responden a:

1. La pertinencia en sí misma del objeto, el Museo de Artes Decorativas –pertinencia cultural en términos amplios.
2. La ampliación del dominio de la cultura en una sociedad industrial, cuyo prerequisite, entre tantos otros, es la continuidad con modelos de artes aplicadas excelsas, no industriales por el momento.

II.2 CONTINENTE Y CONTENIDO: LA COLECCIÓN Y EL PALACIO. LA OPERACIÓN DE DISEÑAR UN MUSEO QUE EXPONDRÁ PIEZAS DE DISEÑO: REMODELIZANDO LOS MODELOS

Un dato central que expresa el sentido único de las relaciones estrechas entre el panorama francés y el panorama argentino – ambos evocados en la tesis, y más aún en relación al objeto de estudio de la tesis en Buenos Aires- es que el Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD), fundado como tal en 1937, se estableció en el palacio Errázuriz-Alvear. Josefina de Alvear y el diplomático chileno Matías Errázuriz Ortúzar, contrajeron matrimonio en la catedral de Buenos Aires en 1897, pero desde 1906 hasta 1916 Josefina, Matías y sus hijos residieron en París debido a misiones diplomáticas asignadas al señor Errázuriz en Europa: durante esos años se proyecta y construye la residencia que después será Museo. Interesado en el arte y las antigüedades, el matrimonio aprovechó los años vividos en Europa para adquirir las piezas que integran y, en su mayor parte, aun conforman, hoy el patrimonio del Museo Nacional de Arte Decorativo. De regreso en Buenos Aires, a fines de 1916, y a medida que llegaban los muebles y objetos de arte por vía marítima, los Errázuriz Alvear se ocuparon de controlar los



detalles de la decoración del edificio. El 18 de septiembre de 1918, con una gran fiesta, fue inaugurada la residencia, que por dos décadas sería foco de una intensa vida social. En esos años todavía se acrecentó el notable caudal de pinturas y objetos franceses, desde el mobiliario hasta otras piezas de diseño industrial o textil.

El canon francés también obró sobre como la disposición y bautizo de las salas, reconstruidas cada una de ellas como muestras de los sucesivos estilos históricos franceses (la mayor, el gran salón con chimenea y balcones interiores, es estilo Renacimiento francés, que contrasta con pequeños gabinetes en íntimo estilo Luis XV). El proyecto arquitectónico del Palacio fue diseñado por el arquitecto francés René Sergent, que proyectó también la quinta “Sans Souci” de Carlos



María de Alvear en San Fernando, entre otras residencias, sin pisar nunca el suelo argentino.¹¹

El dato mayor, sin embargo, no ese, sino un sincronismo histórico. Mientras Sergent trazaba las líneas del Palacio Errázuriz en el año 1911, proyectaba el palacio del conde Moisés de Camondo, que ha pasado a ser en 1937 –es decir el mismo año que el Errázuriz se convierte en Museo-, el Museo Público de Artes Decorativas en París. Y por si fuera poco, el símil entre una y otra residencia, y su evolución en la conversión de pasar de locación de colección privada a constituirse en sede de Museo de artes decorativas, se apoya aún más afirmativamente en que en una y otra residencia estuvo trabajando y diseñando el mismo paisajista, Achille

Duchêne, que se inspiró en André Le Nôtre, y proyectó los jardines en lo que serían los parques de uno y otro Museo. Esta convergencia de estilos y proyectos, de estilistas y proyectistas, contribuye a vigorizar el propósito de ver hasta qué punto el modelo francés estuvo viviente y actuante en el modelo argentino, en el caso específico de un Museo Nacional de Artes Decorativas.



¹¹ El tomo X de la serie *Patrimonio argentino* (AA. VV. 2013) está dedicada a los palacios construidos por la alta burguesía argentina entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Entre estos, el Sans Souci.

La unión más significativa de este Museo Nacional de Arte Decorativo se da, en su constitución e ideología del diseño, con el ámbito de la cultura francesa que desde el modernismo hispanoamericano decimonónico más había sobredeterminado los vínculos y la producción estética: el de la literatura. Esto adquiere un particular relieve en el primer catálogo razonado y descriptivo del acervo del Museo de Arte Decorativo, redactado por dos reconocidos francófilos, Ignacio Pirovano y Manuel Mujica Láinez, que conocían bien modelos franceses de catalogación y ‘puesta en valor’, por decirlo así, de los objetos de diseño. En 1949, el Museo albergó la mayor exposición temporaria de pintura francesa realizada fuera de Francia en la segunda posguerra europea. Este carácter ‘afrancesado’ del Museo se confirma en la decisión estratégica de que su director por décadas fuera Federico Aldao, quien simultáneamente, para conformar el díptico de sus actividades culturales, era Profesor Titular de Literatura Francesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Desde luego, el Museo Nacional de Artes Decorativas, y su par francés, pertenecen a una época en que solo por hábito lingüístico puede decirse que era disfrutado por “‘l público’”. Porque fue lugar de reunión y de distinción, para citar un término del sociólogo francés Pierre Bourdieu (BOURDIEU 2010: 43). A la exhibición de objetos presentados como bellos corresponde una educación del gusto en definitiva propias de las élites internacionales, o al menos occidentales. Habrá que esperar muchas décadas para que la noción de ‘público’ se expanda, y aún así no tanto, y ya ligado al boom del turismo globalizado.

II.3 DOS TEORÍAS FRANCESAS (DEL COLECCIONISMO Y DE LA DECORACIÓN) SUPERADAS POR LA PRÁCTICA ARGENTINA

El proyecto argentino del MNAD hizo más de lo que dijo. En lo que dijo, usó hábil y retóricamente a las fuentes francesas, que argentinizó por completo. Era una conveniencia argumentativa,

un consenso que permitió, en los hechos, un tránsito desde los cánones esteticistas de la Belle Époque conservadora del Centenario a la Argentina justicialista de la década de 1940.

Es decir, el uso de la doctrina francesa fue un uso estratégico, y una de las muchas mediaciones exitosas del proyecto del MNAD. La preeminencia cultural, ni política ni menos económica, francesa, era un hecho de la realidad, indiscutible. Y se extendía desde los usos y consumos y respetos culturales de la oligarquía a la bibliografía universitaria. Como en otros aspectos, el proyecto del MNAD construye *sobre* este consenso, y no *contra* él.

Sería difícil mencionar una dimensión de cultura política o de políticas culturales, en que Francia no haya estado presente, directa o indirectamente, en la configuración de la Argentina como Estado-Nación, y más específicamente en el posterior desarrollo de sus políticas educativas y sus ideologías artísticas hasta bien entrado el siglo XX. Estas relaciones de inspiración y 'guía' ideológica y cultural entre Francia y Argentina –cuyo centro administrativo, Buenos Aires, fue ámbito de asentamiento de las ideas y dilemas de las élites del país, según indica una vasta bibliografía clásica que va de *La Cabeza de Goliath* (1947) de Ezequiel Martínez Estrada hasta el David Viñas de *Literatura y Política* (1964) y aun el primer Juan José Sebreli de *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1964)- habían sido ricas y variadas desde que en el siglo XVIII se inician subterráneamente los pródromos del proceso emancipatorio que liberará a las provincias del Río de la Plata en el contexto del Imperio hispánico. En el ámbito de la arquitectura y el diseño, con una diferencia de un siglo respecto del plano de las ideas, lo 'francés' desembarca en Argentina ocupando un lugar protagónico en la construcción y la renovación de, sobre todo, la ciudad capital de Buenos Aires, o de vastas zonas y grandes edificios de ella, y aun de otras capitales y urbes del interior argentino, como Mendoza o Rosario.

La bibliografía, documentos, declaraciones, documentales, obras de ficción y no ficción en general que dan por sentadas esas relaciones -no siempre gratificantes, no siempre dignificantes, pero tampoco siempre decepcionantes- podría resultar abrumadora por su volumen, aunque ninguna haya abordado con la extensión o la especificidad suficientes el asunto de las concepciones museológicas y museográficas francesas, ni la estética del objeto de diseño, ni, menos aún, con las relaciones entre un concepto transicional, hoy tan perimido como novedoso entonces, de 'arte decorativas' y el campo, hoy bien establecido, del 'diseño industrial'.

Las relaciones y apropiaciones de la cultura francesa con y por la argentina, en el caso especial del diseño y rediseño del Museo Nacional de Artes Decorativas de Buenos Aires, mantuvo, todavía antes de su fundación en 1937, un diálogo 'vivo', con París en especial, y con Francia y sus teorías (literarias y artísticas) en general el Museo Nacional de Artes Decorativas desde un comienzo realiza esas operaciones a partir de un diálogo con el canon cultural francés. Este diálogo se dice y se habla en el Boletín oficial que publicó durante un muy breve período, y que se encuentra hoy en la Biblioteca del Museo, como también en el exhaustivo catálogo realizado por Ignacio Pirovano y Manuel Mujica Láinez y que se publicó en febrero de 1947, como en los sucesivos catálogos y volúmenes, sobre la colección permanente y sobre exposiciones temporarias. En términos más amplios, encuentra un debate público en la prensa, en el parlamento, en la oposición extraparlamentaria en la 'década infame' argentina (1930-1945), y aun en las discusiones de política, y no sólo de políticas culturales, que cuajarán en el proyecto del peronismo triunfante en las elecciones de 1946, que hará cuestión de Estado de la publicación del Catálogo.

Sobre el coleccionismo argentino, sus criterios culturales, se ejerció la fuerza rectora de París y de la estética 'objetual' francesa, desde el *Cousin Pons* (1847) de Balzac, pasando por el *À rebours* (1884) de Huysmans, hasta el naturalismo de Zola y

el decadentismo de los Goncourt. Tuvo su reflejo en la generación del 80 y en el Centenario. De la pieza suntuosa para uso se pasó a la pieza suntuosa para exhibición en el seno de la colección particular. Hubo un divorcio de criterios con las artes visuales: el nacimiento de criterios propios para las 'artes decorativas', del mobiliario a la vajilla a la ornamentación en metal, cristal, loza, porcelana a las nacientes 'artes industriales'. Una caracterización de la colección Errázuriz en este contexto se impone, guiada por la pregunta: ¿única en su género (*sui generis*) o simplemente la mejor de una clase?

III

Prehistoria del museo nacional de arte decorativo: De la colección particular a la ley nacional



III.1 EL PALACIO BURGUÉS ANTES DEL PALACIO PLEBEYO

Las autoridades del momento de la idea de la fundación del Museo se encontraban con un palacio único en sí mismo, como dicen las crónicas de la época. En un estilo que se había conferido en llamar “academicista”. Y si el francés Sergent que dirigió el proyecto lo hizo sin jamás pisar tierra argentina, las obras de aquel se iniciaron a comienzos de 1910: ellas no fueron rápidas, principalmente debido a la ausencia cada vez más acuciante de materiales importados, mayormente franceses, que

impuso la Primera Guerra Mundial. Sucede que a Errázuriz le era ineludible la idea de importar de Europa no solo diversos materiales sino también a los diversos artesanos encargados de plasmarlos y fundirlos en el cuerpo del Palacio: hacer que ellos llegaran a Buenos Aires fue una tarea no exenta de la imprevisibilidad, cuando años anteriores parecía asegurada.

III.1.1 ARQUITECTURA FRANCESA REMODELIZADA EN EL PRIMER CENTENARIO ARGENTINO DE 1910. DE LA FACHADA A LA PLANTA

La dirección del proyecto del Palacio Errázuriz descansó en la firma nacional “Lanús y Hary”: el gran salón central, como señalan los documentos del hoy museo, es de doble altura, y fue realizado bajo la supervisión (en presencia) del especialista George Nelson.

El “comedor” de mármol en estilo Luis XIV fue realizado en cambio por Georges Höntschel; el petit salon de Matías Errázuriz por Josep María Sert y los salones panelados en madera estilo Regencia de la planta baja por André Carihian. Con un patrimonio de donaciones compuesto de tapices, pinturas, esculturas, adornos y muebles originales de la casa firmados ebanistas europeos del siglo XVIII. El estilo Luis XVI del vestíbulo incluía en la decoración pilastras jónicas, arcos y



cornisas que sostienen el cielorraso abovedado y con casetones, todo realizado con un acabado en "piedra París". Las figuras alegóricas sentadas sobre la cornisa que representan a las artes -pintura, escultura, arquitectura y música- junto con los relieves que aluden a las cuatro estaciones otorgan a este espacio carácter neoclásico. En el vestíbulo se encuentra la escalera de honor que conduce a la planta principal destinada a las reuniones sociales.

A ambos lados de la escalera están los accesos a los guardarropas de damas y caballeros que incluían los sanitarios de invitados. Dos quimeras de origen español talladas en piedra del siglo XVI vigilan el acceso a la residencia. La escalera de honor está flanqueada por dos esculturas francesas de terracota: "Bacante con fauno niño" atribuida al taller de Carpeaux y "Hamadryade" de Antoine Coysevox. La antecámara sigue las pautas del estilo Luis XVI. Las paredes están cubiertas con un revestimiento de roble tallado y encerado con molduras rectas y sobrias, guirnaldas de flores y frutas, hojas de roble, laurel, olivo y muérdago, sujetas con nudos chatos y sobrepuestas decoradas con casetones. El cielorraso, con una gran claraboya central, está subrayado por un diseño geométrico de molduras realizadas en yeso que de noche reciben luz artificial desde la cornisa. Se trata de un ambiente que establece vínculos con otras cuatro salas y con el sector de escaleras y ascensor. Cuatro puertas vidriadas la separan del vestíbulo de ingreso; en el muro puertas espejadas la vinculan con el gran hall.

El centro de la sala está ocupado por la escultura de Joseph Pollet (1814-1870) "La noche"; a la derecha, el retrato de Doña Josefina de Alvear de Errázuriz vestida de terciopelo rojo, obra del artista español Joaquín Sorolla. A los lados de la puerta espejada dos óleos holandeses: el "Retrato de un Gentilhombre" de J. C. Verspronck y la "Naturaleza Muerta" de Rachel Ruysch.

El salón de baile, o de música, está entre el salón de madame -el recibidor junto al hall- y el jardín de invierno, y se abre por tres grandes ventanas con arquería hacia la balconada sobre Avenida del Libertador. Las arañas son de bronce de Bagués, con caireles de Baccarat, con boisseries, más los oros y el blanco del cielorraso, y los espejos que crean la ilusión de simetría.

La decoración del escritorio privado de Matías Errázuriz es de estilo Luis XVI y fue proyectada por André Carlhian. Combinan los paneles de roble tallado y encerado con sectores tapizados en terciopelo, rematado por una cornisa continua. Como en todos los sectores de la casa reservados al uso de Don Matías, los tejidos elegidos para los tapizados de los muebles, para los entelados de los muros o para los cortinados pesados, son de color rojo Burdeos. Además, existen dos bibliotecas cuyas puertas siguen la costumbre del siglo XVIII de proteger los cuadros superiores con alambre tejido en vez de vidrio. 'Para armonizar con el conjunto', como dicen las guías ilustradas del Museo hoy, el dorso de la puerta de acceso está decorado con lomos de libros simulando un armario biblioteca.



Sobre cada puerta hay un friso tallado en roble con caduceos, mapamundis y esfera armilar. Los paneles sobrepuerta de yeso moldeado con patina símil terracota están decorados con medallones, guirnaldas e instrumentos.

“En este lugar de estudio y entrevistas formales, Matías Errázuriz disfrutaba sus momentos de meditación rodeado por las obras de Eugène Boudin, Edouard Manet, Charles Chaplin, Henry de Fantin-Latour, Jean Baptiste Corot, lacas japonesas y piedras duras chinas”. (VAZQUEZ ZALDIVAR 2001:6).

III.1.2 DE LA PLANTA AL MOBILIARIO

El acelerado desarrollo tecnológico que afectó al amueblamiento durante la década de 1830, expone Edward Lucie-Smith se aceleró aún más en las de 1850, 60 y 70. En términos de materiales y técnicas utilizadas para producirlo, el amueblamiento se dinamizó mucho más y más rápido en los últimos 30 años en los tres siglos que van de 1500 a 1800 (LUCIE-SMITH 1988). Así arranca el estudioso inglés el capítulo “1942-hasta el presente” de su concisa historia del mobiliario. Resulta obvio señalar que el diseño del sistema que hace a la decoración y al amueblamiento del MNAD responden un período anterior, y muy anterior, al evocado aquí por Lucie-Smith.

De las fuentes epocales de las que se nutrieron los forjadores del palacio que hoy da albergó al museo –ligados a tradiciones europeas, francesas en primer lugar, de los siglo XVII, XVIII y XIX, se hablará más adelante. Lo que importa añadir aquí es que, siguiendo con las periodizaciones plantadas por este historiador, es ánimo abierto, experimental de uno de los dueños del palacio, Matías Errázuriz, que en 1929, es decir 19 años después de haberle encargado al francés René Sergent “una casa de 4.300m²”, es decir el Palacio Errázuriz-Alvear, en 1929 entonces, le encarga a Le Corbusier, “padre de la arquitectura moderna”, un proyecto de casa en Zapallar, en Chile –un proyecto que, como señala Berto González Montaner en una nota periodística en *Clarín*, “Curiosidades y secretos del

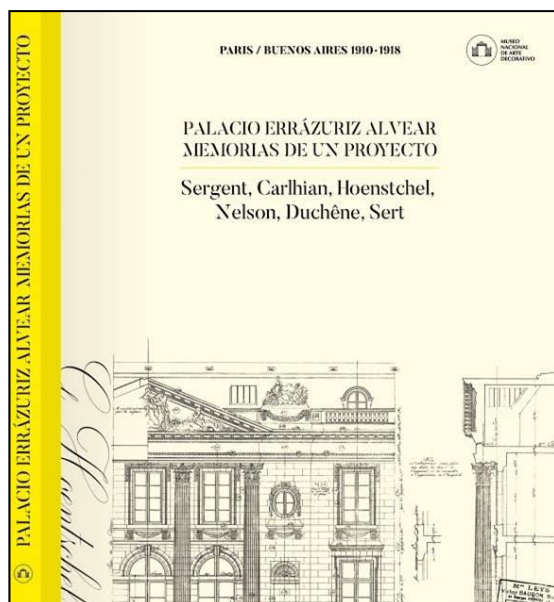
ex Palacio Errázuriz” (CLARÍN, miércoles 21 de setiembre 2016: 45) no prosperó. Y continuaba así: “y es el único que hizo el maestro suizo-francés en Chile. Está en el extremo opuestas de las otras dos residencias: tiene un planteo sencillo, sensible hacia el paisaje, respondiendo a las necesidades y, vaya sorpresa, pensados con economía de recursos”.

Justamente, conviene detenerse en el concepto de ‘necesidad’ evocado por este arquitecto: lo que implica que las dos residencias a que él mismo refiere (el Errázuriz-Alvear es uno, el otro, la proyección que encargó también a Sergent en 1916 para el casco de la Estancia Ancalú en la localidad de Diego Álvarez, en Santa Fe –y que tampoco se realizó) no respondían a las necesidades, o lo hacían en un grado mucho menor al proyecto de casa en Zapallar. Y es cierto.

Como se sabe, un gran desafío para Sergent, que, como se ha dicho, no pisó jamás Argentina, era que debía lucirse, casi como requisito indispensable, una colección de tapices flamencos del siglo XVI. Como uno de ellos mide unos 4 por 8 metros, “eso condicionó que el Gran Hall tuviera unos exagerados 11 metros de altura y qel vestíbulo de acceso no pudiera tener una escalera de dos ramas como tiene el Palacio Bosch, también proyectada por Sergent”, informa, en la misma nota, el director del Museo, Alberto Belucci. Y añade el curador Hugo Pontoriero: “El cielo raso del Gran Hall luce un notable y trabajado artesonado de madera, pero no es de madera, sino de hierro, revestido en una pintura que simula la madera” (PONTORIERO 2015: 12).

III.1.3 EL PALACIO DE 1917 VISTO DESDE EL MUSEO DE 2017

El MNAD publicó en 2015 el volumen ilustrado *Palacio Errázuriz Alvear: Memorias de un proyecto (Sergent, Carlhian, Hoenstchel, Nelson, Duchêne, Sert)*, con prólogo de su ex director Alberto G. Bellucci (desde agosto de 2017, el director del MNAD



es el arquitecto por la Universidad de Buenos Aires Martín Marcos¹²), y a cargo, en la investigación y en los textos, de Hugo Pontoriero, a cargo del área de museología de museo.

El libro da cuenta de los orígenes del Palacio, del proceso de elección y

selección de la estructura, de los estilos, de sus comitentes, arquitectos y decoradores. Están los planos, los intercambios de ideas entre Matías Errázuriz y Sergent, Carlhian, Hoenstchel, Nelson, Duchêne, Sert, y datos sobre los materiales utilizados, mayormente provenientes de Europa. El primer capítulo, dedicado al Palacio, se reparte entre “De ‘hôtel particulier’ a Museo Nacional”, y “Los Errázuriz, arquetipo de una clase”. En el primer subcapítulo se encuentra un escrito de Errázuriz fechado en el año 1937, a propósito del pasaje de Palacio a Museo Nacional, que resulta sustancial a esta tesis, y dice:

¹² En sus primeras palabras en el cargo público, Marcos señaló: “Este museo fue creado en 1937 y está dedicado a las artes decorativas y el diseño. Su sede, una magnífica residencia de estilo neoclásico francés construida a principios del siglo XX, fue declarada monumento histórico artístico en 1997 (...) Nos interesa el diálogo sinérgico y estimulante entre los testimonios artísticos del pasado y las creaciones del presente en el marco de una casa-museo de inigualable valor arquitectónico y patrimonial”, etc.

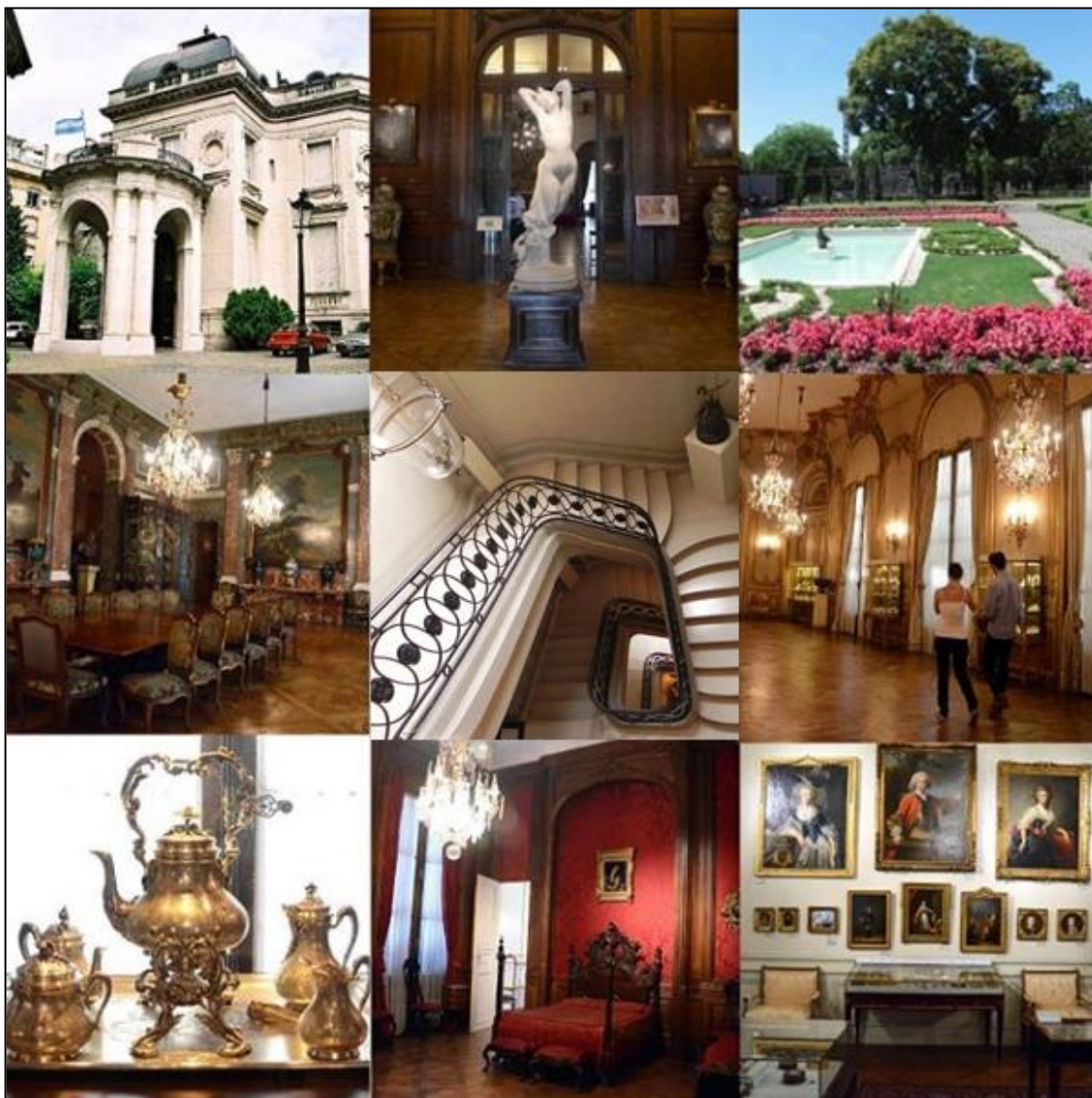
“No ha sido fácil dar su verdadero sitio, su apropiada luz, destacar cada objeto. Para ello fue preciso deliberar largamente. Pero se consiguió, tras mucho ensayar, un excepcional conjunto de arte en el que se mezcla lo antiguo con la obra moderna de talentosos pintores, escultores y decoradores. Ese hermoso eclecticismo, evitó la monotonía y nos alejó del horrible aspecto de Museo-Cementerio en que cada cuadro, cada escultura parece un cadáver, que aguarda su fosa, bajo la mirada del pasante indiferente” (PONTORIERO 2015: 12)

Supone una idea, la del “inventor” del Palacio, que pareció incluir siempre la dimensión museal, el objetivo de que esa casa iba a ser, desde el vamos, museo, y un tipo de museo alejado de los criterios tradicionalistas o conservadores, lo que impone una concepción avanzada –y aun revolucionaria- para esos años.

El segundo capítulo del volumen, llamado “Fachadas y Jardines”, se evoca otro dato que resulta importante, y es el de que en la fachada principal, sobre la que era la Avenida Alvear y luego Avenida Libertador –la fachada evoca el frente de pilastras corintias del Petit Trianon de Versailles-, se encuentra el frontispicio denominado Le Bonheur Public, “originalmente una obra conjunta de los arquitectos Michel-Ange Slodtz (1705-1764) y Guillaume Cousteau (1716-1777) en el Hôtel de la Marine parisino” (PONTORIERO 2015: 16), en la Place de la Concorde.

Como se informa en nota en pie, el grupo escultórico del frontispicio del MNAD Le Bonheur Public remite a Felicitas publica, diosa de la mitología romana que simboliza la felicidad, la fertilidad y la prosperidad pero asociadas estrechamente a la noción del bien común, público.

Los capítulos que siguen son: “III: Planta de Recepción”: Vestíbulo, Gran Ante Cámara, Salón de Madame, Escritorio del Señor, Salón de Baile, Gran Hall, Gran Comedor, Jardin de Invierno (que nunca funcionó como tal sino como salón para fumar, o fumoir). El capítulo cuarto ofrece información



detallada, con planos y fotografías también, como en los capítulos anteriores, del primer piso del Palacio, en los que se encuentran el departamento de Matías Errázuriz Ortúzar – Dormitorio del Señor, Salón de Familia, Departamento de Matías Errázuriz Alvear. Dormitorio Imperio, Boudoir de Matías Errázuriz Alvear, Departamentos de Josefina de Alvear de Errázuriz y su hija, Josefina Errázuriz Alvear.

Siguen los capítulos dedicados al campo de los Errázuriz, Ancalú, y las Secuencias Técnicas.

III.2 CONSTRUIR UN MUSEO SOBRE UN PALACIO: EL MODELO MUSEAL FRANCÉS EN GENERAL, Y EL CASO DE LAS 'ARTES DECORATIVAS' EN ESPECIAL

En términos de pertinencia –de la pertinencia que encuentra el Estado Nacional para la creación de un Museo Nacional de Artes Decorativas-, hay que decir que responde a una evolución de esas artes en la cultura europea, en momentos en que Argentina mantenía vigorosos vínculos económicos y culturales con ese continente.

A la reapropiación nacional de estilos arquitectónicos, autores y libros europeos, entre tantas otras cosas, se añade, desde por lo menos la década de 1920 la de hacer suyo la preocupación por una noción que venía cobrando trascendencia desde el siglo XIX.



Una distinción, o subdivisión de las Artes, realizada a posteriori, con la profesionalización de la historia como disciplina. Lo que no quiere decir que la noción de artes

decorativas, o de menores, o de aplicadas (de diseño es otra cosa), se percibiera desde siempre.

Como ilustra el libro *El Proyecto de la Belleza*, de Maurizio Vitta (VITTA 2011), la relación entre arte, artes aplicadas, artesanales e industriales, diseño y belleza, es una dominante, en términos de Jakobson, a lo largo de la historia. En Francia, el *Larousse du XXe Siecle* (AA. VV. 1928), informa que de 1901 es fundación de la Societe de Artistes Décorateurs. Y que en París, en el mismo año, la Municipalidad afectó al Museo Galliéra para exposiciones de “arte industrial”.

Cinco años después, el 10 de febrero de 1906, se crea, siempre en Francia, el Consejo Superior de la Enseñanza de las Artes Decorativas, que nació con el objeto de ofrecer a la enseñanza de las artes decorativas una dirección apropiada a las necesidades modernas y a las exigencias industriales de las diferentes regiones, al mismo tiempo que establecer un vínculo entre los “chefs d’industrie, les artisans d’arts et les écoles”, como indica el Larousse.

Antes, la Unión Central de Artes Decorativas había sido reconocida como sociedad de utilidad pública el 15 de mayo de 1882, y en 1897 se crea por ley el Museo de esta Unión Central de Artes Decorativas.

III.3 UN SIGNIFICADO ESPECIAL, RETENIDO Y A RETENER: ‘ARTES DECORATIVAS’ COMO DISEÑO DE INTERIORES

Como se ha repetido desde Xavier de Maistre y Mario Praz, y aun Edgar Allan Poe, las artes decorativas entendidas como el diseño de interiores, de la vida personal y familiar puertas adentro, con su organización del espacio vacío, donde se dispondrían los objetos de la vida cotidiana, en el capitalismo buscaba construir para los burgueses (que cuanto más ricos mejor podrían poblar ese hueco) un mundo de escape de la pesadilla de la historia, espléndido pero clausurado, que daban

una resonancia ambiental nueva, a la vez que histórica, a la dramaturgia de la existencia corriente.

La función de las artes decorativas era cubrir y recubrir el *horror vacui*, vestir el interior desnudo. El palacio Errázuriz ofrecía un modelo de ello, según los cartabones estéticos del estilo alto más consensuadamente compartido en la Buenos Aires del Centenario, el eclecticismo francés difundido en la ciudad.

Podemos sostener que las *artes decorativas* como ‘decoración de interiores’ o el ‘diseño de interiores’ o el ‘paisaje de interiores’ constituyen aquella actividad que se ejerce (de una forma especializada o no, según quien la ejerza) en función de adecuar los espacios al uso funcional y a la gratificación sensorial. Existe un estudio profesional (arquitectos, diseñadores), por fuera de los análisis ‘no especializados’.

Las ‘artes decorativas’ distan así, también en esta perspectiva especial, de ser ornamentales. De ellas depende la calidad de vida ciudadana, lo que a su vez encarece su relevancia en los estudios superiores y universitarios. La ‘calidad de vida doméstica’ se ve afectada porque arquitectos y diseñadores (profesionales universitarios), decoradores (profesionales de nivel terciario), ambientando los espacios de terceros o sus propias moradas y, en grado abrumadoramente mayor, simples usuarios (con información y conocimientos variados de acuerdo a su nivel de cultura alcanzado), decorando sus viviendas; construyen y renuevan permanentemente esos micro-paisajes o ‘paisajes interiores domésticos’ que se alojan dentro de las casas, departamentos, hogares.

Es cierto que edificios y las construcciones –arquitectónicas (lo cual es concebido por especialistas en el tema) o no (viviendas sencillas, precarias y otras autoconstrucciones)- configuran buena parte del entorno artificial. Las ‘artes decorativas’ comienzan a operar al cruzarse la frontera entre “paisaje externo” (pura naturaleza algunas veces, sólo edificios en otras

y combinación de ambos en ciertas ocasiones) y el 'paisaje interno'.

Variaciones históricas, funcionales, estéticas, fuerzas de la atmósfera o del estilo, valoraciones personales y subjetivas, ideologías, etc, hacen que en determinadas épocas o circunstancias los espacios interiores anhelan la comunión mística o funcional con el espacio exterior, o bien se cierran sobre sí mismos vigilando rigurosamente las entradas y salidas del interior al exterior, y sobre todo viceversa. Estas circunstancias se resuelven –se han resuelto- con alardes técnicos o exhibicionismos minimalistas, y el énfasis oscila pendular entre la arquitectura exterior y el preciosismo de los interiores.

Por encima y más allá de las variables, se verifica una constante. y es que a pesar de las fluctuaciones más arriba citadas, el arte se puede constatar en toda morada y residencia, con las debidas adecuaciones sociales, culturales, etarias, nacionales, regionales. Tanto en el afrancesado Palacio Errázuriz como, en el mismo período del Centenario argentino de 1910, en una 'casa pompeyana' de inmigrantes italianos en el barrio de Villa Lugano.

No es que los polos de pobreza y riqueza no dejaran de ejercer la ley de sus atracciones y rechazos. Desde los conventillos (antigua 'insalubridad' heredera de la 'barbarie' de Sarmiento) hasta las villas miserias (nueva 'barbarie-insalubre'), las necesidades saltan de inmediato a la vista en la 'cultura material doméstica' de los pobres, las necesidades de todo tipo y color han estado presentes (en cuanto a su forma de habitar doméstico).

Por el contrario, en las residencias de los ricos, desde los 'hoteles particulares' de Barrio Norte, 'petits hoteles' y el 'hôtel privé francés', en los albores del siglo XX, inspirados en los palacios franceses de la época de Luis XV y Luis XVI, hasta las lujosas, mortales torres de Puerto Madero, supo bien

autodefinirse como una sarmientina ‘salubridad moderna’ (heredera de la ‘civilización’ del *Facundo*).

En todos los casos de palacios urbano de la burguesía y la oligarquía terrateniente, el espacio centrípeto es el gran salón (el Gran Hall en el Palacio Errázuriz), espacio de recepción de visitantes y de presentación de los dueños ante las visitas, blasón de la jerarquía de su linaje, y, debido a que este capital simbólico no había de dilapidarse, de poco uso.

Los restantes ambientes palaciegos tienen cada uno una función predeterminada. Después de cenar, los varones pasan al *fumoir* (las mujeres nunca: no fuman); las damas se reúnen a charlar y susurrar en el *petit salon* (*salon de Madame* se llamaba el de Josefina Alvear de Errázuriz). Si más tarde hubiera baile o concierto, caballeros y damas, saliendo de sus ambientes unisexuales, regresarían para reencontrarse en el salón danzante (como el *salon de bal* estilo Regencia del Palacio Errázuriz).

El modelo francés, que las burguesías criollas adaptaron a sus necesidades y designios, traía consigo una clara, nítida, cartesiana distinción de espacios interiores y funciones pre-asignadas. Así la división en plantas del Palacio Errázuriz, con sótano para el personal de servicio, *piano nobile* de recepción, con gran hall de escalera, salas de recepción, comedor, saloncitos, jardín de invierno; una planta para los dormitorios principales y recibo íntimo y un ático o buhardillas (detrás de la mansarda) con habitaciones de servicio.

Todos estos cambios, convergieron en una resemantización de la residencia particular. A la definición primaria de la casa como objeto de uso (antigua casona de herencia colonial española, casas patriarcales, casas ‘chorizo’) se añadió la función de signo del origen y situación de clase del dueño. Ahora, los muchos ambientes de la vivienda particular señalaban, como un mensaje sin ambigüedades, una clase social, un prestigio y un status socio-económico y cultural.

La americanización de los estilos europeos estaba en el estilo dominante para sus nuevos hogares domésticos, en las residencias de varias plantas, de organización compacta, realizadas con materiales importados y en estilos europeos (generalmente franceses) en franca aceptación de las pautas culturales de los países rectores que eran nuestros socios comerciales (ingleses en lo económico y franceses en lo arquitectónico, artístico y cultural). Ya en la década de 1860 periódicos y revistas informan a los lectores sobre la moda europea a través del sistema de catálogos: aun las damas del Interior podían así, como Madame Bovary, estar al tanto de los avatares de la moda europea.

No sólo de la ropa se enteraban los porteños, sino también de los ropajes de los ambientes interiores: muebles y otros utensilios y objetos suntuarios como grandes sillones y grades espejos grandes vestidos. Lujos como vajilla y platería sirven para comunicar diferencias de clase dentro de una misma clase, para precisar posiciones sociales únicas o de privilegio. Si consideramos al mueble como una manifestación de la 'clase dominante argentina' dentro de una sociedad clasista, la oligarquía de 1880 mostró predilección por la elegancia entendida como el culto por las cosas antiguas y todo aquello que estuviera relacionado con el gusto europeo (línea francesa pero también inglesa).

Respecto del papel simbólico y escenográfico de las nuevas viviendas del norte de 1880 (palacios y petit-hoteles), estos irían acompañados por su cerrazón hacia el exterior, para convertirse en un espacio más privado (DEVOTO y MADERO 1999); por lo que cobra importancia el sistema simbólico de los elementos arquitectónicos, que estaban especialmente desarrollados en Francia, como indica Cristina E. Vitalote (VITALOTE 2006). Esto es importante en el sentido que el 'proceso de europeización' comenzó por afectar a la cultura material primero, pero trascendió en otros valores de la cultura promoviendo nuevos cambios, construyendo un nuevo ámbito físico -inspirado en un modelo anglofrancés- y creando

una nueva experiencia de vida no sólo para la nueva elite sino también para los grupos que estaban bajo su dominio.

De la clase alta argentina y sus afanes culturales en 1930, cómo vivían y habitaban los espacios domésticos, fue narrado por Victoria Ocampo (n. en 1890) en su autobiografía. Su casa de Buenos Aires estaba situada en la calle Florida, casi Viamonte y era un claro exponente de la burguesía.

El mobiliario significaba la continuación de la arquitectura exterior en la arquitectura interior, para lo cual las ‘artes decorativas’ del interior eran de vital importancia. Más acá del eficaz despliegue de estos bien contruidos signos, síntomas y símbolos del status, esta élite había dispuesto de grandes posibilidades para satisfacer sus necesidades habitacionales.

El mensaje que comunican estos palacios y palacetes no se refieren sólo a un estilo nacional; esas connotaciones son sólo las primeras, las más superficiales y aparentes: lo que importa es la situación social que su sola presencia erecta transmite. Rafael Iglesia lo explica de este modo: ha habido un tránsito. Antaño, el status social de un ciudadano (y por tanto de cualquier propietario de inmueble) era directa e inmediatamente sabida por el linaje, delatado por el apellido: era, como en la Grecia Clásica, un informante seguro de la familia, el *cursus* vital, y el *modus vivendi* de cada quien. Continuando con la argumentación de Iglesia, el conocimiento cara a cara se ha esfumado: era posible en la Gran Aldea de Buenos Aires, pero imposible en una Capital Federal que en 1900 llegó al millón de habitantes. El gasto conspicuo y el palacete informan a todos en la cara: “Casa suntuosa igual ciudadano importante”, como ha dicho famosamente Rafael E. J. Iglesia en 1987.

A fines del siglo XIX, Buenos Aires dejó de ser la ‘Gran Aldea’ para transformarse en una urbe cosmopolita de carácter europeizante. La existencia de tiendas como Gath y Chaves, El Louvre bonaerense, la ciudad de Londres, con vitrinas que informaban de la moda europea, otras tiendas lujosas en la

calle Florida, el Hipódromo, los jardines de Palermo, y las nuevas avenidas, completaban el aspecto de la ciudad de Buenos Aires en el año 1882.

En algunos casos el 'interior' (mobiliario o movable) se ha desarrollado respecto del 'exterior' (arquitectura o inmueble, inmóvil) con relativa autonomía perceptible. En otros casos no. Como, precisamente, en el Palacio Errázuriz, que buscó la relación directa entre mobiliario y arquitectura. Al punto de convertirse, en estos términos, e paradigma de unión entre el arte, la arquitectura y el mueble decorativo de estilo.

La actividad proyectual de arquitectura y diseño 'exterior' e 'interior' doméstico como servicio profesional (brindado a sí o a terceros), se volvió actividad pedagógica, dirigida a informar y formar colegas y usuarios acerca de métodos probados o innovadores de interpretar y resolver problemas del hábitat interior residencial de la vivienda. Es por ello que en publicaciones especializadas –así la *Revista de Arquitectura* de la SCA (Sociedad Central de Arquitectos)- se incluía en portada la rúbrica 'Arte Decorativo' y/o 'Decoración de interiores' junto con la de Arquitectura.

III.4 LA RAZÓN DE ESTADO: EL DEBATE LEGISLATIVO EN EL CONGRESO NACIONAL QUE CONDUCE A LA CREACIÓN POR LEY DEL MNAD EN 1937

El análisis de los ejes argumentativos de los debates parlamentarios que llevaron a la sanción de la ley de creación para la Argentina de un pionero Museo Nacional de Arte Decorativo, que puede seguirse gracias a su transcripción completa en el Diario de Sesiones del Congreso, permite establecer un cambio epocal, que retrospectivamente podemos llamar de transición –sus parámetros no son ni los de la Belle Époque oligárquica anterior, ni los del peronismo posterior, ni tampoco los actuales- caracterizado, en la relación con el arte, el museo, y la concepción incipiente de un lugar social para el diseño, por dos desplazamientos conceptuales y políticos cuya

existencia es constatada con nitidez por los contemporáneos pero no su dirección o sentido:

1. Un desplazamiento de la *obra* de arte al *objeto* de arte;
2. Un desplazamiento de lo *privado* a lo *público*

Que a su vez son concomitantes con dos desplazamientos urbano-espaciales:

1. Un desplazamiento del *exterior* -“estatuomanía”, dice un diputado- al *interior* -“palaciomanía”, según el mismo diputado-;
2. Un desplazamiento de lo público para volver accesibles y utilizables por la ciudadanía espacios privados antes centrales y privilegiados, pero exclusivos, de la Ciudad de Buenos Aires

La Ley 12.351 sancionada el 21 de enero de 1937 en la Sala de Sesiones del Congreso Nacional establecía en su primer artículo que “el Poder Ejecutivo adquirirá (sic) la casa avenida Alvear número 2802, con destino a la Comisión Nacional de Cultura, Academia Argentina de Letras, Academia de Bellas Artes y Museo de Arte Decorativo” (LEYES NACIONALES 1963: 210).

Diez meses después, el Palacio Errázuriz, como se conocía a la residencia que el Estado adquirió por esa Ley, se inauguraba como Museo Nacional de Arte Decorativo. El diario *La Nación* cubrió en sus páginas esa inauguración. La Nota de página entera estaba ilustrada con foto de la presencia del presidente de la Nación, Julio Argentino Roca, de su esposa y de los principales ministros del Gobierno: el interés del Estado en la creación quedaba así ceremoniosamente graficado.

“Autorízase a invertir en dicha adquisición, que comprenderá mobiliario y colecciones”, decía la Ley en su artículo segundo. La dirección del ‘inmueble’, como llamaban los diputados a la residencia y sus jardines, quedaba en la entonces avenida Carlos María de Alvear, que será Avenida del Libertador San Martín desde el año 1950.

Las discusiones en torno a la sanción de esta ley, transcritas luego en los diarios de sesiones de ese día, ofrecen un

documento rico en dilemas, y sobre todo en el lugar que incómodo que ocupaba la idea germinal de convertir una colección privada en un museo de artes decorativas, el primero en Latinoamérica.

Y resulta rica en avatares por la labilidad de los variables conceptos de *belleza*, de *cultura superior* y aun *alta*, de *bellas artes*, que se le aplica, para adquirirlo o denostarlo, a un museo que, en definitiva, no estaba ni iba a estar ligado a esas altas esferas. Como dicen los diputados, o uno de ellos, a favor de la Ley:

“Se trata, señor presidente, de una las mansiones más bellas que existen en la ciudad de Buenos Aires, situada en una de las avenidas también más bellas que posee esta ciudad. Es un exponente de belleza edilicia y de arte, construida a todo costo, con todo gusto y con todo arte, y amueblada y decorada casi como un museo”.

Este *casi* es el primer alerta en que repara el lector contemporáneo al leer la primera exposición que abre la sesión, del diputado, que habla a favor de la ley, Honorio Basualdo. Porque, como se verá, por otras intervenciones que se reproducirán en este capítulo a efectos de comprender la novedad del proyecto de Ley, no había aún una clara noción del lugar que debía ocupar y representar un museo nacional de artes decorativas en el panorama porteño y nacional, y en el ámbito estatal. El mismo disputado dirá en esa primera intervención que una razón para que el Estado adquiriera en 2 millones 900 mil pesos de entonces el edificio es que se convierta en “sitio donde pueden asistir los colegios y las personas que quieran informarse y gozar de un espectáculo de arte y de cultura superior” (LEYES NACIONALES 1963: 527).

Como vemos en estas dos últimas intervenciones, sin embargo una y otra del mismo diputado, el debate parte del equívoco, solo calificado así por el peso del tiempo transcurrido y la evolución de los museos de artes decorativas y aun del diseño como disciplina académica, de evocar a un museo de artes

decorativas con los valores tradicionales y tradicionalistas de las bellas artes y la 'cultura superior', cuando el carácter de un museo de estas características es, por lo menos, más 'democrático', y más material y menos 'espiritual', que las de un museo de bellas artes.

El socialismo, en voz del diputado Julio A. Noble, deplora en parte la adquisición, con argumentos también sustanciosos para los fines de esta tesis: "A la ciudad le puede interesar, en un caso particular, salvar un edificio, pero mucho más interesante es salvar la obra resultante del esfuerzo colectivo y eso solo se puede lograr mediante reglamentaciones de la edificación". Y prosigue así, sin hablar de equívoco, pero sí de *contradicción*:

"Es el caso de señalar, para ver si alguna vez tiene eco el llamado que con frecuencia se formula, la contradicción que en esta materia como en tantas otras existe entre lo que ocurre en nuestro país y lo que acontece en laos de la civilización y cultura más afianzadas. En Estados Unidos, los poderosos, los ricos, que logran formar colecciones de cuadros, tapices y obras de arte en general, mucho antes de declinar en la vida se apresuran a colocarlas al alcance de la colectividad, y casi todos ellos establece después en las disposiciones testamentarias su entre al Estado. Aquí ocurre todo lo contrario: se forman magníficas colecciones, pruebas de alta cultura, demostraciones de distinción espiritual, pero es el Estado el que en un momento dado concurre para evitar su dispersión. Los gestos generosos en nuestro país no abundan" (LEYES NACIONALES 1963: 528).

Luego, y este es un punto nodal en la discusión de la sesión, adviene la discusión en torno a cuál es la comisión que debe amparar al Museo, si la Comisión Nacional de Cultura, que estaba en el proyecto originario de Ley, o la Comisión Nacional de Bellas Artes, por la que instan los socialistas. Prosigue el socialista Noble:

“¿Qué tiene que hacer la Comisión Nacional de Cultura con los museos? ¿No hay, acaso, una Comisión Nacional de Bellas Artes, de la que dependen los museos de Buenos Aires? ¿Para qué crear un museo dependiente de la Comisión Nacional de Cultura? ¿A qué conducirá eso? A un permanente conflicto de jurisdicciones. El año que viene vendrán los pedidos de recursos para que se aumenten las colecciones, nueva razón de abultamiento del presupuesto. Los beneficios serán así muy pronto inferiores a los exigibles por las inversiones realizadas en favor de la cultura. La comisión, con todas las fallas y defectos que puedan señalársele, con los errores, con las injusticias que ha cometido, a las que no ha escapado algún miembro de esta Cámara, tiene ya en su favor alguna obra realizada. Y es en defensa de esa obra que la Cámara debe votar, en caso de aprobarse en general el proyecto, la modificación que proponemos: el museo debe depender de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Eso es lo que aconseja la lógica y la cordura. No debemos crear ahora otro museo fuera de la jurisdicción de esta comisión. Por estas razones votaremos en contra del despacho” (LEYES NACIONALES 1963: 528).

Justamente, en este primer dilema sobre la jurisdicción a la que debe corresponder el flamante Museo Nacional de Artes Decorativas se observa el carácter díscolo, incómodo, de este objeto novedoso para la época que es imponer esta institución, disputada entre las Bellas Artes y la Cultura. Más allá de las razones presupuestarias y de contexto parlamentario –con sus intereses particulares que resulta arduo conocer, pero también gratuito señalar aquí- y aun político, un primer choque de ideas tiene que ver justamente si una Comisión de Bellas Artes u otra, más expansiva terminológicamente, de Cultura, debe ‘encargarse’ de un museo de artes decorativas.

Desde el Partido Radical, o más bien, “desde el bloque de diputados radicales de la Comisión de Presupuesto” (LEYES NACIONALES 1963: 528), Víctor Juan Guillot interviene así a favor del proyecto:

“(…) Con todo, hemos aceptado la compra del inmueble para salvar tesoros artísticos incuestionablemente valiosos y cuya incorporación al patrimonio del Estado resulta siempre ventajosa y demuestra en el Estado mismo una cierta preocupación por actividades distintas a las materiales; pero confieso que una de las resistencias a esta ley radica, precisamente, en el destino que se le quiere dar al edificio”.

“Lo que acaba de decir el señor diputado Noble ha sido mentalmente subscripto por mí cuando le escuchaba. Nos parece que la adjudicación que se quiere hacer de ese edificio con sus tesoros artísticos, sus objetos de arte allí acumulados, es una cosa fuera de lugar. Parecería que se hubiera buscado darle algún destino para justificar la adquisición; pero entiendo que no es así”.

En esta exposición de Guillot, conviene destacar dos ejes de la argumentación. En primer lugar, la *patrimonialización* y en segundo lugar la *museificación*. El diputado radical concuerda con lo primero y disiente con lo segundo. Es decir, reconoce el valor de la compra por inversión para el Estado por el conjunto de *objetos de arte* adquiridos, pero disiente con el destino que se dará a esa compra. Resulta importante resaltar un desplazamiento léxico: para el diputado tiene más peso el carácter de objeto que el carácter artístico de esos objetos. Son objetos de arte, no obras de arte, ni creaciones materiales, ni piezas únicas valoradas desde una estética determinada. Es decir, el diputado está reconociendo el valor patrimonial para el Estado de adquirir una colección de objetos, que en este caso, porque no desconocía cuáles eran esos objetos en cuestión, que no deben su precio al mercado de las bellas artes, sino al hecho de ser prototipos modélicos del virtuosismo en el ejercicio de un oficio de concepción y realización de enseres que encuentran su equivalente en la vida cotidiana. Muebles de todo tipo –sillas, sillones, camas, mesas, roperos, aparadores, escritorios-, en todo tipo de materiales –piedra, madera, metales-, en variadas combinaciones –con cuero, con tela, con cedas, con diversos hilados-, son tapices, son alfombras, son relojes, son vajillas, son juegos de mesa, son

luminarias y lámparas, son chimeneas y estufas. En este conjunto, incluso, las obras de arte clásicas de artes ‘canónicas’ dentro de las artes visuales –pinturas y esculturas- dejan de ser subordinantes y dominantes del conjunto para pasar a un lugar subordinado y dominado por la colección. Valen por su integración en un ambiente que recrea una forma de convivencia idealizada, donde el existir familiar ocurre entre objetos sin duda lujosos, pero al mismo tiempo altamente funcionales –aseguran comodidad y bienestar-.

Responde así a esa última intervención el diputado Solari:

“Hasta hace poco tiempo hemos aparecido atacados de “estatuomanía”; ahora parece que nos invade la “palaciomanía”. Parece también que despiertan en algunos funcionarios dormidas ilusiones de suntuosidad imperial. No sé si estamos esperando que nuevo Carlyle escriba aquí sus *Folletos de última hora* para caracterizar esta clase de política. (...) A todo esto hay que añadir la adquisición de doña M. C. de Anchorena, destinada a la instalación de las oficinas de la cancillería (...)”.

En su crítica a las políticas públicas del gobierno, el diputado Solari advierte con nitidez que ha ocurrido un cambio de época en dos planos solidarios, aunque no se detiene en el nexo entre ellos. En primer lugar, marca el pasaje de la *estatuomanía* a la *palaciomanía*. Es decir, el corrimiento del interés desde una monumentalidad exterior, estatuaría, conmemorativa, a la búsqueda y compra de espacios caracterizados ante todo por el valor de sus interiores. Más aún: el diputado se pregunta si el móvil de estas adquisiciones no será que “despiertan en algunos funcionarios dormidas ilusiones de suntuosidad imperial”. Es decir, que el atractivo mayor, o valor superior, se asigna al lujo y confort extremos que se atribuyen a ese interior. Como paralelo a este proceso, señala otro, y es el de la ‘publicización’ de inmuebles privados. Y de este proceso, señala que ya es un hecho consumado, al momento del presente debate, la compra del Palacio Anchorena para sede del Ministerio de Relaciones Exteriores. Es decir que dos

edificios de arquitectos franceses, ubicados uno y otro en emplazamientos clave en barrios que eran residencia favorita de la oligarquía terrateniente había pasado o iban a pasar a dominio público.

IV

*El proyecto privado vuelto plan
estatal: las masas quieren hacer
suyo un mundo de objetos
el MNAD, una pieza maestra en
el diseño de la nación popular*



La transposición de la colección privada en un Museo Nacional, creado por ley federal sancionada en el Congreso, había sido impulsada, pero sobre todo impulsó a su vez, una nueva valoración institucional del diseño, y una reconstitución del campo de la estética bajo la enseña de una nueva pedagogía deudora a su vez de una nueva concepción del rol del Estado en la vida social.

IV.1 ADMINISTRACIÓN DEL DIRECTOR IGNACIO PIROVANO (1937-1955): DE LA DÉCADA INFAME AL FIN DE LA DEMOCRACIA NACIONAL Y POPULAR

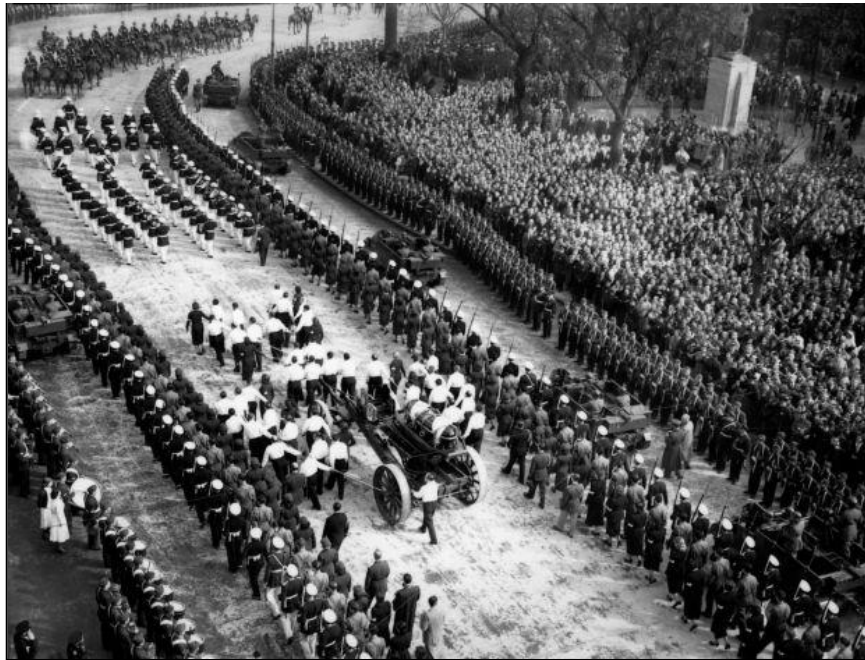
Si los gobiernos conservadores de la Década Infame habían demostrado por el MNAD, primero por el proyecto y después por la realidad, un entusiasmo al que moderaba un escepticismo demasiado acendrado acerca de los beneficios de la educación para sectores populares a sus ojos incapaces, en la encrucijada actual, de absorberla de manera integral y de usarla de manera productiva y no obstructiva, el peronismo, en cambio, hará plenamente suyo el proyecto y confirmará y reconfirmará a Ignacio Pirovano como director hasta 1955 (GIUNTA 1999).

De los diversos balances del crecimiento del acervo museal hay un dato que surge inequívoco: el MNAD, fundado en 1937, puede por primera vez hacer compras de piezas disponiendo de fondos propios asignados por el Estado, recién en 1947, es decir, en el segundo año de la primera presidencia de Perón.

Por aquellos años, la avenida Alvear había cambiado su nombre en el tramo más largo de su extensión: pasaba a llamarse 'Avenida del Libertador' El número 1902 de la ex Alvear, ahora San Martín, es el de la puerta de entrada antes al Palacio Errázuriz, ahora al MNAD. El cambio de nombre, por iniciativa directa del presidente Juan Domingo Perón, debe interpretarse en el contexto de las celebraciones por el centenario del fallecimiento del general José de San Martín, que declararon por ley a 1950 'Año del Libertador General San Martín'. Esta celebración fue uno de los proyectos más amplios y ambiciosos de las políticas culturales del peronismo y buscó un nuevo eje para interpretar a la historia argentina desde la Independencia colocando en su centro a figuras nacionales y populares, y desplazando a líderes de las élites patricias porteñas del protagonismo en la historiografía y su concomitancia monumental. Así como había cambiado el paisaje humano demográfico y elector de la ciudad de Buenos

Aires y del Gran Buenos Aires por la presencia de los ‘cabecitas negras’, del mismo modo cambiaba el nomenclátor urbano de las calles porteñas: Alvear se volvía San Martín.

Ignacio Pirovano jugará un lugar central en la estetización de los movimientos de masas del peronismo, y será quién diseñe la ‘coreografía urbana’ de los funerales de Eva Perón en 1952, inspirado en los funerales del Mariscal Foch, el héroe francés de la Primera Guerra Mundial, en el París de 1929, en el apogeo del Art Déco.



IV.2 EL MNAD CONSTRUYE SU PÚBLICO: CAMBIAR LA VIDA COTIDIANA Y DISEÑAR CÓMO CAMBIARLA

La colección privada, en el contexto de una residencia particular, se vuelve Museo. Se ha consumado el pasaje de criterios de gusto estético a criterios de representatividad histórica de las piezas, carácter didáctico del conjunto de las colecciones (el todo es más que la suma de las partes), ejemplaridad de las piezas, por su calidad y excelencia, para una producción argentina (diferenciada cualitativamente en su origen, pero tendencialmente indiferenciada e igualitaria en

sus destinatarios, en la lucha de definiciones contrastantes de un sujeto nacional y popular pero moderno –o viceversa-) de artes industriales.

Esto implica más operaciones que la de abrir al público la visita de las salas del palacio Errázuriz y el recorrido de sus colecciones. Es un museo nacional, abierto para todo el público, y mantenido y organizado por el Estado federal desde 1937. Un público que las autoridades buscan que sea, por la propaganda y difusión del Museo que hemos consultado en los archivos, cada vez más ‘social’ o ‘grupál’ que meramente de amateurs de arte singulares. Es un Museo que se quiere de masas: un ‘palacio plebeyo’.

El Museo se vuelve una institución que busca ser visitada por otras instituciones y sus públicos y ‘clientelas’. En primer lugar, por instituciones de enseñanza y sus alumnados en visitas grupales; en segundo lugar, y específicamente, por instituciones de enseñanza del campo disciplinario que después, años más tarde, será definido como el del diseño profesional: establecimientos de educación secundaria ‘industrial’, de escuelas de artes y oficios, y de la propia Escuela Nacional de Bellas Artes que había sido fundada en 1932.

Con el estudio de archivos dispersos, propios del Museo y de los Ministerios de Educación, y de centros de educación especializada, hemos logrado reconstruir (Ver Anejo) la lista de las visitas institucionales al MNAD en la década 1937-1947.

Modelos de estetización de la vida cotidiana. Otra vuelta de tuerca: modelos franceses de nacionalismo, frente a la influencia hemisférica norteamericana y los capitales británicos. Y la estética como baluarte, inversión y reivindicación frente a la sociedad de masas, la industria cultural, y el empirismo ‘anglosajón’: las artes decorativas como respuesta museal a la pregunta por cómo conservar (o crear, o recrear) el aura de la mercancía en tiempos de su cada vez más acelerada reproducción mecánica (con la paradoja de

que a la vez los objetos expuestos se proponen como tipos ideales de los productos que pueden ser diseñados).

IV.3 EL MUSEO EN UNA VANGUARDIA DE LA REVOLUCIÓN CONTEMPORÁNEA DEL ESPACIO CIUDADANO PORTEÑO

La obra de las autoridades, funcionarios y expertos que trabajaron en la primera década del MNAD (1937-1946), la que nos ocupa en esta Tesis, fue rica en realizaciones e intervenciones políticas, sociales y culturales. La hiperactividad de la década fundacional, la administración del Museo, las tareas estrictamente museológicas –como la confección del Catálogo, del que nos ocupamos en el siguiente capítulo- y las de ‘activismo’ social y cultural, explican que ese despliegue profesional hayan consumido tiempos y energía, y explican también, por parte de esas autoridades y de su grupo, la ausencia escritos de carácter crítico o teórico, de explicaciones o siquiera exposiciones y declaraciones circunstanciadas de la mise-en-place del MNAD, de reflexiones contemporáneas o retrospectivas, y aun de textos memorialistas o cronísticos.

La reflexión, por cierto, no estaba ausente en los responsables del MNAD, aunque no fuera acompañada de específica producción teórica y crítica. Su acción es una intervención directa y una respuesta bien calibrada en la vida argentina de las décadas de 1930 y 1940: prueba de lo primero es la consagración en el Congreso Nacional del proyecto del MNAD y de lo segundo su buen éxito para perdurar, desarrollar sus actividades, abrirse a las masas democráticas –según un proyecto mantenido firme-, y aun consolidar su prestigio y ampliar selectivamente su patrimonio.

La correspondencia cotidiana del fundador y primer director del MNAD en el período 1937-1955, Ignacio Pirovano, así lo creemos, da por sobreentendido, en un período en que la comunicación epistolar era frecuente, porque era necesaria, mucho de lo que esta tesis sostiene como resultado de la

investigación. No está publicada ni reunida en un único Archivo: puede consultarse en el del MNAD, en el de manuscritos latinoamericanos de la Universidad de Princeton, en diversos archivos personales, y, excepcionalmente, en línea en internet, en el caso del archivo de su colega museólogo y autoridad directiva del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Guillermo Whitelow.¹³

La importancia única y las consecuencias no menos únicas de los sucesos argentinos de los años 1930-1955, han hecho que ese cuarto de siglo, que se inicia con un golpe militar que interrumpe el orden constitucional y que concluye con otro, sea uno de los períodos más y mejor estudiados de la historia nacional. Esbozar una recapitulación de los años 1937-1947 que fueron a la vez telón de fondo y escenario móvil para la década fundacional del Museo resulta entonces por entero ocioso. En obras de abultada síntesis histórica como *La república imposible* de Tulio Halperin Donghi (HALPERIN DONGHI 2004), se encuentra una crónica completa de los hechos y cambios, un resumen contrastivo y exhaustivo de las diversas interpretaciones antagónicas, y aun una recopilación antológica de las fuentes documentales mayores del período de la llamada Década Infame por haber estado caracterizada por el fraude electoral de los gobiernos conservadores contra la Unión Cívica Radical (UCR).

IV.3.1 BUENOS AIRES REDISEÑADA POR DENTRO Y POR FUERA. TEMA, PROBLEMA Y EJE EN EL DISCURSO LITERARIO ARGENTINO 1930-1955

Si la historia política, social, cultural y artística de la época ha sido estudiada, y sigue siendo estudiada, con detalle,

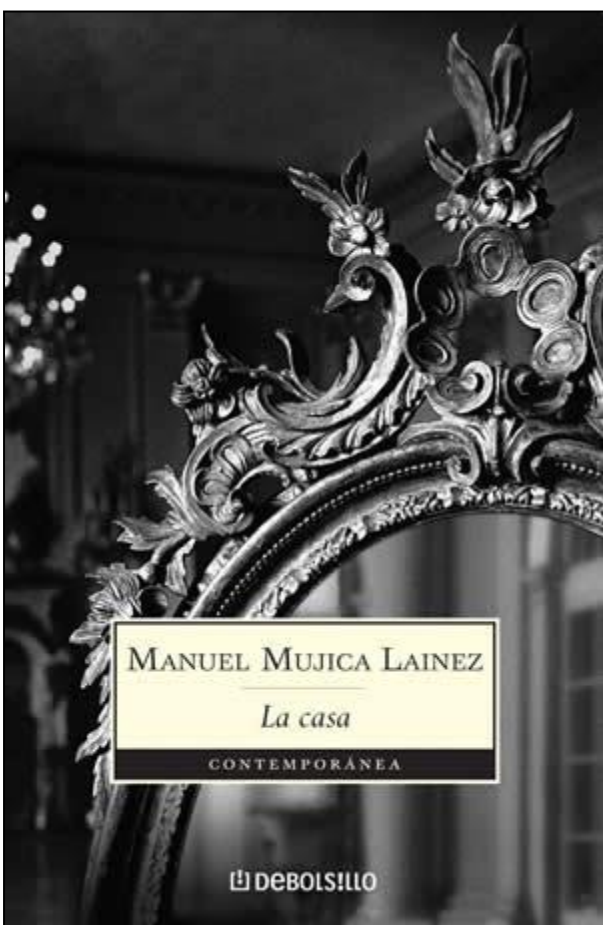
¹³ Archivo Ignacio Pirovano –actualmente en el MNAD, y puesto a disposición para esta tesis merced a Hugo Pontoriero, encargado del área de museología-: una carpeta 1944-1972 textos (dactiloscritos): apuntes, borrador de publicación "Visión en movimiento", entrevista, discurso de Pirovano, borradores del texto "Reflexiones sobre el proceso creador", memorándum. Correspondencia (manuscrita y dactiloscrita) con: Carmen Waugh, Tomás Maldonado, Vondemberge-Gildewart. Postal. Reseña sobre Comte S.A. Publicación de Rafael Squirru. Fotografías (mobiliario). Artículos periodísticos, boletín del "Centro de Investigación de Diseño Industrial". Existe un listado online en <bdd.espigas.org.ar/archivos/ignacio_pirovano/indice_general.html>

profundidad y rigor analítico, y si sus líneas directrices han sido determinadas y consensuadas (más acá del signo valorativo de adhesión o repudio ideológico que se les asigne a cada una de ellas), no ha ocurrido, ni ocurre, otro tanto, con el registro y reconstrucción de los cambios urbanos, sociales y culturales que son el entorno y atmósfera inmediatos del emergente MNAD, en su reconfiguración, a veces oblicua o alusiva, pero nunca relegada o secundaria, por la literatura de ficción contemporánea en Argentina. Este es un proceso en el cuales se inscribe, con una gravitación al principio imperceptible (pero nunca insignificante), y después indeteniblemente creciente, el tránsito conceptual y disciplinario del 'objeto artístico conceptual' al futuro 'objeto de diseño', y el estatuto transicional –aunque esto sólo pueda llegar a saberse al final, con el triunfo del Diseño, y no anticiparse– de las 'Artes Decorativas'.

Conviene elegir como uno de los polos de este recorrido transversal de la lectura de los nuevos códigos de un arte, oficio y profesión desde los códigos de literatura, que también es oficio y arte, y que en estas décadas alcanza niveles estables y medios (y aun medios-altos) de profesionalización, la novelística, en absoluto desinteresada, de uno de los ideólogos, activistas, funcionarios, expertos, que estuvieron desde el proyecto inicial del MNAD, y uno de los autores y peritos que redactaron el Catálogo del Museo, Manuel Mujica Láinez.

Si el Director, Ignacio Pirovano continúa en su cargo directivo hasta que la llamada Revolución Libertadora lo retire de él en 1955 –el peronismo había encontrado en el proyecto del MNAD un aliado muy valioso, como el propio director lo encontró a su vez en el peronismo–; el Secretario, Mujica Láinez, permanece en su cargo hasta poco después de la llegada a la presidencia en 1946, por vía de elecciones libres de fraude, de Juan Domingo Perón. A partir de entonces, vuelve a trabajar como periodista, con dedicación mayor, en el matutino cotidiano porteño conservador *La Nación*.

Como contraste somero, confrontamos finalmente el itinerario de Manuel Mujica Láinez con otra visión de la década de 1930, que referiremos oblicuamente al ‘diseño de objetos’ y a ‘la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica’, la de Robert Arlt en sus novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Las aperturas democráticas de Mujica Láinez, que después se cierran sobre sí mismas, parecen llegar a un punto que estuviera más atrás del de estas novelas de Arlt anteriores a la fundación del MNAD.



IV.3.1.1 Rediseño,
reinvención, y caída del
MNAD en la novela la casa de
Manuel Mujica Láinez

La novela histórica *La Casa* de Manuel Mujica Láinez (MUJICA LÁINEZ 1954) está construida, ‘diseñada’, a partir de un artificio retórico que la vuelve más única que rara en el contexto de la narrativa de ficción argentina y aun latinoamericana. Es una narración cuya voz es una primera persona del singular, pero esa persona es en verdad una no-persona, un objeto: es la casa del título de la novela. Antropomorfizada, la antigüedad de la casa del centro porteño se vuelve vez, y aun decrepitud: la vieja casa narra su esplendor pasado, su posterior decadencia, su atrofia presente y profetiza su muerte en un futuro cercano.

Acaso lo más importante de todo, aquello de lo que la sola existencia de esta novela es signo y síntoma, pero también, ya, ‘vulgarización divulgativa’. El solo hecho de que la inepción de la novela *La casa* haya sido una única decisión conceptual determinante, que ya encamina,

guía y contiene 'técnicamente' la operación de diseño de la ficción, es una revolución en el género y la forma novelística, y un signo y síntoma del cambio mayor revolucionario ya operado en las artes, la industria, y la vida cotidiana.

La casa es una novela histórica: si su voz es un invento, su hipostasiada materialidad, en cambio, se ha reconstruido a partir de un coleccionismo de rasgos y aspectos tomados de la urbe de Buenos Aires. Y aun pueden reconocerse, y Mujica Láinez ha admitido y señalado, modelos mayores. El primero de ellos estaba en la calle Florida al 556, frente al edificio del Jockey Club, quemado por militantes peronistas en 1953, después del bombardeo de Plaza de Mayo por la Marina de Guerra golpista. El autor dijo que sólo una vez pudo espiar el interior, al ver la puerta entreabierta por una cocinera o mucama, única habitante del solar, y heredera del edificio que había pertenecido a una familia de la oligarquía terrateniente bonaerense.

Hay que decir que el contraste que el novelista establece entre los dos edificios enfrentados no sirve a fines anti-peronistas, o anti-populares, sino que contribuye a contrastar dos eras diferenciadas, sucesivas, y antagónicas de la arquitectura y el diseño. En la novela *La Casa*, sobresale la creación e impostación de una voz narrativa novedosa en la literatura contemporánea, no sólo argentina. Es una narración en primera persona, pero esa primera persona es la casa misma. Un narrador femenino, sexagenario, singular pero ubicuo: todo lo ve, puede estar en todas partes (de su propio interior, su *chez soi*). A sus 68 años de edad, cuenta su vida mientras la demuelen en 1953. Desde Juárez Celman y el crac de la bolsa porteña en 1890, hasta la elección democrática de Yrigoyen en 1916, y más allá, recuerda los hitos de la vida política, social y cultural argentina desde una posición de privilegio, tanto clasista como urbanística, ubicada en la peatonal Florida, frente al Jockey Club al que pertenecía, y que impulsó, el porteño e hípico Pellegrini, sucesor del fraudulento cordobés Juárez Celman.

A diferencia de la visión de Julio Cortázar, que en su cuento “Casa tomada”, publicado en 1946, año en que comienza el primer gobierno de Perón, en los *Anales de Buenos Aires*, la revista que dirigía Jorge Luis Borges (y en 1951 incluido en su libro de cuentos de título antiperonista, *Bestiario*), no hay invasión de ‘aluvión zoológico’, de ‘patas en la fuente’, que anegue y asfixie a la residencia aristocrática o clasemediera por causa de “el hecho maldito en el país burgués”, en expresión en su *Apuntes para la militancia* J. W. Cooke (COOKE 2013[1976]). Al contrario, *La casa* de Mujica Láinez no es víctima de la barbarie atropelladora y squatter, de la inmigración urbana de cabecitas negras, sino del progreso.

La casa de la calle Florida está siendo demolida, porque resulta inviable para los tiempos actuales, para la vida ‘moderna’ y democrática. No es casual que el autor del Catálogo del Museo de Arte Decorativo reconozca, con nostalgia estetizante y aun espiritual –hay un ángel, una ‘presencia’, que se posa sobre la casa-, pero con lucidez histórica y conciencia aguda del nuevo mundo de los objetos en que está inserta, esta situación.

De la ruina de la casa, los únicos responsables son los moradores, aristocráticos, despilfarradores, sin conciencia social alguna, que supieron valerse, en las siete décadas de su vida, de su prestigio para conseguir préstamos. No es casual que la casa haya sido construida en el boom especulativo de Juárez Celman, y que sea demolida en la segunda presidencia de Perón, cuando esos prestigios oligárquicos servían de mucho menos. La historia de la casa es la historia del abuso del crédito, con su consecuencia, el diseño de formas de uso y habitación suntuosas y anti-funcionales: “el Crédito –dice el autor, por boca de su narradora doméstica-, ansioso de sepultar bajo túmulos de plata prestada a quienes no cesaban de dar pruebas de que eran incapaces de soportar el ejercicio de su gobierno, porque ahora como antes, como siempre, todo se reducía a gastar y pedir, pedir y gastar” (MUJICA LÁINEZ 1979: 434).

Los dos hijos de la Señora, la dueña de casa, representan la polaridad del pasado y del futuro. Uno es el democrático, el que sobrevive, el que es amante de la mucama-cocinera cuando joven, al que al morir lega la casa. El otro es un refinado coleccionista, que toca el piano, que vive rodeado de objetos de diseño tan único, hermoso, europeizante, como inutilizable e irreplicable en la vida cotidiana. Se queda solo, fuera de su tiempo, sin entender la vida nueva, ni la alianza de clase, usos, diseños y costumbres que la vida de su hermano insinúa, hacia el horizonte del porvenir.

A Manuel Mujica Láinez parece haberle ocurrido algo muy similar a lo ocurrido a MNAD cuyo Catálogo compuso: su práctica fue más amplia y más rica que el discurso público, precario, que compuso sobre esas prácticas públicas. A la perspectiva amplia e históricamente clarividente de *La Casa*, podemos contraponer unas declaraciones de 1964, es decir, diez años después de la publicación de la novela.

En estas impresiones que citamos ahora de quien fuera el secretario del MNAD en su primera década de existencia institucional, perdura la visión del Museo como palacio del buen gusto, sin hacer lugar para sus dimensiones sociales. Escribe Mujica Láinez:

La casa que imaginó y realizó amorosamente, detalle a detalle, con minuciosa pasión de artista es una de las pocas de Buenos Aires que merecen la ardua apelación de palacio: el Palacio Errázuriz. Felizmente se ha salvado, con casi todo lo que contenía. Felizmente, los tiempos absurdos de la República le han dejado intacta, en la inmovilidad de su pompa pretérita, como un símbolo del nivel que alcanzó nuestro país en un momento, en su momento de mayor brillo, aquel en que la certidumbre de su seguridad toleraba, justificaba y exigía la grandeza de las opulentas locuras. Hoy, al pasar frente a esa casa, medimos nuestra pequeñez y debemos resignarnos a la melancolía de convenir en que hemos descendido. Al margen de las tormentas tristes, que arrastran en su caudal a la

fragilidad de las embarcaciones efímeras, la casa permanece como un solmene navío, como una alta galera blanca y áurea a la que no conmueve la rabia fugaz de las olas. (VILLORDO 1981: 142)

Como si él –el caso de Ignacio Pirovano es completamente distinto- nunca hubiera comprendido, ni siquiera en 1964, el mecanismo de pasaje democratizador que protagonizó, y sólo refrendara la dimensión estética, ligada a las Bellas Artes y punto, del Museo. Así continúa el texto:

“Ojalá la vean así las generaciones y las generaciones: cofre rescatado de la tempestad para alegría, asombro y ejemplo de cada uno de nosotros, porque cada uno de nosotros es ahora dueño maravillado de Doménico Theotocópuli, de la chimenea Rodin, de los muebles firmados por los ebanistas del siglo XVIII, de la efigie del abate de Manet, de las porcelanas, de los libros miniados de la Edad Media y ,por encima de lo restante, el dueño perplejo de los vastos espacios ceremoniosos que transcurren bajo la sucesión de las arañas y los espejos y que le confieren a la vida un sentido de amplitud pródiga, que ensancha el ánimo e impone el complemento de los nobles ademanes y del pensar refinado” (VILLORDO 1981: 142-143).

No sorprende entonces, en esta evocación, que no haya una sola palabra ligado a la “utilidad”, al “uso social” que ha motivado a que esta “casa” se convierta en Museo Nacional, y haya influido en áreas productivas desde su fundación y más aún, bajo la política cultural del Peronismo, período que excede los alcances de esta tesis.

IV.3.1.2 El buen diseño de una pieza de arte
decorativo y la revolución social: la rosa de cobre
de Roberto Arlt

Pocas novelas argentinas han presentado y representado de manera más dinámica las ricas contradicciones urbanas y técnicas de la década de 1930 que la serie *Los siete locos* (1929) – *Los lanzallamas* (1931) de Roberto Arlt (m. en 1942).

En estas novelas argentinas, específicamente porteñas, el diseño urbano, gráfico, textil en industrial cobra un protagonismo que nunc a antes había desplegado en la narrativa de ficción de la Argentina y aun del entero Cono Sur. Es decir, que en ellas el diseño adquiere una función directriz o bisectriz de la acción, mucho más acá de parecer figurar como simple decorado, escenografía o insumo teatral.

En el Buenos Aires de *Los siete locos* el espacio urbano constriñe, y los cuerpos sólo se reconocen a sí mismos en sus imágenes. Como se señala en el propio texto de la novela:

“Porque esta angustia llegó a ser tan persistente, que de pronto descubrió que su alma estaba triste por el destino que en la ciudad aguardaba a su cuerpo, un cuerpo que pesaba setenta kilos y que él solo veía cuando lo encaminaba frente a un espejo” (ARLT 1929: 103-104).



El protagonista, Erdosain, es testigo de la materialización de uno de sus inventos, a mitad de camino –o simultáneamente– ‘pieza de arte decorativo’ y ‘objeto de diseño’. Es la rosa de cobre, de cuya reproducción técnica en tantas unidades como pueda venderse, y de cuyas ventas, dependerá el triunfo de la revolución social futura con la que el novelesco Erdosain sueña (el otro medio de pago de la revolución es una red de burdeles).

Leemos en el texto de la novela: “En el miserable cuchitril la maravillosa flor metálica exfoliaba sus pétalos bermejos” (192). Según Piglia, para Erdosain inventar es diseñar y a la vez es “una operación demiúrgica destinada a encontrar la piedra filosofal moderna”, como dijo Ricardo Piglia en su *Crítica y ficción*.

La ‘rosa de cobre’ sintetiza’ ambas dos realidades en tensión: la del diseño industrial y tecnológico; y la del sueño porvenir.

Pero hay más aquí: hay la celebración de las bodas entre la belleza (natural) y las masas (urbanas). Porque la *rosa*, primera parte de esta imagen, remite al mundo silvestre, rural, del campo y la naturaleza, donde tranquilidad y belleza se conjugan o conjugarían de mayor y mejor manera. En cambio, el *cobre*, el material con que desde su diseño se plantea que ha de ser confeccionada, nos remite al mundo de la técnica y de la industria, donde reconocemos que es una materia de orden menor dentro de la escala de los metales, pero donde a su vez ese lugar en la escala aseguraría su masividad en las ciudades.

De algún modo, la rosa tradicional, ‘aurática’, este “símbolo de inocencia y de hermosura aparece alienado” (KALLINIKOS, 260) bajo la forma de una imagen sintética (rosa/cobre) que responde al mismo complejo panorama de contradicciones en que viven los integrantes de la sociedad secreta (la célula que financiará la revolución con rosas y burdeles), en especial Erdosain.

El episodio de la llegada de Remo a casa de los Espilas confirma una vez más el carácter paradójico del rol de la tecnología en la escritura de *Los siete locos*. Por un lado, la zona industrial genera polución, intoxica y contamina no solo las coordenadas geográficas de los personajes sino las coordenadas de su ser interior. Por el otro, Remo y el Astrólogo creen ciegamente en la ciencia y la tecnología como instrumentos para la revolución y el cambio social, el medio fundamental, la base del nuevo orden. La fábrica abandonada (el cuchitril) de los Espilas cifra

no solamente la miseria y la muerte sino también la maravillosa curiosidad que significa la rosa, con ello esta zona periurbana industrial se asocia a la realización de los proyectos futuros señalados que, perfectamente, pueden ser funcionales a la transición necesaria hacia una nueva sociedad que, paradójicamente, no dista demasiado de la condición primaria de los personajes. No obstante, la tecnologización como principio para la sociedad secreta es una fuente de belleza, sueño y esperanza, apenas un haz de luz como este es necesario para salvarse de la miseria: “Soñaba enriquecerse con un descubrimiento. Su imaginación ocupaba las noches de máquinas extraordinarias, trozos incompletos de mecanismos girando sus engranajes lubricados...” (ARLT 1929: 207).

Aquí las interpretaciones se dividen. Es verdad que esta rosa tan especial se ennegrece porque esa es una característica propia del metal de color –y naturaleza- cobriza en que está fabricada según su diseño esta flor industrial. Al parecer, sugiere Arlt en la novela, la revolución planificada por los locos de la inquietud revolucionaria participará de la misma suerte: toda rosa se volverá negra. La bella “idea” del cambio social (la rosa) terminará como el cobre, deslucido y sin posibilidades ciertas de concreción, ya que todo aparece como una ilusión alimentada por la misma sociedad que genera o posibilita la conformación de grupos asociales. Jorge B. Rivera, en *Roberto Arlt: Los siete locos* (RIVERA 1986) señala, a propósito de lo expuesto acerca de la rosa de cobre, que es “símbolo no del éxito ni de la salvación sino de la impotencia y la esperanza efímera” (RIVERA 1986: 62).

Sin embargo, acaso no sea exagerado insinuar que esa impotencia depende del ‘mal’ diseño de la rosa, como del ‘mal’ proyecto revolucionario social (que finalmente es secreto y no de masas) depende su fracaso político. Como acaso tampoco sea exagerado sugerir que el MNAD operará ese tránsito al objeto de diseño con mayor eficacia y felicidad, así como Arlt (m. en 1942) no llegó a ver la revolución social de masas que significó a partir de 1946 el peronismo, que se volvió aliado (y viceversa) del proyecto del MNAD.

IV.3.2 EL MUSEO DE MASAS EN LOS MEDIOS DE MASAS: LA INAUGURACIÓN DEL MNAD EN EL ESPEJO DE LA PRENSA GRÁFICA

El pasaje de la colección privada, en el contexto de una residencia particular, a un museo nacional, ‘abierto para todo el público’, y mantenido y organizado por el Estado desde 1937, ha sido, como ha quedado expuesto en el capítulo precedente, una iniciativa no exenta de un complejo debate legislativo acerca de su pertinencia. O más acerca de su justificación. O ambas cosas.

Una iniciativa, no obstante y desde luego, exitosa. El domingo 19 de diciembre de 1937, los lectores del diario *La Nación* pudieron ver al interior de sus pliegos una fotografía dispuesta en lugar central y dominante en página –arriba y al centro-, en que posaban “el presidente de la Nación, sus esposa y otras personas, en la inauguración del museo”, como informaba el epígrafe, debajo del título en mayúsculas en negritas e itálicas que decía: “El presidente de la República inauguró el Museo Nacional de Arte Decorativo”. La nota arrancaba así:

“Ayer por la tarde se realizó la inauguración del Museo Nacional de Arte Decorativo, en el palacio Errázuriz. Dicha institución depende, como el Teatro Nacional de Comedia y el Instituto Nacional de Comedia y el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, de la Comisión Nacional de Cultura, y ha sido organizada sobre la base de las colecciones artísticas que reunió D. Matías Errázuriz y que fueron adquiridas, junto con la residencia de la avenida Alvear, por el gobierno nacional” (LA NACIÓN 1937: 9).

Arte Decorativo y no Artes Decorativas, publica el diario, y atribuye, como otro dato que resulta llamativo desde el presente, solo a Errázuriz la responsabilidad en la reunión de las colecciones, siempre según el párrafo citado de la nota en el diario de Mitre.

Entre los presentes a la inauguración, que “había sido fijada para las 17, (pero) el presidente d la República anunció su visita al museo para las 15”, se encontraban, siempre según La Nación:

“el Dr. Sánchez Sorondo, el Dr. Gustavo Martínez Zuvíria, vicepresidente de la Comisión Nacional de Cultura; el secretario de dicha institución, Dr. Homero M. Guglielmini; el director del nuevo museo, Dr. Ignacio Pirovano, y un grupo de damas y caballeros. Acompañaban al general Justo su esposa, Da. Ana Bernal, y el ministro de Justicia e Instrucción Pública y su esposa, Da. Fernanda Urdinarrain de de la Torre (...)

A las 17, hora señalada para la apertura del museo al público, una concurrencia numerosa y escogida visitó al palacio. Hallábanse entre ella el cardenal arzobispo de Buenos Aires, los ministros de Agricultura, Obras Públicas y Hacienda, el vicepresidente electo de la república, Dr. Ramón S. Castillo; los embajadores de los Estados Unidos, Gran Bretaña e Italia; el embajador argentino en Río de Janeiro, Dr. Ramón J. Cárcano; el presidente del Banco Central, Dr. Ernesto Bosch; la presidenta de la Sociedad de Beneficiencia de la Capital, Sra. Carmen Marcó del Pont de Rodríguez Larreta; figuras prestigiosas de nuestra sociedad, políticos, escritores, miembros de altas dependencias públicas, etc.” (LA NACIÓN, 1937: 9).

VESTIDOS REGIONALES

Inauguran la Muestra en el M. de Arte

EN el Museo de Arte Decorativo se inauguró anoche la exposición de trajes regionales españoles que, durante su reciente viaje a la península ibérica, le fueron regalados a la esposa del presidente de la Nación. Cuando llegó el general Perón, acompañado de su esposa, se trasladaron al salón principal del museo, donde fueron recibidos por



El presidente de la Nación y su esposa contemplan los trajes regionales que regalaron a ésta las cincuenta provincias de España

el embajador de España, ministros del Poder Ejecutivo y otros funcionarios e invitados especiales.

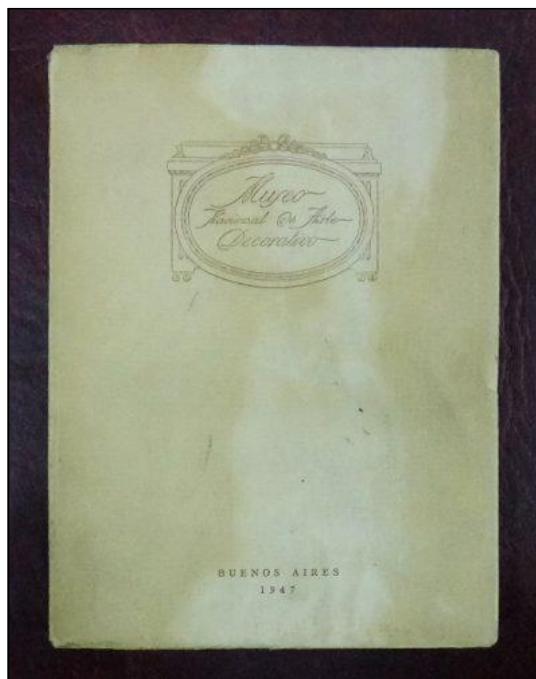
El embajador pronunció un discurso en el que comenzó destacando la significación espiritual de la ofrenda "a la embajadora gentil que la República Argentina nos mandó, hace algunos meses, al verde solar de la península". Señaló que los trajes que se exhiben "son fruto de la inspiración de los artistas salidos del pueblo, quienes tradujeron en su fantasía la costumbre impuesta por los climas diversos de la tierra y la fidelidad a lejanas tradiciones". Hizo, luego, una evocación de las mujeres de las distintas regiones, y, dirigiéndose a la esposa del primer magistrado dijo que "con esta

todas las mujeres jóvenes de mi patria os ofrecieron su homenaje colectivo como símbolo de lo que España quiere demostrar a la República Argentina". Después, la concurrencia admiró los trajes, que corresponden a las 50 provincias españolas, mientras un conjunto de música de cámara ejecutaba trozos de música española en instrumentos antiguos. También, en otra sala, fueron contemplados los retratos del general Perón y de su esposa, obra del director del Museo del Prado, de Madrid.

Desde hoy podrá visitarse la exposición con el siguiente horario: Sábados y domingos, de 18 a 24; y de martes a viernes inclusive, de 18 a 23. Los días de trabajo se cobrará un peso, y 50 centavos los

V

El catálogo, pieza maestra de la museificación estética del objeto de diseño: caracterización y análisis



Como en ningún otro Museo de artes argentino, en el Museo Nacional de Arte Decorativo fue un plan y programa decidido desde su creación la confección de un catálogo completo, histórico y morfológico, que incluyera la circunstanciada descripción de todas y cada una de las piezas expuestas o conservadas. Fue publicado en 1947, y redactado por tres especialistas que trabajaron en equipo, Ignacio Pirovano, Manuel Carreras Saavedra y Manuel Mujica Láinez.

V.1 EL CATÁLOGO: UN LIBRO

El catálogo en sí mismo, en su materialidad de libro impreso, como 'obra maestra' del diseño gráfico editorial (estuvo a cargo de la editorial Guillermo Kraft), desde la calidad y gramaje del papel hasta la tipografía y la puesta en página. El lenguaje de las descripciones: sobrio, técnico, históricamente noticioso, escasamente estetizante o retóricamente literario. Antes que la excepcionalidad de cada pieza, cada objeto, prefiere detallar las causas (materiales) de su excelencia, desde la inteligencia del diseño hasta la calidad, más profesional que virtuosística, de la ejecución.

V. 2 EL CATÁLOGO: UN RECORRIDO

El recorrido artístico-decorativo del Palacio es orden numerado y dispositio del Catálogo, y viceversa.

El método expositivo es siempre el mismo: primero los continentes (los sucesivos ambientes), después los contenidos (los objetos expuestos en cada ambiente).

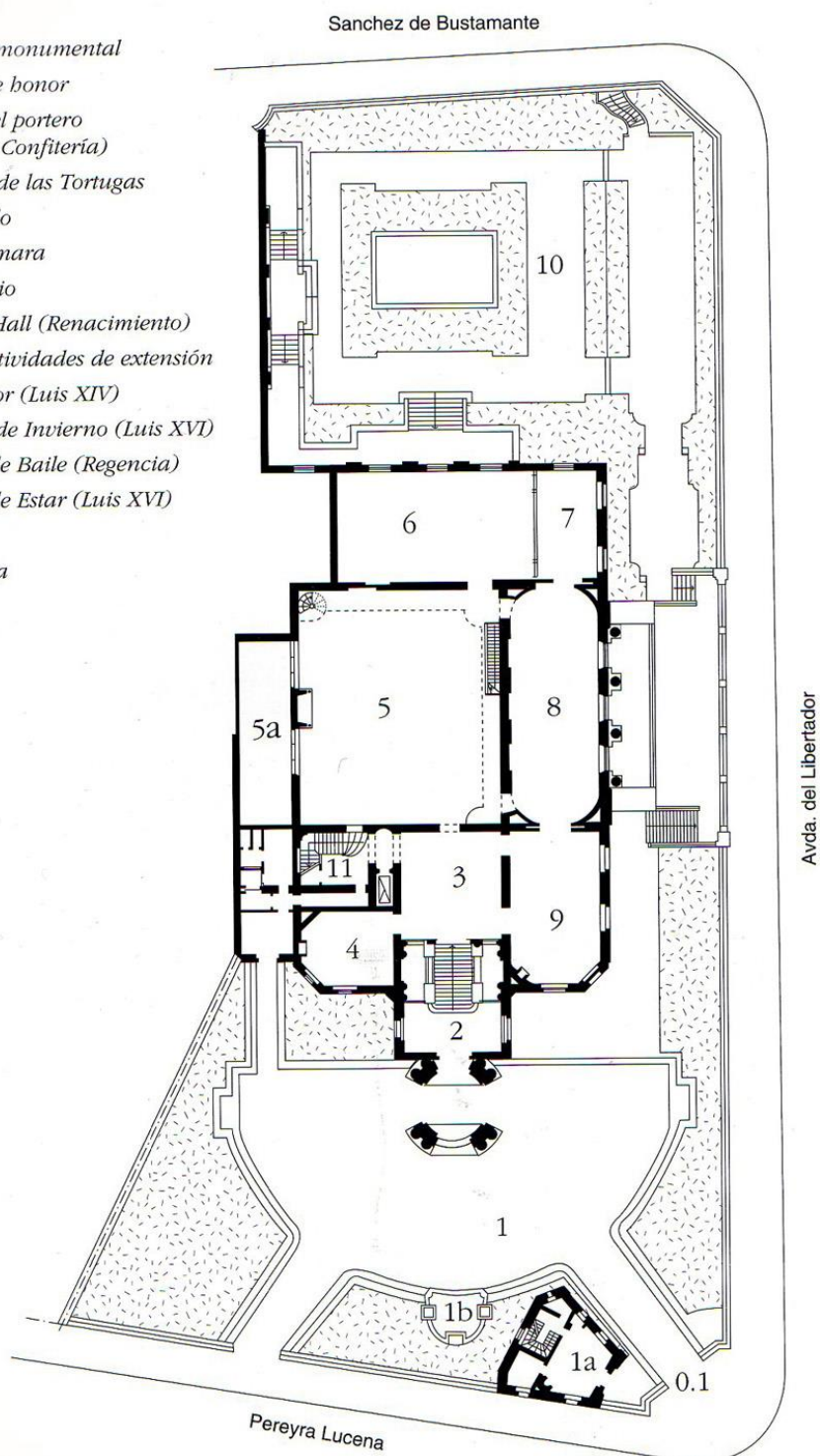
Entrando por el Vestíbulo de Entrada Luis XVI, se llega a la Antecámara Luis XVI. A un costado de la Antecámara Luis XVI se encuentra el Escritorio Luis XVI. Donde pueden encontrarse en su interior la escribanía Luis XVI, la bergère Luis XV, el armariovitrina Luis XVI, las cómodas Luis XV y Luis XVI, la mesa y sillones Luis XVI, el reloj y el candelabro Luis XVI.

Saliendo del Escritorio Luis XVI hacia la Antecámara Luis XVI, se pasa luego al Gran Hall Renacimiento Francés o Gran Hall Tudor. Donde podemos encontrar una enorme y rica variedad de muebles y objetos Góticos como las tallas, el candelabro y los bancos góticos con antifonarios y sillas de coro; también encontramos objetos y muebles de estilo Renacimiento.

PLANO GENERAL PLANTA BAJA

Referencias:

- 0.1 Portón monumental
- 1 Patio de honor
- 1.a Casa del portero
(actual Confitería)
- 1.b Fuente de las Tortugas
- 2 Vestíbulo
- 3 Antecámara
- 4 Escritorio
- 5 Gran Hall (Renacimiento)
- 5.a Sala actividades de extensión
- 6 Comedor (Luis XIV)
- 7 Jardín de Invierno (Luis XVI)
- 8 Salón de Baile (Regencia)
- 9 Salón de Estar (Luis XVI)
- 10 Jardín
- 11 Escalera



La profusa variedad oscila desde sillones fraileros españoles del S. XVII, sillones plegadizos del S. XV y XVI, sillas y sillones Luis XIII y Luis XIV, sillones Luis XIII, banquetas del S. XVI, sitiales españoles, escabeles del S. XVI y XVIII, facistoles Luis XIV y Barroco francés, mesas del S. XVI-XVII e Isabel 1º - Elizabethiano o Isabelino-, credencias -credenza o crédence- del S. XV, braseros del S. XVIII, Ballestas alemanas del S. XVIII, arcones español del S. XV y japonés del S. XVI-XVII.

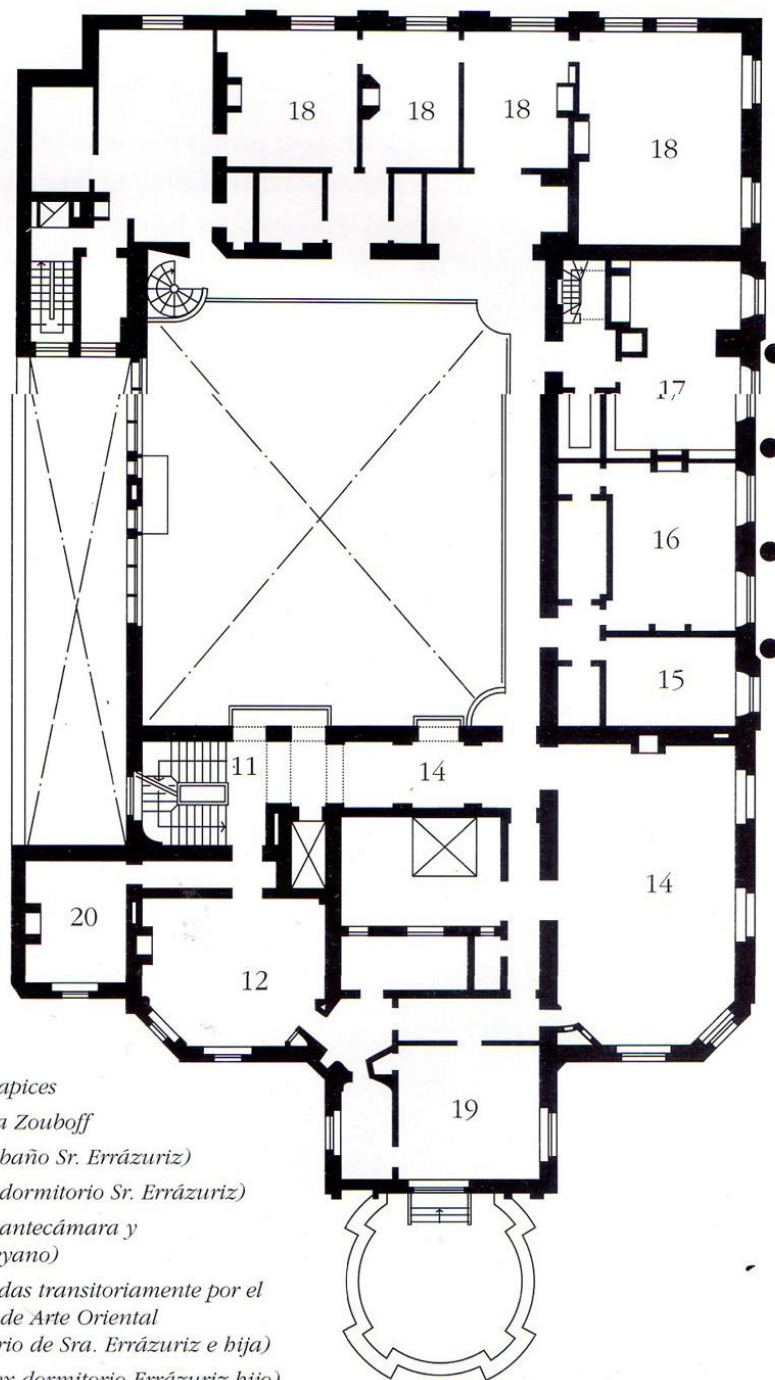
Saliendo del Gran Hall Renacimiento Francés o Gran Hall Tudor, pasamos al Comedor Luis XIV. Donde se puede apreciar vajilla de la manufactura de Sèvres (platos, bols, tazas para zopa écuelle à bouillon, tazas trembleuse, jarras, cremeras, aguamanil y azucareros entre otros), porcelanas chinas del siglo XVIII, tacitas y teteras, así como varias piezas de orfebrería (como los juegos de té y café de plata del S. XIX, la sopera Luis XV), la mesa y veinticuatro sillas Luis XV para sus respectivos comensales.

Inmediatamente luego del Comedor Luis XIV se encuentra el Jardín de Invierno Luis XVI da paso al Salón de Baile Regencia (estilo de transición del Barroco propio del Luis XIV al Rococó del Luis XV). Saliendo del Salón de Baile Regencia, pasamos al Salón de Madame Luis XVI.

Subiendo al primer piso, se encuentra la Sala Sert de estilo Art Decó. Saliendo de la Sala Sert se pasa por un pasillo que conduce al dormitorio 1º Imperio francés. La sala Tatiana Zubov con muebles de estilo Jacobino tardío.

También se encuentra en el primer piso, junto al dormitorio estilo Imperio. En todos los ambientes antes enumerados existen obras de artes diversas: pinturas famosas como El Grec”, esculturas famosas como la de Rodin, tapices famosos como los del Taller de Cornelius Mattens, jarras y jarrones, vasijas, potiches de porcelana china y otras porcelanas, tallas de maderas, mármoles, terracotas, orfebrería, platería, cristalería, biombos, alfombras, perros de Fô, tibor, etc.; todas, sin duda, obras de incalculable valor histórico-cultural y económico.

PLANO GENERAL PRIMER PISO



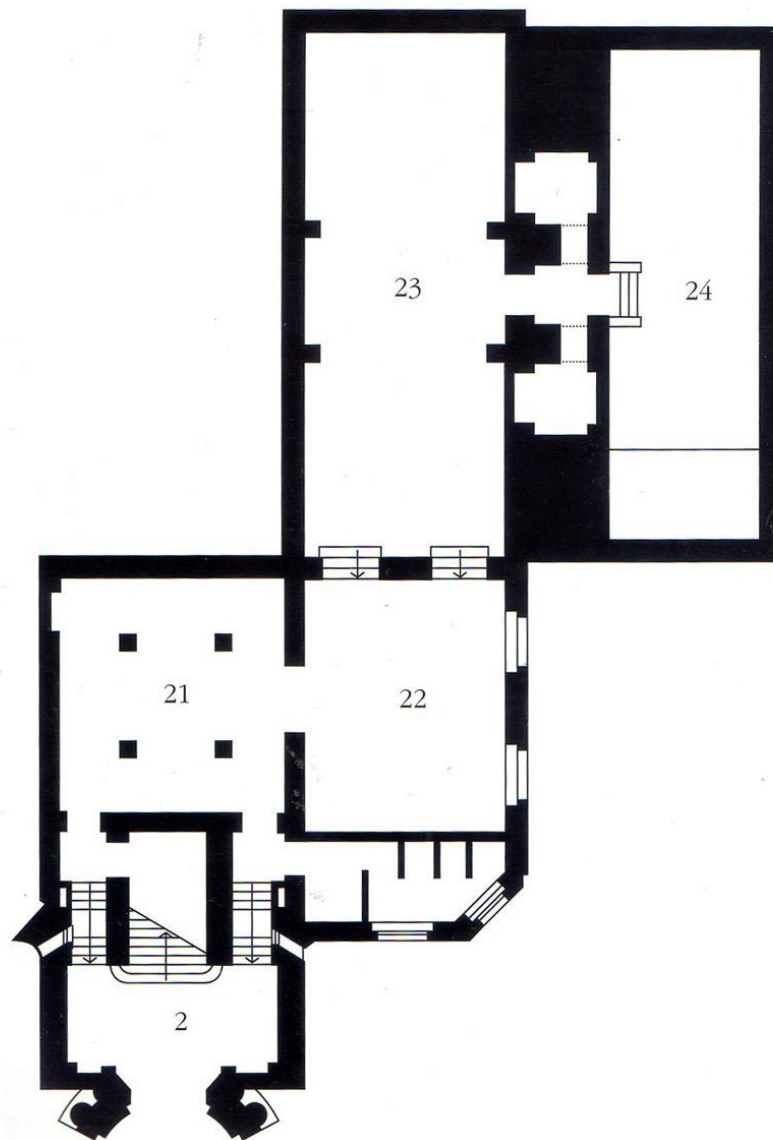
Referencias:

- 11 Escalera
- 12 Sala Sert
- 13 Galería de tapices
- 14 Sala Tatiana Zouboff
- 15 Oficina (ex baño Sr. Errázuriz)
- 16 Oficina (ex dormitorio Sr. Errázuriz)
- 17 Oficina (ex antecámara y baño pompeyano)
- 18 Salas ocupadas transitoriamente por el Museo Nac. de Arte Oriental (ex dormitorio de Sra. Errázuriz e hija)
- 19 Dirección (ex dormitorio Errázuriz hijo)
- 20 Oficina (ex biblioteca)

PLANO GENERAL PLANTA INFERIOR

Referencias:

- 2 Vestíbulo
- 21 Sala 4 columnas (Librería - boutique)
- 22 Sala Fourvel Rigolleau
- 23 Sala de exposiciones temporarias
- 24 Sala inferior (Capilla gótica)



Algo, sin embargo, acaso sea más importante. Estos objetos acumulados, con prescindencia total de si han sido designados para cumplirla, cumplen limpiamente con una función clave. Dan cuenta del ‘eclecticismo’ de los ambientes, porque no siempre –ni necesariamente- existe un correlato entre el estilo del mobiliario y los objetos acumulados (diseño de interior, ‘artes decorativas’), y el estilo arquitectónico de los ambientes o salas (aunque en la planta baja, principalmente es donde se evidencia una mayor correspondencia decorativa y estilística). Por ello Federico Ortiz en el artículo “La arquitectura argentina desde mediados del siglo XIX hasta 194” aparecido en la revista *Summa* N° 252, sostiene que el proceso de asimilación de la arquitectura europea (mobiliario incluido) en la Argentina puede ser definida como *Eclecticismo historicista*.

V.3 EL CATÁLOGO: UNA MEDIACIÓN

En el siglo XVIII europeo, las Artes Decorativas conocieron una perfección técnica y solvencia profesional al punto de desplazarse hacia el centro y la posición dominante del sistema estético y artístico, en una centuria en la que a las Bellas Artes tocó un papel más discreto. Las artes y oficios de la ebanistería, la tapicería, la herrería artística, la pintura decorativa, las manufacturas de la porcelana y el cristal, florecieron en Francia patronizadas por los monarcas borbónicos (Luis XIV, Luis XV y Luis XVI).

En la Inglaterra de los ebanistas Adam y en la Francia de Luis XVI, el mobiliario se volvió leal expresión del nuevo espíritu del Siglo de las Luces. Es un período rico en construcciones de piezas de amoblamiento que vuelven más íntimos a cada ambiente. Se fabrican y construyen el aparador, la cómoda, la biblioteca, los innumerables ejemplos de mesitas y *secrétaires*, los más diversos sillones con nombres fantásticos y femeninos, pero precisos en señalar diferencialmente los objetos que designan (la *duchesse*, la *marquise*, la *bergère*, la *turquoise*, la *veilleuse*), y aun más precisos todos estos términos en las bien circunstanciadas entradas del Catálogo.

Con la Revolución Industrial y los procesos económicos que ponen en movimientos, la fabricación del mobiliario lograría abaratar sus costos de producción, y, consecuentemente, las ventas alcanzarían un grado de masividad insospechado, que llegaría crecientemente hasta sectores sociales antes por completo excluido (esta democratización, en ese momento, la volvió viable la masividad del mercado). Modélico en ello fue la admirable serie de muebles creada por Michel Thonet, que expandería hasta las clases medias el uso de los instrumentos del ‘buen diseño’.

La masificación del gusto unida a la baja de los costos hizo posible que el grueso de la población occidental, pero principalmente la de clase media, accediera a soluciones (ambientaciones) practicadas con anterioridad de un modo paradigmático como situaciones ejemplificadoras. Los estratos económicos inferiores, apenas pudieron pagárselas, las adoptaron.

Después de la Primera Guerra Mundial se produciría una profunda revolución en el campo del arte. La violenta contestación antiacadémica surgida en el terreno de las artes plásticas desde principios del siglo XX se extendería rápidamente a la arquitectura bajo el rótulo genérico de Movimiento Moderno. Las vertientes alemana (liderada por la Bauhaus), francesa (liderada por Le Corbusier) e italiana del Movimiento Moderno dominarían, directa e indirectamente, el panorama del diseño durante por lo menos treinta años. Las “artes decorativas” solo incorporarían sus propuestas en materia de mobiliario después de sufrir una influencia sin pretensiones teóricas: el *Art Déco*. La célebre Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925 en París, la consagraría en todo el mundo y, al mismo tiempo, la dotaría de un nombre destinado a perdurar. El concepto de “Diseño total” promovido por la mundialmente famosa Escuela de la Bauhaus, haría que varios de sus integrantes dedicaran parte de sus esfuerzos a la creación de un mobiliario que incorporaría

francamente los axiomas de la morfología funcionalista y pautas avanzadas de la producción industrial (con la Bauhaus, como es bien conocido, nacía el diseño industrial académico tal cual hoy se enseña en las universidades de todo el mundo).

V.4 EL CATÁLOGO: UN INSTRUCTIVO

El Catálogo, de 340 páginas, en formato in-18, incluye 686 descripciones numeradas y consecutivas, sin interrupciones, de las piezas, seguidas de 25 páginas sin numerar de ilustraciones en sepia.

La tipografía y el diseño gráfico de la puesta en página son elegantes y notablemente legibles, así como la redacción, según puede advertirse en las ilustraciones y el Anejo Documental de esta Tesis.

Sin ser jamás telegráfica, en la redacción se ha buscado, y por lo que puede juzgarse, logrado, un máximo de compresión de gran cantidad de información pertinente y variada.

El orden de los objetos descritos, del 1 al 686, está predeterminado, en la decisión de los autores del Catálogo, como queda dicho arriba, por el orden progresivo del recorrido del visitante por las distintas salas y salones del MNAD: de este modo, el Catálogo es, también, Guía. Pero para cada uno de esos ambientes sucesivos, hay también un texto introductorio de presentación. En esos textos hay también un nivel de instructivo: cómo están dispuestos los objetos en el espacios, cómo se disponen los sostenes y marcos de esos objetos: pisos, maderas de los pisos, encastrados de esas maderas, desniveles en el suelo, alfombrados únicos o superpuestos, linóleos, cortinados, artesonados, maderas, pinturas, damasquinados de las paredes, vitrinas, atriles, cintas, biombos de separación o de integración, que subdividen los ambientes, y aun ganchos y cordeles.

Sin embargo, además, o en el interior, de este doble orden progresivo de la numeración de los objetos, donde se encuentran el trazado de la exposición por funcionarios y expertos del MNAD y los pasos de una sociedad que recorre y prueba ese trazado, hay también una progresión analítica. Un orden de lo más simple, más usual, más universal –en el sentido de ‘común’– a lo más complejo. Es así que el objeto número 1 es Silla, y pronto aparecen Mesa, Cama, Sillón, Aparador, Ropero, y otros de uso cotidiano y doméstico.

En las primeras apariciones y descripciones se ofrecen rasgos, lineamientos y consideraciones generales sobre los objetos que no hay de repetirse después. Rasgos de género y especie: ‘silla’ primero; ‘silla de viaje’, después. Definiciones funcionales: ¿para qué, cuándo sirve tal silla de viaje? En un contexto que es siempre histórico antes que ‘racional’. No siempre existieron sillas, mesas, lechos, vajillas, cubiertos. Las mesas ‘empezaron por no existir’.

En todos y cada uno de los casos, los objetos son presentados morfológica e históricamente. Tanto en sus contextos productivos cercanos, y en sus bien situados horizontes ideológicos más lejanos, pero no por ello menos presentes. Es decir, los orígenes históricos y nacionales de la fabricación, y las formas y géneros artísticos, estilísticos, estéticos a las cuales pertenecen y en las cuales se inscriben. Cuatro quintos de los objetos, al provenir de la Colección Errázuriz, es de origen europeo, en un arco temporal desde la Baja Edad Media hasta el siglo XX. Sin embargo, el quinto restante es latinoamericano, y dentro de él, es importante la colección de objetos amerindios. Es el primer Catálogo de Arte donde los objetos de culturas americanas prehispánicas están en el mismo rango, sin distinciones artísticas o culturalmente diferenciadoras, con los objetos europeos. Y, además, tampoco hay distinciones entre objetos de ‘altas culturas’ americanas y ‘culturas primitivas, o derivadas, o de segundo orden’: a la par de objetos incas hay otros chimúes o diaguitas.

1. SILLA DE VIAJE.*

FRANCIA. EPOCA LUIS XVI.

Es de madera esculpida y pintada y en su origen estaba montada sobre ruedas. Presenta una serie de motivos florales y paisajes, pintados aplicando la técnica del *Vernis Martin*. El interior está tapizado de terciopelo verde, con bordados de flores de un matiz más claro. Cabe señalar los dos leones tallados y dorados que le sirven de sopor-tes.

Alto, 1.60 cm.; largo, 0.81 cm.; profundidad, 1 metro.

LA SILLA DE VIAJE Y LA SILLA DE MANOS. Suelen confundirse las sillas de viaje, que se caracterizan por estar montadas sobre ruedas, con las sillas de manos, que no las tienen. El error procede de la semejanza de su hechura y de la circunstancia de que son numerosos los carruajes del primer tipo nombrado que, conservándose todavía, han perdido sus ruedas. La antigüedad de la silla de manos, remonta a los romanos, quienes poseían vehículos similares llamados *sellae gestoriae* o *fertoriae*. Tampoco hay que confundir la silla de manos (*Chaise à porteurs*) con la litera, especie de lecho transportable en el cual el viajero iba acostado. En Oriente, es remoto el uso del palanquín, vehículo parecido a los mencionados anteriormente.

La silla de manos europea de forma definitiva fué inventada, según se cree, por la célebre Reina Margot (1552-1615), esposa de Enrique IV de Francia. Posteriormente, a partir de 1622 y durante los reinados de Luis XIII, Luis XIV, Luis XV y Luis XVI, hasta la Revolución Francesa, la silla de manos se difundió entre las clases pudientes, conservando la misma forma, si bien fué decorada cada vez según el gusto diverso de los estilos preponderantes. Muchas ostentaban en la portezuela el escudo de armas de su propietario. A menudo —y especialmente cuando se trataba de viajes largos— las sillas eran construídas de suerte que, en lugar de los criados que tenían a su cargo la conducción, podían llevarlas dos caballos o mulos, que se colocaban entre las varas, en la parte anterior y posterior de la caja. En otros casos, se adaptaban a ésta grandes ruedas. Esa disposición es la que corresponde a la silla de viaje.

EL VERNIS MARTIN. La familia de los ebanistas Martin fué célebre en Francia desde los comienzos del siglo XVIII, a causa del descubrimiento, logrado por el fundador de la dinastía, de los famosos barnices y lacas que llevan su nombre. En la composición del Vernis Martin entra la resina denominada copal. Extendido sobre la madera, el papel, el metal, etc., el producto citado permanece transparente y forma el barniz llamado copal o Vernis Martin.

2. DOS QUIMERAS ALADAS.*

FRANCIA. SIGLO XVI, CON INFLUENCIAS ANTERIORES.

Son de piedra. Los dos monstruos están sentados. Ambos sostienen sendos escudos con las patas delanteras: el que corresponde al de la

A estos dos niveles de descripción, hay que sumar otro. Además de qué son, cómo son, para qué se usan, cuándo empezarse, otro instructivo más. Es el que puede brindar, ya más que una descripción, una explicación genética: cómo está hecho este objeto genético. Qué materia se usó para sus formas, y en qué orden. Así, por ejemplo, la madera de caoba del escritorio es estacionada; fue pintada de blanco, después se hicieron apliques de bronce para los botones de los cajones, en incisiones hechas con punzones; después se doraron los cantos, después se esmaltaron las superficies exteriores de los cajones. Siempre hay, en este nivel, materiales y modos y técnicas de usar esos materiales para ejecutar una concepción de diseño. Sabemos cómo llegaron a ser lo que son, estos objetos. No son únicos: su fabricación es replicable, combinable, multiplicable, y sus partes son sustituibles o ensamblables.

VI

El objeto y la objeción: el MNAD como espacio y vector de concepciones del diseño en transición y en pugna

VI.1 ARGUMENTACIÓN POR VÍA DE DESCRIPCIÓN: EL MNAD EN BUSCA DE SU DISCURSO CRÍTICO

La necesidad, o la precedencia admitida, de priorizar la redacción y publicación del Catálogo antes que otras actividades del Museo como centro de actividad cultural pública revela la percepción de que en las Artes Decorativas, o en el mundo de la valoración pública de los objetos diseñados, una mediación crítica era más necesaria, y más decididamente ‘contemporánea’, que en otros ámbitos.

El Catálogo ha sido compuesto con y desde una concepción del objeto de diseño, no por implícita menos desplegada con consistencia en el conjunto y con minucia en cada caso. La publicación del Catálogo, y la priorización de su composición por las autoridades del Museo, son una intervención en un debate que los autores no sentían como formulado, y de cuyo horizonte global completo eran ignorantes.

Esta percepción de un horizonte de cambios al que debe dedicarse la máxim atención parece compartida por las

autoridades institucionales y por los responsables más inmediatos del Museo y sus colecciones.

Queda reflejada en el carácter experimental (en el sentido de ensayístico, tentativo, aproximativo, antes que transgresor o incierto) del texto del catálogo. En el diseño gráfico, en la puesta en página ‘aireada’, jugada por entero a las tipografías para producir sus efectos de diferenciación y encuadramiento, que se corresponde con la disposición ‘aireada’, ‘en contexto’, de las piezas en los ambientes del museo. Las autoridades del Museo y los expertos han dejado atrás la creencia decimonónica (romántica) y antes barroca de que la acumulación de piezas exhibidas (y/o reservadas) constituyera una riqueza museal en sí.

VI.1.1 DESLIZAMIENTOS DEFINICIONALES: EL
ARTE YA NO ES BELLO NI ESTÁ DONDE ESTABA.
UN TÉRMINO Y UN CONCEPTO TRANSICIONAL: LA
ELEGANCIA

A pesar de que nunca se abandone en la primera década de vida del MNAD –ni tampoco después- el concepto unificador de *arte* para valorar e integrar en un conjunto común a los objetos diseñados reunidos y expuestos, y para justificar su patrimonialización, el criterio estético, como las teorías estéticas, han sufrido cambios profundos. Transformaciones radicales, y aun irrevocables, en las dos décadas que separan la inauguración social y festiva del Palacio Errázuriz (en 1917) de la inauguración política y lectiva del Museo Nacional de Arte Decorativo (en 1937).

En veinte años han pasado las vanguardias históricas, se ha cristalizado el Art Déco en la exposición parisina de 1925, el Art Nouveau y la Belle Époque son escarnecidos, han caído en Europa y América las élites oligárquicas que lideraban el ideal de las clases ociosas y el gasto conspicuo.

Los autores del Catálogo, sin embargo, nunca pierden la orientación del meridiano francés. La tradición estética que

mejor conocen, y también la más consensuada como vigente, a pesar de todo, en el país, le sirve, también, muy especialmente aquí, en el andarivel teórico y crítico, como brújula en esta tormenta de batallas, relativismos, y cambios de posición estética e ideológica. Todas las autoridades y los peritos del MNAD han vivido en París antes de la Segunda Guerra Mundial, y conocen de primera mano, y antes que cualquier otra, la bibliografía francesa.

Un concepto nuevo surge en el ámbito estético, aunque por su sola emergencia ese ámbito ya resulte reformulado. Un término antiguo para un concepto nuevo en su germinación, y que por el mero aparecer vuelve visibles tensiones no resueltas: el de *elegancia*. Si la belleza es estática, contemplativa, la elegancia, en un mundo que empieza a valorizar los deportes como nunca antes, marca el impulso hacia el movimiento y el uso.

En la definición de qué es un objeto de arte decorativo las categorías, y/o los vocablos y el léxico, provenían del anticuariado coleccionista, 'preformateado' a su vez por la crítica literaria. Los autores del catálogo reclaman para sí el poder institucionalizante de la crítica: de algún modo, anticipaban cómo cambiaría la situación y el rol del crítico. Si el papel de la crítica sigue siendo hoy central en la arquitectura, no ocurre otro tanto, u obra con diferentes intensidades y longitudes de onda, en el diseño gráfico e industrial.

VI.2 EL OBJETO DE DISEÑO, DEL LUJO AL USO: QUÉ GUSTOSO QUE ES LO ÚTIL, QUÉ ÚTIL QUE ES LO DECORATIVO

El Museo Nacional de Artes Decorativas fue fundado en 1937, como ya hemos desarrollado, desde el interior del sector más privilegiado de la estructura social. O al menos, valiéndose de los insumos culturales acumulados por este sector. El Museo que marcará una transición a la vez en la historia conceptual de las Bellas Artes ha nacido de una época transicional en la oligarquía argentina: el final del 'patriciado' terrateniente y

agroexportador de vacunos y cereales como clase dominante en la política a la vez que en el pináculo de la economía nacional, como indica Halperin Donghi (HALPERIN DONGHI 2000).

Desde la actualidad, una de las dimensiones proyectuales que más ha ganado terreno del diseño como disciplina académica, y como acción cotidiana refrendada en la industria, y en los medios que las muestran, es la de su uso (y proyección previa) público, unida, a su vez, a la de un gusto personal, en detrimento del valor, que arrastra una larga tradición, puramente “bello”, o decorativo y punto, que se orientó hacia un uso suntuario, estatutario, elitista.

Las historias del diseño como disciplina, y más aún, las definiciones, prolongadas en historias generales, son variadas en alcances y objetivos. Ninguna historia del Diseño, sin embargo, como sostiene Groys (Groys 2016) ha soslayado la influencia que ha tenido en ella ‘la belleza’, ‘lo bello’, o lo que se ha entendido por eso, y se entiende, a lo largo de los siglos. La modificación que se operó en los siglos XVII y XVIII –y aun XIX en los países menos centrales de la Europa avanzada-, entre el concepto de ‘lo bello’ y de la noción del ‘gusto’, es un giro epocal.

Desde la perspectiva y el horizonte teóricos delineados por el historiador y teórico del diseño italiano Maurizio Vitta en *Il Progetto della Bellezza* (VITTA 2011), el Museo Nacional de Artes Decorativas de Buenos Aires ha diseñado

- 1) la reunión y el encuentro de un corpus histórico-sistemático de objetos de diseño, con
 - 2) una realidad histórico-social;
- pero además, ha diseñado, a través del ‘dibujo’ de un diagrama de flujo,
- 3) una dinámica de recorrido temporo-espacial para que cada visitante o grupo de visitantes ‘reproduzca’, ‘recree’, ese encuentro en su pasaje por los salones del propio museo, cuya

singular arquitectura (i. e., el diseño de cada uno de ellos), se ha logrado por el diseño de

4) un continente 'modalizador-histórico-epocal' para un contenido de reunión de la colección de objetos de diseño relevantes desde una proyección histórica de cada horizonte epocal definido en esos términos.

VI.3. EL MNAD COMO ALEGORÍA SOCIAL DEL BUEN GOBIERNO Y VITRINA DEL BIEN DE LOS BIENES DE USO

De este modo, siguiendo a Vitta, el gran salón estilo Renacimiento, el más grande del Museo, al que se ingresa en primer término (ver Plano), sirve de marco-modelo para la exhibición y figurada 'puesta-en-uso' (antes que patrimonialista 'puesta-en-valor') de los objetos de diseños histórica y genéticamente asociados con el período.

Las tapicerías artesanales/industriales para los muros, que ofrecen reparo, abrigo, y 'ornato', a la vez que la alegoría de las imágenes (sobre 'el buen gobierno') se orientan a los aspectos públicos de la vida cotidiana en común de las ciudades burguesas como centro de la dinámica histórica renacentista. Otro tanto ocurre con las alfombras de los pisos. Y con el mobiliario: mesas, sillas, atriles, aparadores, bibliotecas, archivos que guardan monumentos.

El gran salón mayor sirve así de la ilustración y apertura de una 'administración pública comunal incluyente'. Como ha hecho el mismo Museo, por el sólo hecho de inaugurarse y abrirse. Ha servido para abrir un 'barrio cerrado', Palermo Chico, al público general y especial, a las visitas guiadas de escuelas y talleres, a los que llegan a Palermo desde los barrios a través de una red de tranvías mejorada a la que diez años atrás, en 1927, se ha unido el transporte automotor colectivos, a los provincianos y suburbanos de visita en la Capital Federal más cercana a través de los ferrocarriles.

La 'modernización autoritaria' de la era del presidente Agustín P. Justo, como sostiene Luis Alberto Romero (ROMERO 2003), es populista al promover la movilidad social ascendente y el 'borramiento' de las barreras (físicas, estéticas) entre las clases. Lo privado se abre a lo público: todos los ciudadanos están en la misma carrera hacia la 'buena vida' común, los mejores llegan, y no sólo los 'mejores de una clase': es 'la carrera abierta a los talentos'. La universalidad en el acceso a la educación gratuita y de calidad se muestra, demuestra, manifiesta y patentiza (o ese es el programático y programado objetivo) en la ampliación del horizonte del acceso a los bienes de la cultura, no en su aspecto más 'alto', que, teóricamente, ya preexistía, sino en el más íntimo de las posibilidades de la vida cotidiana.



En el ámbito de la iniciativa privada, es la era de la construcción de los grandes cines en el Centro porteño, auténticos 'palacios plebeyos', como intuye el novelista y cineasta Edgardo Cozarinsky en su obra de este título (COZARINSKY 2006). Como el Cine Teatro Gran Rex, sobre la avenida Corrientes -próximo al Obelisco recién inaugurado un año antes-, obra maestra de Alberto Prebisch y de la

arquitectura nacional. Su inauguración, en 1937, coincidió con la del Museo Nacional de Arte Decorativo. O como la designación de Francisco Salamone, en esta década, como arquitecto del gobierno de la Provincia de Buenos Aires, para el diseño de los ambientes exteriores y exteriores de obras de uso público con un estilo de las 'artes decorativas', un 'art déco nacional': mataderos de bovinos, hospitales, oficinas, maternidades, capillas... Esta obra, largo tiempo subvalorada críticamente, abandonada de todo cuidado por los encargados del patrimonio nacional y provincial, se ha revalorizado en el siglo XXI.



Con resultados más perdurables, menos discutibles, pero mucho más desapercibidos en su silente impregnación, ha recorrido el mismo período el MNAD.

A la gran sala estilo Renacimiento se oponen 'paradigmáticamente' los salones estilo Luis XV y Luis XVI que le son 'sintagmáticamente' adyacentes y contiguos en el recorrido por el Museo Nacional de Arte Decorativo. Si la sala es el mundo de lo público-comunal, los salones son el mundo de lo privado-comunal. En el sentido que ilustran las partes de una residencia donde se vive, pero también donde 'se recibe', donde se interactúa con visitas, vecinos, familiares y amigos 'no-residentes' en la vivienda particular. Hay instrumentos

musicales para la pegueña reunión musical (pianos, pianolas, armonios, arpas), sofás, sillones de más de una plaza, sillas para descanso, mesas y mesitas para servir colaciones, tapicerías, cortinados, adornos, servicios de vajilla, mantelería, servilletas, toallas.

Un rasgo común, tanto en el ambiente ‘público’ como en los ‘privados’ del Museo, es la puesta en escena de la replicabilidad general de un entorno y de los ítems reunidos. Es la celebración de los esponsales felices y sin contradicción aparente de la utilidad y de la belleza. Conceptualmente ausente, pero operativamente omnipresente, está el oficiante de tales bodas indisolubles: el Diseño. En este período de transición, no faltan los compromisos, ni tampoco los inteligentes desafíos a ellos, y a las nociones recibidas y tradicionales que los volvían ineludibles. Así, por ejemplo, los cuadros colgados en los salones ‘dieciochescos’ son pinturas al óleo, de autor, y de autorpreciado (los venecianos Antonio Canaletto o Francesco Guardi, maestros ingleses), pero las escenas que esos cuadros figuran son seriales, industrialmente producidas ya en aquel entonces: góndolas venecianas, campiñas inglesas, carreras hípicas, subastas de arte al por mayor. Porque el arte había entrado, entraba ya, en la era de su reproductibilidad técnica.

VII

Conclusión y líneas de fuga ¿muerte de las artes decorativas, transfiguración del diseño?

Solo en carácter provisional, ¿las tensiones vigentes al momento de constituirse finalmente como tal el Museo Nacional de Arte Decorativo dejaron incólume su patrimonio, pero mutaron su estatuto? Todo indicaría que sí. El movimiento de énfasis sobre lo estético propio de la museificación, y sobre el juicio estético como criterio previo de la museificación, tuvo como resultado la separación, todavía hoy vigente, entre estos objetos expuestos y una serie mayor, de *objetos diseñados*, reconocidos y validados por la promoción profesional, universitaria del diseño. El valor de ser el primer museo nacional que exhibe objetos diseñados pareció después un mérito que llegaba demasiado tarde, o que era demasiado poco. El caudal de legitimación social que aportaba la museificación parecía de inmediato restricto, a los ojos de diseñadores que todavía no contaban con jerarquía universitaria, si se hacía con la justificación, o siquiera la excusa, de que esa legitimidad se debía a un criterio ‘purista’, ‘esteticista’, de fruición anti-utilitaria.

El Museo no acompañó la continuación de la discusión. Pero esta también afectó la percepción y autopercepción de su patrimonio. Porque la emergencia y hegemonía del diseño, innegables ya no tantos años después de la fundación del Museo nacional, redefinieron y reconfiguraron su propio

estatuto, pero aún mucho más el de las Artes Decorativas. Hoy parecen haber retrocedido, conceptualmente, y declararse víctimas de otro malentendido, este sí aparentemente resuelto por la teoría contemporánea –otra vez, francesa, con Gilles Deleuze a la cabeza-, el que diferenciaba y oponía, con criterios variadamente ideológicos, las artes ‘mayores’ y las artes ‘menores’.

Muchos de los objetos que exhibe el museo son el producto, entonces, de una función artesanal. Su propia presencia, unida a otros objetos que también exhibe el museo, ha sido modelo para el desarrollo de productos industriales con destino a la adquisición masiva en la vida cotidiana de las gentes.

Cuando el objeto se vuelve producto industrial, adquirió una dignidad nunca antes vista. Nunca vista, es decir, en cuanto ‘objeto’. Anteriormente, la belleza era definida como armonía. En la era industrial y post industrial, el diseño ha tomado la responsabilidad del control social de la belleza de los objetos para uso masivo y cotidiano, con la intención de confrontar la variación individual (banalizada en el aserto “sobre gustos no hay nada escrito”) pero también la uniformización normalizadora, en palabras de Vitta.

El Diseño se ha ocupado de la belleza, muchas veces, *a contrario*. Lo ha hecho “al constatar la fealdad de los productos con procedimientos más o menos industriales” (VITTA, 2011: 14). Con estas palabras lo decía Karl Roisenkraz (1853): “Lo feo no es mera ausencia de lo bello, pero si su positiva negación”. El despliegue de ese proceso de hacer objetos bellos, de que el diseño se encargara de proyectar belleza en objetos de uso cotidiano y masivo, había tenido, en la era industrial victoriana, en la Great Exhibition de Londres de 1851 un momento de atención que resultó fundante: la coherencia estructural de los objetos expuestos, unía la noción de bello al respeto de su la naturaleza utilitaria del objeto.

Entre lo bello tradicional, unido a la larga tradición del Arte con mayúscula que atesoran los museos de arte más reputados de Europa y Estados Unidos, y el diseño de masas, los objetos que integran los museos de artes decorativas, y del de Buenos Aires, a efectos de esta tesis, resultan ejemplos valiosos que actúan como paso obligado entre una y otra dimensión, con punto final, aunque provisorio, para la tarea que se ha dado en dar el diseño como disciplina en la “reglamentación” de los objetos de uso.

Hay una dificultad mayor en estudiar el lugar germinal para el diseño en la historia de la irrupción legitimadora y legitimante de las Artes Decorativas en la década argentina de 1930. Y aun para decidirse a perseverar, como perspectiva histórica y teórica fecunda y rica en consecuencias, en el hallazgo de que tal lugar existe. Es una dificultad con la que se enfrenta, tempranamente, toda investigación que encuentra por delante las dinámicas de esos períodos históricos que sólo desde una perspectiva cerradamente teleológica se pueden llamar ‘de transición’.

En un sentido lato, por obra del tiempo, que, como dice el poeta Garcilaso, ‘no hace mudanza en su costumbre’, no hay período, década ni siquiera año al que se le pueda negar el adjetivo ‘transicional’. Pero no es este sentido obvio con el que se usa cuando el adjetivo es aplicado, por historiadores generalistas o con algún enfoque más específico, como la historia social o disciplinar, a una época delimitada. Se usa ‘transicional’ para llamar a períodos ‘impuros’, a los que se ubica entre uno anterior, ‘puro’, y otro posterior, ‘más puro’. Períodos de mezcla adúltera de todo, frente a otros donde se percibe –el historiador percibe– la nitidez de una dominante, un principio organizador que es eje y es motor de progreso.

En un clásico de la historiografía contemporáneo a la creación del MNAD, el historiador británico Herbert Butterfield (BUTTERFIELD 1931) sostiene que narrar así la Historia implica incurrir (1) en un reduccionismo y (2) en una falacia.

Un reduccionismo lineal, porque adelgaza y estrecha el universo histórico: deja de lado, relega, aparta de la consideración o degrada todo aquello que no sea el principio vencedor y los vencedores, o que no lo acompaña;

Una falacia lógica y epistemológica, la de confundir, tautológicamente, los efectos con las causas: bajo esta luz, el vencedor vence porque era el único que en definitiva podía vencer, en función y como resultado de su propia 'índole o naturaleza triunfante'.

A esta perspectiva 'progresista' (*whig*, liberal, por oposición a *tory*, conservador) se opone Butterfield. Con él, una importante corriente de historiadores¹⁴ propone desde entonces una aproximación que abriga más incertidumbres porque desalienta cualquier seguridad en la fatalidad del progreso como directriz de los acontecimientos. Pero al menos, sostienen, no engendra simplificaciones que son falsificaciones. La premisa que defienden obliga a mayores investigaciones: *Todo período histórico es el resultado de toda la historia anterior*. De este modo, un estado actual es mucho más que el objetivo bien definido al que apuntaba dese antes el principio o dinamismo finalmente triunfante.

El reconocimiento entre la profesión historiográfica de que conviene abandonar la unilateralidad al encarar la narrativa del período histórico argentino llamado 'la Década Infame' (1930-1946) han crecido en este siglo hasta convertirse en consensual. Sin embargo, al leer una mayoría de estas narrativas, advertimos que la consideración y horizonte 'transicional' como categoría definitoria ha sido menos abandonado de lo que dicen quienes las hacen.¹⁵

La mayoría de las historias de período la narran como el período de interrupción del orden constitucional que se inicia

¹⁴ Cfr, p. ej, *The Birth of the Past*, de Zachary Sayre Schiffman (SCHIFFMAN 2011), obra erudita y rica en referencias.

con el golpe militar que derroca al presidente democrático Hipólito Yrigoyen en 1930 y que termina con el restablecimiento de la democracia electoral con las elecciones que consagran presidente a Juan Domingo Perón. En esa historia, la militancia por elecciones libres y limpias avanza y progresa con ese objetivo como guía, hasta alcanzarlo. Se impone por sobre sus antagonistas (los militares que pensaron en abandonar la Constitución de 1853, los conservadores que buscaban en gobernar con elecciones donde se practicaba el 'fraude patriótico' de manipular los resultados de las urnas) que al final del camino fueron derrotados, y no hicieron más, en todo caso, que demorar al vencedor la llegada de su victoria. El estadio al que se llega es, también desde esta perspectiva, 'más puro'. El justicialismo peronista supera también al radicalismo yrigoyenista al ser un movimiento de masas más inclusivo en su base social (incluye a los obreros industriales y trabajadores rurales) y más amplio en su programa al poner en el centro de su programa la justicia social para todos.

En esta historia, lo que queda fuera, o al costado, retirado del encadenamiento de causas que mueven la historia hacia el futuro, es la modernización estatista de la presidencia de Agustín P. Justo. Modernización de la burocracia, de las estructuras del Estado, de sus relaciones con la sociedad, de la reglamentación de las relaciones de las grandes empresa, la banca, y las finanzas con el público, de la enseñanza en todos sus niveles, de la primaria a la universitaria, del comercio exterior nacional en un contexto internacional marcado por la Gran Depresión, entre otros aspectos. La fundación del MNAD se inscribe en este amplio proyecto modernización. Que la exitosa modernización del Estado preparaba, anticipaba y favorecía la llegada al poder del 'Estado de Bienestar' justicialista, resulta a los historiadores evidente, aunque interfiera con la 'gran narrativa democrática' al punto de ponerla en duda.

¹⁵ Sobre este punto, con sistemático relevamiento crítico de la historiografía, ver *La república imposible* de Tulio Halperin Donghi (HALPERIN DONGHI 2005).

Según la teoría de Butterfield y sus seguidores, la teleología tampoco funciona hacia atrás, en buena medida porque las fuerzas históricas no siempre son antagonistas que luchan por el triunfo de principios contrarios o diferentes. Muchas veces, un proyecto histórico busca progresar hacia un horizonte que no puede definir en sus rasgos y configuración. Según lo que hemos concluido, el 'Arte Decorativo' preparó, impulsó y favoreció un estado de cosas que permitió que el Diseño ocupara el lugar que ocupó y ocupa, pero no sabía que ese protagonista del horizonte posterior se llamaba Diseño, ni lo distinguía como tal en su propio horizonte. El Diseño tampoco reconoce en sus historiadores al Arte Decorativo. No es un antecedente creado por el consecuente. Sin embargo, no podemos dejar de advertir que el Arte Decorativo se ha retraído, y que el Diseño ocupa 'lugares modernos' que antes las artes decorativas consideraban naturalmente suyas. Hoy sí el significado de 'Arte Decorativo' se restringe hasta que no se puede calificar de incorrecta la identificación actual de 'arte' con el mundo de la 'estética' y de 'decorativo' con 'ornamental'.

La museificación del 'objeto artístico decorativo', acuñación terminológica y teórica francesa (1925) había nacido nacida de la refuncionalización industrial de las vanguardias artísticas. Esto ocurría, en Occidente, en el contexto institucional de las políticas de masas. En la Argentina, la modernización y la democracia de masas mutarán por completo el status teórico y práctico del 'objeto artístico decorativo' hasta volverlo 'objeto de diseño'.

El avance del proyecto del 'Arte Decorativo', sus resultados revolucionarios, no era posible a partir de rupturas sino de consensos. La dominancia de la cultura 'alta' francesa era un consenso para los gobernantes de la década de 1930, pero también para muchos de los gobernados, también de clases medias y/o de profesiones técnicas. La doctrina estético-industrial francesa de las Artes Decorativas encontraba en su origen una primera pero importante recomendación. La recomendación mayor venía, simplemente, del hecho de ser

una 'doctrina'. En que llamaremos 'programa del MNAD' en esta investigación, hemos descubierto como constante la prevalencia de la práctica sobre la teoría, y la pobreza de la discursivización y mera 'rendición de cuentas verbal' sobre la acción.

De este modo, la teoría francesa es apropiada por los argentinos, para quienes sirve como dispositivo argumentativo en un proyecto institucional nacional estatal americano de redefinición social y sistemática de las Bellas Artes. El 'Arte Decorativo' prestó una definición política activa –y por lo tanto, revocable– a un Diseño todavía sin definición plena y socialmente consensuada al que se le busca inventar un lugar en primer plano. Este proceso es simultáneo pero no conexo a la propia 'historia interna' del Diseño. Antes oficio, o auxiliar de otras profesiones, se volverá profesión liberal. Con independencia entera, que no sólo no estará subordinada, sino que subordinará a otras. No hace falta enfatizar que, en un proceso que no parece haber encontrado su techo, el Diseño es cada vez más imprescindible en el sector público y el privado.

Si 'el proyecto del MNAD' ha sido revolucionario, lo es porque redefine el arte a la vez que define un área para el diseño. Si, según la siempre reiterada observación formulada en París por el crítico alemán Walter Benjamin en la década de 1930 (1994:92), la obra de arte pierde su aura, el MNAD y su proyecto no lo deploran, sino que lo celebran. Si el Museo de Bellas Artes colecciona y expone obras y piezas singulares, únicas, irrepetibles salvo en copias, el MNAD expone (a las masas, aspira, no a un público de competencias cultivadas) prototipos, modelos, que esperan tener existencia precisamente en la reproducción, readecuación, apropiación, tergiversación, refuncionalización y resemantización a la que el diseño puede someterlo. Renuncia al culto artístico decimonónico o vanguardista del genio y de la intervención decisiva y única, promoción del talento cultivable y desarrollable por la educación y la práctica de taller.



ARTÍCULOS DE PRENSA Y ACTAS DE VISITANTES

De los artículos de prensa que integran el “archivo Ignacio Pirovano” -se trata de artículos adheridos a hojas, acompañados de sellos del Museo, donde consta el medio, y la fecha (ver imágenes)- se ha hecho una selección de los más significativos. No es que abunden, y los artículos de la prensa van de un período muy corto, en los años 1946 y 1947, los momentos de mayor relación fecunda entre el Museo y la gestión del gobierno de Juan Domingo Perón.

En los diferentes artículos, unidos por el mismo espíritu en hacer del MNAD un espacio abierto a la sociedad, y a la gestión del gobierno de Perón, se lee los titulares de las notas de prensa, y se ve en las fotografías impresas que acompañan esas notas:

“El presidente de la Nación y su esposa contemplan los trajes regionales que regalaron a ésta las cincuenta provincias de España”

“El general Perón y Esposa observando los trajes”

Fotos y notas que aparecieron en los medios, con los siguientes títulos (selección)

-DEMOCRACIA, 28 DE NOVIEMBRE DE 1947

“Inaugúrase mañana la exhibición de trajes: Integran la Colección donada a la Señora de Perón durante su vista a la Madre Patria”

-CLARÍN, 29 DE NOVIEMBRE DE 1947

“Se inaugura hoy una muestra de trajes españoles”

-DEMOCRACIA, 30 DE NOVIEMBRE DE 1947

“Inaugurada ayer la exhibición de trajes regionales de España”

-EL LÍDER, 1 DE DICIEMBRE DE 1947

“Artes Plásticas: Obras del Arquitecto Gandí en el Museo de Arte Decorativo”

-EL LABORISTA, 28 DE NOVIEMBRE DE 1947

“Verdadero Alarde de rara belleza, sobre la inauguración de la exhibición de trajes de España”

Con la reapertura del Museo, hubo, a instancias de Pirovano, una puesta en “orden” de las visitas, para lo cual se dispusieron grandes cuadernos donde, mes a mes, se volcaron, distribuidos por días, los números, solo los números, de visitantes. Así, se comenzó a constatar los visitantes -las imágenes acompañan a los textos que siguen, en folios amarillos-. Las actas de las que dispone el archivo Pirovano en la sede del MNAD van de 1943 a

1946. Además de la cantidad de visitantes diarios se informa los días en que el Museo no abrió, por asuetos, feriados, conferencias (una de Mariano de Vedia, en 19 de julio de 1946 o, el martes 4 de junio de 1946, por “transmisión mando Presidencial Farrel-Pistarini-Perón”), etc.

Desde

Marzo, 15 de 1943 – Reapertura

“Total visitantes, del 15 al 31: 496 visitantes

Visita especial del colegio “Raggio”: 1 profesora y 10 alumnos: 507 visitantes

Abril de 1943: 995 visitante

Mayo de 1943: 1656 visitantes”

Etcétera.

El último boletín de actas de visitas data de diciembre de 1947: 895 visitas. Entre las instituciones que visitaron el museo en el año 1947, aparece en las actas:

- “Coro Polifónico de Chile”
- “Asociación ex alumnos -ilegible-.”
- “Arquitecto Villalonga y alumnos”
- “Estudiante del Continente Becados por la Com. de Cultura”
- “Delegación de la Escuela Naval de Río Santiago 16 acompañado por el Teniente de Navío Don González (ilegible)”
- “Liceo Militar General San Martín, acompañado por el Teniente 1º Otamendi y el Profesor de Radares, A. Bellini”
- “Escuela Industrial Monotécnica N° 2 Industria de la Madera, acompañado por el profesor Lic Emilio Márcico”
- “Liceo Militar General San Martín, 3º año”
- “Instituto Echavarría 3º curso de Liceo”
- “Club de Mujeres Sudamericanas”
- “Instituto Superior de Comercio de Santiago de Chile”
- “Escuela Naval de Cadetes”
- “Escuela Normal N° 8 de Mujeres”

También, el archivo Pirovano da cuenta, en esos años, pero curiosamente más aún de los años anteriores a la reapertura de 1943 -hay cartas de 1939, y aun antes- y

¹⁶ Fundada en 1872 por Domingo F. Sarmiento. Su primera sede fue el Vapor “General Brown”, posteriormente fue instalada en la Corbeta “Uruguay”, a bordo de la cual egresó la primera promoción (1879). A lo largo de su historia ha tenido diversas sedes, encontrándose desde 1943 hasta hoy, a orillas del Río Santiago. Está en el solar que ocupa a orillas del Río Santiago, en Ensenada, próxima al Puerto de la Ciudad de La Plata.

también, hacia diciembre de 1946, la correspondencia institucional entre el Museo e instituciones de todo tipo, colegios incluidos. Se ofrece a continuación las correspondencias más significativas (acompañadas, en el apéndice también, con imágenes que se tomaron de ese archivo, y esas notificaciones).

El boletín –ver imagen- lleva una etiqueta en que indica:

*“M.J. o I.P COMISION NACIONAL DE CULTURA
MUSEO NACIONAL DE ARTE DECORATIVO
REGISTRO DE VISITANTES COMUNES Y
VISITAS (PROGRAMADAS)”*

Los motivos de las correspondencias son varias – pedidos de visitas, de catálogos, de fotografías, invitaciones a eventos, etc. Ver en Apéndice las reproducciones fotográficas de las cartas citadas a continuación. (Se explica brevemente el propósito cuando la carta proviene de países de habla no castellana).

Aquí solo un puñado de las centenares de cartas (muchas de ellas, en Apéndice) que muestran la diversidad de instituciones con las que se vinculó el Museo.

-Asociación Industriales Gráficos de la Argentina / 5 de junio de 1942

-Union Centrale des Arts Décoratifs (Palais Du Louvre – PavillonMarsan). Carta del 1° de mayo de 1939, en que Paul Ratonis de Limay pide, a “Monsieur le Conservateur”, el catálogo de “Votrebéau” Museo Nacional de Artes Decorativas, y se le ofrece, a su vez, la guía ilustrada del Museo de Artes decorativas de París. / 1 de mayo de 1939

-Colegio Nacional de La Plata / 12 de setiembre de 1942

-Universidad de Santo Domingo –Ciudad Trujillo – Republica Dominicana / 3 de marzo de 1946

-The American Federation of Arts (en castellano) / 7 de noviembre de 1944

-Universidad Popular Flores del Sur / 6 de setiembre de 1939

-Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores

-Sociedad Central de Arquitectos

-Revista Sintonía

-Secretaria Geral de Educacao E Cultura

(desde el Museo Carioca se notifica el lanzamiento de la Revista del Museo)

-Sociedad Argentina de Artistas Plásticos

-Sociedad Colombista Panamericana

-Ministerio de Instrucción Pública Comision Nacional de Bellas Artes

-Museo Mariano Procopio, Brasil (se remite catálogo de ese museo)

El boletín, órgano del Museo y de la sociedad en movimiento

El primer número del Boletín del Museo Nacional es el del octubre-noviembre de 1946 (Año 1 N. 1).

En la portada del Boletín, una gran fotografía de la fachada del Museo sobre la Av. Alvear, de perfil, acompaña un texto a la izquierda, donde se lee:

«El Museo Nacional de Arte Decorativo y su Boletín».

La nota, sin firma, comienza así:

«Ninguna institución cuya misión, específicamente, sea la de fomentar, la de activar el advenimiento de fuerzas creadoras dentro de un conglomerado étnico de las características del nuestro, puede resultar efectiva sin el desarrollo de una política que tienda a suscitar entre el pueblo un gran interés por las cosas ellas. Tampoco existe misión relacionada con el espíritu su el mismo espíritu que la anim es de aislamiento y no de comunicación»

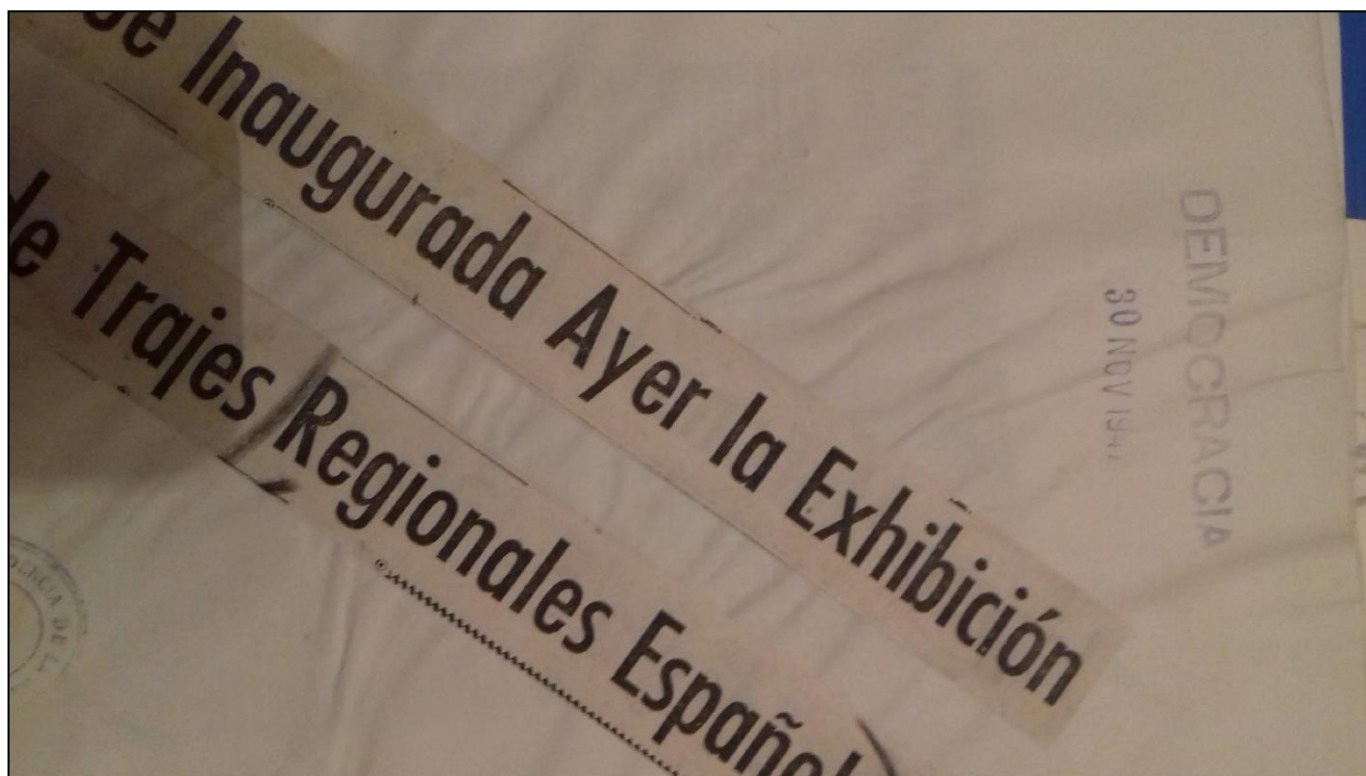
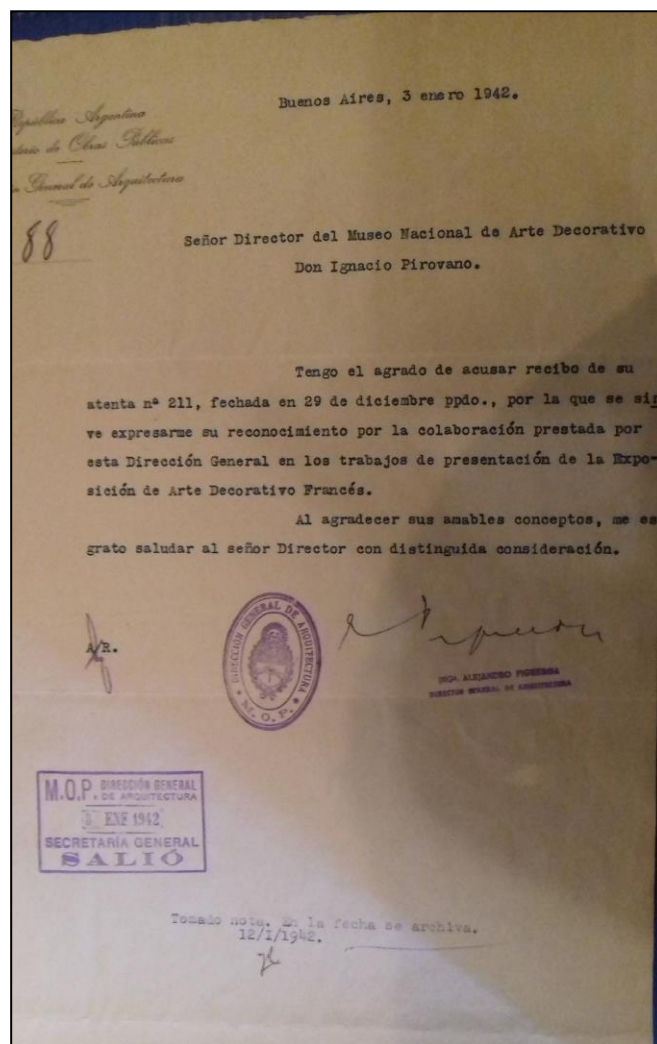
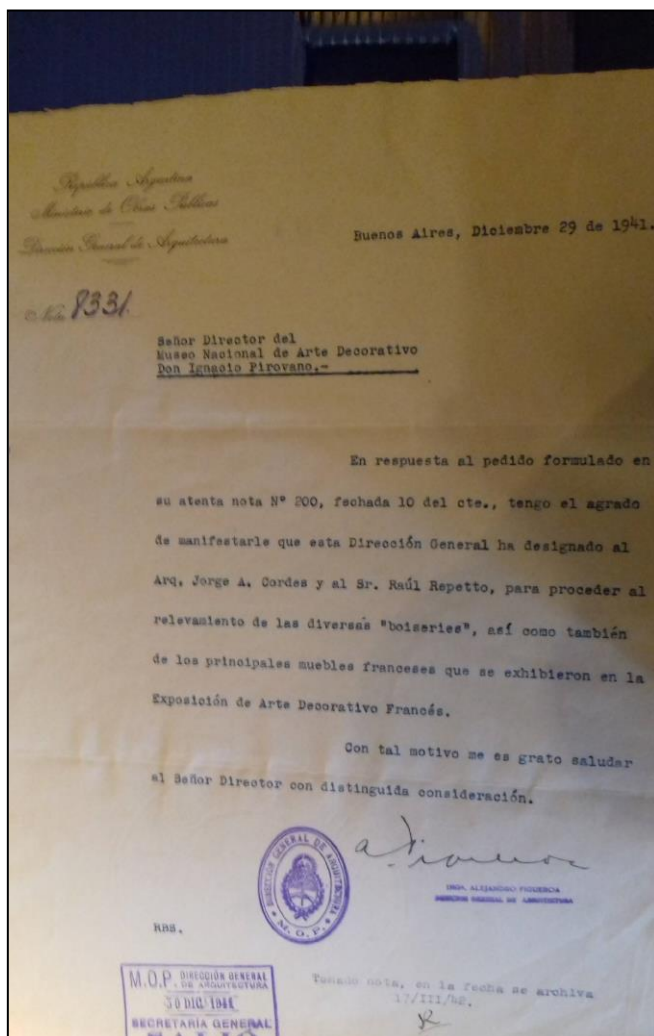
Más adelante, en la misma página, continúa así:

«De este modo, el aficionado o el coleccionista, el artesano que vive atento a las alternativas del arte de su vocación, el industrial o el museógrafo hallarán en nuestra publicación un medio de vincularse y de ejercitar mutuo intercambio de cultura que hacen posible un mismo espíritu y una misma inquietud en los que entran los más diferentes aspectos del arte.

Con la creación de su Boletín, pues, el Museo Nacional de Arte Decorativo deja inaugurado un nuevo ciclo de orientación cultural y de intercambio, cuyo ritmo irá siendo intensificado a través de sus números».

El boletín siguiente fue publicado en 1947 y fue trimestral: Enero-febrero-marzo (Año I, N 2) y llevaba como nota principal «La reapertura del Museo y la Presentación de su Gran Catálogo».

En los siguientes boletines, las bodas del Museo con el peronismo se profundizan, como indican las imágenes





35

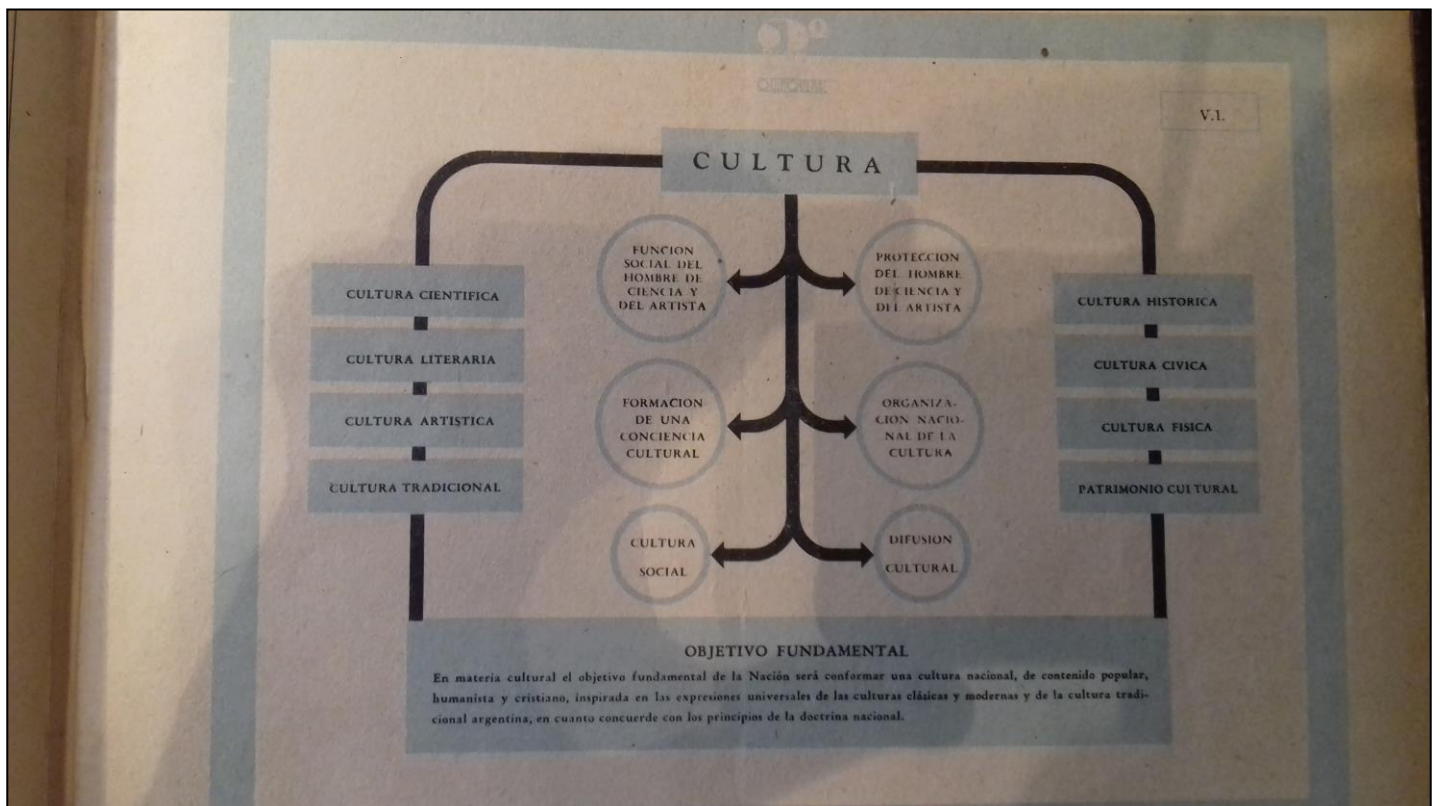
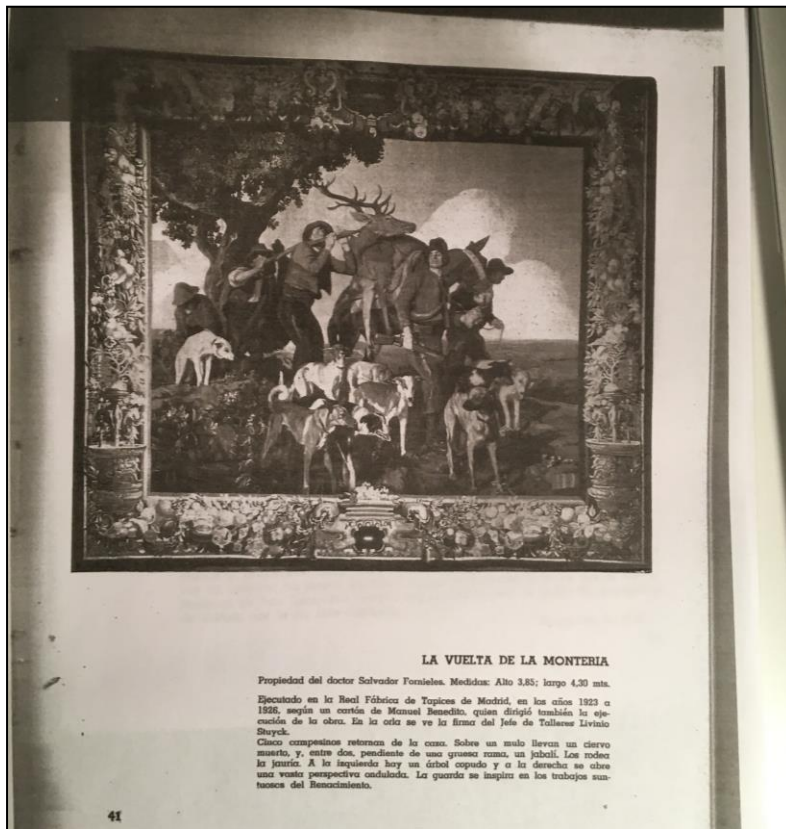
Abril de 1948

1	borrado por desorden personal		
2	Visitantes al Museo	B	15
3		B	12
4		6/guía	B
5		B	22
6		6/guía	B
7		6/guía	B
8	borrado por desorden personal		
9	Visitantes al Museo	Ruiz	no numerado publico
10		11	15
11		6/guía	B
12		B	26
13		6/guía	B
14		6/guía	B
15	borrado por desorden personal		
16	Visitantes al Museo	B	38
17		B	25
18			
19		borrado por desorden personal	
20		6/guía	B
21		6/guía	B
22	borrado por desorden personal		
23		B	12
24		B	23
25		6/guía	B
26		B	22
27		6/guía	B
28		6/guía	B
29	borrado por desorden personal		
30	Visitantes al Museo	Ry	9

961



128



EL LABORISTA

28 NOV 1934

MAÑANA SE INICIA LOS TRAJES

VERDADERO ALARDE DE RARA BELLEZA

En el Museo Nacional de Arte Decorativo se realizará mañana, a las 20, el acto de inauguración oficial de la muestra de los trajes regionales españoles, obsequiados a la Señora María Eva Duarte de Perón durante la visita que realizará a España, como testimonio de simpatía del pueblo de la Madre Patria hacia la gentil embajadora de la hija predilecta, la Argentina. En tal oportunidad pronunciará un discurso el embajador de España en nuestro país, Sr. José María de Arellano, conde de Motrico.

LA EXPOSICION

Los organizadores de la exposición han reunido en las colecciones del Museo Nacional de Arte Decorativo para ambientar la muestra con el fin de colocar cada uno de los trajes dentro de su respectivo grupo de grupos de plantas de calidad excepcional, dando como a los visitantes haciendo resaltar, entre otros, los distintos colores.

A esto se unen la joyería y la decoración, raras y primordiales, que están admirablemente ex-

puestas en el Museo Nacional de Arte Decorativo. Al acto de inauguración asistirá el presidente provisional de la Nación, Sr. Miguel Alemán, el presidente de la Cámara de Diputados, Sr. Joaquín Guzmán, el jefe de la Guardia, Sr. José de la Cruz, el senador nacional Sr. L. Madrid, el primer general de la Nación, Sr. Carlos Bolívar, el presidente del Banco Central, Sr. Don Marañón y el subsecretario de Informaciones, Sr. Emilio Lora.

SUNTOS DE POLITICA

INTERNACIONAL

La información oficial publicada respecto al acuerdo de que en el momento de la inauguración de la muestra se darán a conocer los resultados de las negociaciones con el gobierno argentino, en lo que se refiere a la inmigración, y a la situación comercial actual en vigor con los Estados Unidos de América; 20. Negociaciones con el gobierno argentino se llevarán a cabo con

Ministerio de Salud Pública y Asistencia Social de la Provincia de Buenos Aires

Dirección General de Educación Física, Piso de Deportes Casino de Mar del Plata

Se llama a subasta por el término de ochenta días hábiles para adjudicar la explotación de la pista de patinaje sobre hielo en el edificio del Casino de Mar del Plata, por el término de ochenta días hábiles para adjudicar la explotación de la pista de patinaje sobre hielo en el edificio del Casino de Mar del Plata, por el término de ochenta días hábiles para adjudicar la explotación de la pista de patinaje sobre hielo en el edificio del Casino de Mar del Plata.

Los trajes de la muestra, que son de gran valor artístico y científico, están expuestos en el Museo Nacional de Arte Decorativo, en el piso de la planta principal, en el departamento de la planta principal, en el departamento de la planta principal.

Trajes Regionales Españoles se Exponen Desde Ayer en el Museo Nacional de Arte Decorativo



La fotografía muestra un aspecto del acto de la inauguración de la exposición de trajes típicos de España, pertenecientes a la colección de María Eva Duarte de Perón, realizada ayer en el Museo Nacional de Arte Decorativo. En esta ceremonia, que congregó a numerosos y distinguidos públicos, fueron exhibidos los cuadros del primer magistrado de la República y de su señora, ejecutados por el director del Museo del Prado, don Fernando Alvarado de Sotomayor. El general Perón y su esposa presenciaron la apertura de la muestra, que fue iniciada con un conmovedor discurso del embajador de España, conde de Motrico. La cámara registra el momento en que el distinguido diplomático hace uso de la palabra.

En el gran hall de este Museo Nacional de Arte Decorativo se dio ayer, a las 20, la inauguración oficial de la exposición de trajes típicos de España, pertenecientes a la colección de María Eva Duarte de Perón. Los señores Perón y su esposa, acompañados por el general Perón y su esposa, presenciaron la apertura de la muestra, que fue iniciada con un conmovedor discurso del embajador de España, conde de Motrico. La cámara registra el momento en que el distinguido diplomático hace uso de la palabra.

CONTINUACIÓN TRAJES TÍPICOS

En la siguiente página se exhiben algunos de los trajes típicos de España, pertenecientes a la colección de María Eva Duarte de Perón. Los señores Perón y su esposa, acompañados por el general Perón y su esposa, presenciaron la apertura de la muestra, que fue iniciada con un conmovedor discurso del embajador de España, conde de Motrico. La cámara registra el momento en que el distinguido diplomático hace uso de la palabra.

(CONTINUACIÓN EN LA SIGUIENTE PAGINA)

Bello e Imperecedero Recuerdo del Viaje de la Esposa del Presidente a España



CHINA. PORCELANA DEL REINADO DE KANG-HI (1662-1723).

Alto, 1.40 m.; circunferencia, 1.95 m.

Colección del Conde Boni de Castellane. Exposición de Arte de
 China y Japón, Museo Nacional de Bellas Artes, 1936 (números
 352 y 353 del catálogo).

La PORCELANA CHINA. La leyenda cuenta que el torno del alfarero fue inventado por Huang-Ti, el fabuloso Emperador Amarillo, que reinó en China desde 2697 hasta 2337 años de Jesucristo. En un libro de la dinastía Chou (1122-249 años de J. C.), se describe el proceso de su funcionamiento en condiciones idénticas a las actuales. La porcelana ha sido llamada con razón el grado más alto de la alfarería y difiere de ésta en características tales como la transparencia y la vitrificación. Sin embargo, a veces es difícil señalar la línea divisoria entre ambas.

Discrepan por los estudiosos sobre la fecha del origen de la porcelana. Puede asegurarse, a pesar de ello, que el comienzo data de la dinastía Wei (221-264). A través de las dinastías Tang (620-906), Sung (960-1280), Yuan (1261-1368) y Ming (1368-1644), su elaboración progresó estupendamente, produciendo piezas que gozaban en el mundo, pero fue la dinastía manchú de los Ching, que empezó a gobernar en 1644 y se prolongó hasta comienzos de la actual centuria, la que dio las muestras más completas de la perfección que podía alcanzar este arte maravilloso.

El empujador Kwang-Hsi (1662-1733) fue céntrico por sus preocupaciones artísticas, especialmente por cuanto se refería a las porcelanas. El período se destaca por haber producido hermosos platos y sobre todo por su famoso *azul y blanco*. Yung-Cheng (1723-1736) y su hijo el gran Chien Lung (1736-1796) dedicaron especial atención a la Manufactura de Porcelanas de Chingtsachen. Surgió entonces la familia real que fue copada en Chelsea y al ser iniciada en Sèvres, dió vida al exquisito *rose Dubarry*. A menudo, a fines del siglo XVIII, se introdujeron temas europeos en los diseños de la porcelana china. Después de la muerte de Chien-Lung este arte decayó y tuvo un resurgimiento breve en el reinado de Kwang-Hsi (1875-1908). Sin embargo, la rebelión de Tai-Ping había destruido las famosas manufacturas y los hornos antiguos y fue imposible devolver a la porcelana su primer e inigualado esplendor.

CLASES DE PORCELANA CHINA. A continuación damos una lista simplificada de los diversos tipos de porcelana china. Son tres: porcelana no pintada; porcelana pintada y fabricaciones especiales.

plantas y abstracciones (fig. 14). Al primero corresponde la *St. Cloud blanc*, que se propoñía imitar los jades al fluir del río Chelien y la *St. Cloud blanc de China*. El blanco era el color de la luz, el azul, el cielo y el verde, el agua. En la segunda serie de colores, el blanco y el azul, como en la primera, se repiten en una clase y por ello se presta a confusiones. Cuando el *St. Cloud blanc* indica una clase y un color, y el *St. Cloud blanc de Chine* una clase y un color, el *St. Cloud blanc de Chine* identifica una serie de verdes: verde-espáñol, verde-marxana, verdemar, etc. La porcelana *flamée* fué una de las producciones primeras y el resultado de un accidente provocado por el calor extremo del gran fuego del horno. Hay muchos tipos de porcelana *flamée*; su lista alcanza a 35 colores. Entre ellos, indicámonos *le sang de bœuf* (sangre de buey), color obscuro

38

que varía desde un tono llaante en el cuello de los vasos hasta el cerza obscuro de la base. También pertenece a la clasificación de la porcelana *sfusée*, el *coffret* de coloro violeto azulado con pequeñas burbujas y *petit craché* (o *craché*) corresponde al orden de las porcelanas no vidradas. La que tiene raspaduras más diminutas se denomina *tridée*, puede ser de las escamas de una trucha.

Un procedimiento para producir porcelana *sfusée* consiste en colocar las piezas en agua fría inmediatamente después de sacadas del horno. Muchas veces se las

[illegible]

La tercera clase, o sea la de las fabricaciones especiales, comprende entre otros tipos el *grano de arroz*, en el cual la pasta ha sido agudizada previamente en diversos lugares, lo que conserva su transparencia a los mismos. La *porcelana reticulada* tiene a menudo una pared externa trabajada como un encaje, a través de la cual se ve la parte interior delcamente pintada.

9. *MON.IE ORANTE.**

ESCUELA ESPAÑOLA. OLEO SOBRE TELA. SIGLO XVII.

Retrato de un monje representado hasta la mitad del torso, con la cabeza vuelta hacia la izquierda y los ojos alzados en la misma dirección. Tiene las manos juntas.

Alto. 0.48 cm.; ancho, 0.43 cm.

La factura y las características de esta tela recuerdan el estilo de JOSE RIBERA "EL ESPAÑOLETO" (1588-1656), de quien existen numerosas pinturas semejantes, tanto por el vigor de la ejecución como por los rasgos de los modelos comidos, típicamente españoles.

10. CARLOS II DE ESPAÑA "EL HECHIZADO". *

ESCUELA ESPAÑOLA. OLEO SOBRE TELA, ATRIBUÍDO A
JUAN CARREÑO DE MIRANDA (1614-1685).

Retrato de busto que representa al Rey Hechizado vestido de negro, con una pequeña gorguera blanca y la cabeza levemente tornada a la derecha.

Alto, 0.56 cm.; ancho, 0.41 cm.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA - AA.VV.

1989-1991 *Storia del disegno industriale*, I. 1750- 1850. *L'età della rivoluzione industriale* II. 1851 - 1918. *Il Grande Emporio del mondo*; III. 1919- 1990. *Il dominio del design*. Milán: Electa.

1993 *Le livre des expositions universelles: 1851 - 1989*. Union centrale des arts décoratifs. Paris.

1928 *Larousse du XXe Siecle*. París: Librairie Larousse.

1990 *Design Français 1960- 1990, Trois decennies, catálogo de la muestra del Centre George Pompidou*. Paris.

1990 George J. Sowden. *Designing 1970-1990, catálogo de la muestra de Musées des Arts Décoratifs*, Paris.

1979 *Cultura e industria. Peter Behrens e la AEG. 1907-1914*. Milán: Electa.

1988 *Il mobile del Novecento*, Istituto Geografico, De Agostini, Novara.

1990 *Civiltà delle Macchine, catálogo de la muestra homónima*. Milán: Fabri

1992 *La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale (XVIII Triennale de Milano)*. Milán: Electa

1995 *Design: storia e storiografia. Atto del convenio promovido por el Politécnico de Milán, Boloña: Progetto Leonardo*.

2001 *La memoria e il futuro. I° Congresso Internazionale dell'Industrial Design (Triennale di Milano, 1954)*. Milán: Skira.

2001 *Les bons genies de la vie domestique, catálogo de la muestra del Centre Georges Pompidou*. París.

2011 *Manifestaciones Francesas en Argentina: Del academicismo a la modernidad (1889-1960)*. Paquin, Dunant, Mallet, Flores Pirán, Ramos Correas. Buenos Aires: CEDODAL

1989 *L'ufficio in via di estinzione*. Milán: Il Sole 24 Ore Libri.

2013 *Patrimonio argentino: Tomo X: CICOP*. Buenos Aires: Diario de Arquitectura Clarín-ARQ.

ADORNO THEODOR W.

1970 *Teoría Estética*. Madrid: Taurus, 1983.

ANSCOMBE ISABELLE

1991 *Arts & Crafts Style*. Oxford: Phaidon Press.

ARFUCH LEONOR, CHAVES NORBERTO Y LEDESMA MARÍA

1997 *Diseño y comunicación: Teorías y enfoques críticos*. México DF: Paidós.

ARGAN G. C.

1977 *Progetto e destino*. Milán: Il Saggiatore.

ARLT ROBERTO

1929 *Los siete locos*. Buenos Aires: Editorial Latina.

1931 *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Claridad.

ARMINJON CATHERINE

1989 *L'Art de Vivre: Decorative Arts and Design in France 1789-1989*. Londres: Thames and Hudson.

BALLENT ANAHÍ

2005 *La ciudad peronista: Las huellas de la política en Buenos Aires 1943-1945*. Buenos Aires: Prometeo.

BASSI ALBERTO

2007 *Design anonimo: Oggetti comuni e progetto incognito*. Milán: Electa.

BENJAMIN WALTER

1994 *Discursos interrumpidos, "Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs"*, Buenos Aires: Planeta.

2007 *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Conceptos de la filosofía de la historia*. Buenos Aires: Derramar.

BENKIRANE REDA Y ZIEGER ERICA

2007 *Culture & Cultures*. Ginebra: Editions Ehes.

BERJAM SONIA

1998 *Plazas y Parques de Buenos Aires: La obra de los paisajistas franceses en Buenos Aires 1860-1930*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

2007 *La Victoria de los Jardines. El paisaje en Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Papers editores.

2014 *Los Paseos Públicos de Buenos Aires y la labor de Carlos León Thays (h)*, Buenos Aires: Librería CONCENTRA.

BERNATENE MARÍA DEL ROSARIO

2015 *La Historia del Diseño Reconsiderada*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).

2012 “Objetos de uso cotidiano en la argentina 1940-1990. marco teórico”, Publicado en forma reducida en la revista científica: “ARTE E INVESTIGACION N°3”, de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. La Plata.

1996 “El tiempo interno de los objetos. Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos (Parte I)”, Trabajo publicado en la revista científica ARTE E INVESTIGACION N° 1, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

BODEI REMO

1995 *Le forme del bello*. Boloña: il Mulino.

BOMCHIL SARA Y CARREÑO VIRGINIA

1987 *El Mueble Colonial de las Américas y su Circunstancia Histórica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

BRUNHAMMER YVONNE Y TISE SUZANNE

1990 *French Decorative Art 1900–1942*. París: The Société des Artistes Décorateurs.

BOURDIEU PIERRE

2010 *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BUCK-MORSS SUSAN

1989 *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Editorial La Balsa de la Medusa.

BÜRDEK BERNHARD E.

1994 *Diseño: Historia, Teoría y Práctica del Diseño Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.

BUTTERFIELD HERBERT

1932 *The Whig Interpretation of History*. Londres: G. Bell and Sons.

CANTI TILDE

1985 *O Móvel no Brasil: Origens e evolução*. Río de Janeiro: Castells.

CATTARUZZA ALEJANDRO

2009 *Historia de la Argentina: 1916-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI.

COOKE JOHN WILLIAMS

2013 [1976] *Apuntes para la militancia*.
<http://www.labaldrich.com.ar/wp-content/uploads/2013/05/John-William-Cooke-Apuntes-para-la-militancia.pdf>

CORTAZAR JULIO

1951 *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana.

COZARINSKY EDGARDO

1986 *Palacios plebeyos*. Buenos Aires: Sudamericana.

CRASEMANN COLLINS CHRISTIANE

1987 *Le Corbusier's Maison Errázuriz: A Conflict of Fictive Interests. The Harvard Architecture Review*, Patronage, Vol. 6, Rizzoli, 1987.

DEVALLE VERÓNICA

2009 *La travesía de la forma: Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.

DEVALLE VERÓNICA Y CHALKO ROSA

2013 “Relatos del diseño” en *Anales del Instituto americano e investigaciones estéticas* “Mario J. Buschiazzi”, vol. 43 n. 2 pp.9-15, Buenos Aires: FADU-UBA.

DEVOTO FERNANDO Y MADERO MADERO MARTA

1999 *Historia de la Vida Privada en la Argentina*. Tres tomos. Buenos Aires: Taurus.

DOBERTI ROBERTO

1997 *Relatos de la forma y la teoría*. Buenos Aires: Librería Técnica.

2005 *“La cuarta posición”*. Laboratorio de morfología. Buenos Aires: FADU. UBA.

2008 *Espacialidades*. Buenos Aires: Infinito.

2012 *Jugo de palabras*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones.

DUBARRY LASALLE JACQUES

2000 *Identifying Marble*. París: H. Vial.

ERRÁURIZ MATIAS

1937 *Recordando*. Buenos Aires: Editorial Viau.

1997 *Recordando*. Buenos Aires: MNAD.

GERMANI GINO

1962 *Política y Sociedad en una época de transición: De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Buenos Aires: Paidós.

GIUNTA ANDREA

1999 “Las batallas de las vanguardias entre el peronismo y el desarrollismo” en José Burucua (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política V. II*. Buenos Aires: Sudamericana.

GOMBRICH E. H.

1950 *The History of Art*. Londres: Phaidon.

GREMENTIERI FABIO

1999 “Liberty: Reflexiones acerca del Modernisme en la Argentina. La arquitectura de base industrial. Consideraciones finales sobre la arquitectura argentina del período 1870-1945”, *Historia General del Arte en la Argentina* (Tomo VIII), Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.

2012 *Grandes Residencias de Buenos Aires: La Influencia Francesa*. Buenos Aires: Ediciones Lariviere.

GROYS BORIS

2016 *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra.

GUASH ANNA MARÍA Y ZULAIKA JOSEBA

2008 *Aprendiendo del Guggenheim: Bilbao*. Madrid: Akal.

GUTIERREZ RAMÓN

2001 *Le Monnier: Arquitectura francesa en la Argentina*. Buenos Aires: CEDODAL.

2011 *Manifestaciones Francesas en Argentina: Del academicismo a la modernidad (1898-1960)*: Paquin, Dunant, Mallet, Flores Pirán, Ramos Correas. Buenos Aires: CEDODAL.

HALPERIN DONGHI TULIO

2000 *Historia argentina, la política de masas*. Buenos Aires: Paidós.

2005 *La República Imposible*. Buenos Aires: Emecé.

HUYSEN ANDREAS

2001 *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, “Escapar de la amnesia: los museos como medio de masas”. Buenos Aires: FCE.

IGLESIA RAFAEL E. J. Y SABUGO MARIO

1987 *La ciudad y sus sitios*. Buenos Aires: CP67.

LEDESMA MARÍA

2003 *El diseño gráfico, una voz pública. De la comunicación visual en la era del individualismo*. Buenos Aires: Argonauta.

2013 “Cartografía del Diseño Social. Aproximaciones conceptuales” en *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, vol. 43 n. 2, pp. 97-106, Buenos Aires: FADU-UBA.

MANTOVANI LARISA.

2016 *Arte, oficio e industria. La institucionalización de las artes decorativas y aplicadas en la historia del arte argentino a principios del siglo XX*. Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan./jun. 2016. Disponible en: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_argentina.htm>.

MEDINA JOSÉ TORIBIO

1964 *Los Errázuriz*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.

MORANT HENRY DE

1979 *Historias de las Artes Decorativas*. Madrid: Espasa-Calpe.

MUJICA LÁINEZ MANUEL

1954 *La casa*. Buenos Aires: Sudamericana.

1979 *Obras completas*. Buenos Aires: Sudamericana.

ORTIZ FEDERICO.

1995 “La arquitectura argentina desde mediados del siglo XIX hasta 1914: una introducción”, en revista Summa. N° 252. Buenos Aires.

PACHECO MARCELO

2005 *El coleccionismo de arte en la Argentina* Buenos Aires: Sudamericana,

PARERA CECILIA

2015 “Reparticiones técnicas del Estado. Una aproximación a la arquitectura de la (no tan) infame”. Revista Universidad Nacional de La Plata. Arquitectura. La Plata.

PIROVANO IGNACIO Y MUJICA LÁINEZ MANUEL

1947 *Catálogo del MNAD*. Buenos Aires.

POE EDGAR ALAN

1840 “*The Philosophy of Furniture*”. Buenos Aires: Claridad, 2006.

PONTORIERO HUGO

2015 *Palacio Errázuriz-Alvear: Memorias de un proyecto*. Buenos Aires: MNAD.

PONTORIERO HUGO, DOMÍNGUEZ GONDAR JOSÉ LUIS Y GELÓS ANDRÉS

2004 *Buenos Aires Escultórica*. Buenos Aires: Editorial Tiago Biavez.

PRAZ MARIO

2004 *La casa de la vida*. Barcelona: Debolsillo.
2012 *La filosofía dell'arredamento*. Parma: Guanda.

UNGARO PABLO (BECARIO), GANDOLFI FERNANDO (DIRECTOR), BERNATENE MARÍA DEL ROSARIO (CO-DIRECTORA).

2000 *El Proceso de Transformación Histórica de Artefactos y Sistemas de Calefacción en Argentina (1930-1990)*. Informe Final para la Beca de Perfeccionamiento, Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad Nacional de La Plata. La Plata.

UNGARO PABLO (BECARIO) GANDOLFI GANDOLFI (DIRECTOR) MARÍA DEL ROSARIO BERNATENE (CO-DIRECTORA).

2002 *La Cocina. Proceso de Transformación Histórica del Ámbito y sus Artefactos (1900-1990)*. Informe Final para la Beca de Formación Superior, Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad Nacional de La Plata. La Plata.

RIBERA ADOLFO LUIS

1983 *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo II. Buenos Aires. Academia Nacional de Bellas Artes.

RIVERA JORGE B

1986 *Roberto Arlt : los siete locos*. Buenos Aires: Hachette.

ROMERO LUIS ALBERTO

2003 *La larga crisis argentina: Del siglo XX al siglo XXI*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores

1994 *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Buenos Aires/Entreguerras. *La callada transformación, 1914-1945*. (compilación, con Francis Korn). Buenos Aires: Alianza Editorial.

Sociedad democrática y política democrática en la Argentina del siglo XX. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
La Argentina en la escuela. La idea de nación en los libros de texto. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

RUSSO LUIGI

2000 *Il gusto. Storia di una idea estetica*. Palermo: Aesthetica.

SCHIFFMAN ZACHARY SAYRE

2011 *The Birth of the Past*. Baltimore: Johns Hopkins University.

SCHMITZ HERMANN

1963 *Historia del mueble: estilos del mueble, desde la antigüedad hasta mediados del siglo XIX*. Gustavo Gili: Barcelona.

SEBRELI JUAN JOSÉ

1986 *Buenos Aires, vida cotidiana y alineación*. Hyspamérica: Buenos Aires.

SEMPER GUSTAV

1852 *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei idem Schlusse der Londoner Industrie-Anstellung*.

TROY NANCY

1991 *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*. New Haven y Londres: Yale University Press.

VÁZQUEZ ZALDÍVAR CLAUDIO

2001 *Casa Errázuriz, Encargo y Proyecto. II Jornadas Latinoamericanas de Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona: Instituto Catalán de Cooperación Iberoamericana.

VILLORDO HERMES

1981 *Páginas de Manuel Mujica Láinez seleccionadas por el autor*. Estudio preliminar de Oscar Hermes Villordo. Barcelona: Celta.

VITTA MAURIZIO

2003 *El sistema de las imágenes*. Buenos Aires: Paidós.

2011 *Il progetto della bellezza: Il design fra arte e tecnica dal 1851 a oggi*. Torino: Einaudi

WILDE OSCAR

1882 *"The House Beautiful", Lectura en el Central Music-Hall de Chicago, Illinois, 11 de marzo de 1882*. Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1964.

ZÁTONY MARTA

1993 *Diseño, análisis y teoría*. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Librería Técnica.

