



Borrador para el Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano.

Facultad de Bellas Artes (FBA) - Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Tema: *“Arte, arquitectura y diseño de interiores de la Belle Époque Argentina (1860-1945)”*

Corresponde al Informe Final 2011 del Programa de Retención de RRHH formados por la UNLP. Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata.

Director: Arquitecto Fernando GANDOLFI.

Co-Director: Diseñador Industrial Eduardo PASCAL.

Doctorando: Ibar Federico ANDERSON.

Diseñador Industrial (1999, FBA-UNLP).

Magíster en Estética y Teoría del Arte (2008, FBA-UNLP).

INDICE:

Plan del trabajo desarrollado como borrador de la Tesis de Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (UNLP), como parte del Informe Final del Programa de Retención de RRHH formados por la UNLP, Secretaría de Ciencia y Técnica:

- 1 - Introducción y justificación de un área temática de interés____**Pág. 3**
- 2 - Problema de donde nace la investigación de la tesis de doctorado (para discutir)____**Pág. 5**
- 3 - Estado general de la cuestión (Estado del Arte)____**Pág. 12**
- 4 - Consideración sobre los posibles aportes de la investigación propuesta____**Pág. 13**
- 5 - Objetivo central de la investigación____**Pág. 20**
- 6 - Fuentes de investigación____**Pág. 21**
- 7 – Breve Marco Teórico introductorio____**Pág. 23**
- 8 - Hipótesis____**Pág. 28**
- 9 - Metodología____**Pág. 29**
- 10 – Fichas de la Matriz de Datos____**Pág. 43**
- 11 – Procesamiento cualitativo y discusión crítica (creación de nueva teoría o tesis) y conclusiones____**Pág. 66**
- 12 - Bibliografía____**Pág. 85**

1 - Introducción y fundamentación escrita del área temática de interés:

La importancia de esta trabajo radica en que, dentro de la casa u hogar, donde habitamos domésticamente, se encuentran los distintos ambientes (cocina, comedor, living, dormitorios, baño y otros ambientes); siendo espacios donde depositamos nuestra «cultura material doméstica» con sus artefactos, utensilios, productos, muebles y electrodomésticos entre otros objetos privados. Donde el estudio contextual (ambientado) de tales artefactos, utensilios, productos, muebles, electrodomésticos y objetos de arte no ha sido abordado integralmente por la bibliografía de historia del Arte (arte mayor, académico), o de la historia de la Arquitectura (académico), o de la historia del Diseño Industrial (académico), o de la historia del diseño de muebles artesanales (arte menor, no académico, de la decoración de interiores); para el caso de la Argentina (del período 1880-1980).

Cuando sostenemos que la historia no ha sido abordada “integralmente” hacemos referencia a que: son Historias del Arte, o Historias de la Arquitectura, o Historias del Diseño Industrial. Esta fragmentación se debe al modo en que se ha desarrollado el campo de conocimientos y estudios de disciplinas académicas epistemológicamente disímiles, donde cada una estudia en especificidad una “parte” del “todo”; pero nunca corresponden a estudios holísticos e integrales como un “todo” unificado dentro del mas vasto campo de la cultura material doméstica. “Partes” que aquí se pretenden volver a integrar o juntar para recomponer la historia que, en definitiva, es una sola.

Para satisfacer la demanda de este problema, se desarrollo la Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes, FBA – UNLP (2008), cuyo título fue: “*Estética y tecnología del paisaje interior doméstico moderno*”.

Pero el nuevo problema, a partir de la crítica del Jurado de la Tesis de Maestría, fue el hecho de que abordar un período de 100 años era demasiado ambicioso como para poder profundizar en mayor detalle la historia. Por lo que proponemos aquí un recorte del tiempo al período 1880-1945. ¿Por qué terminar en el año 1945? Respuesta: porque el fin de la 2º Guerra Mundial marcó el fin de la denominada *Belle Époque Argentina*, (con inicio en la Generación de 1880). Este período 1880-1945 marcó la entrada de la Argentina en el mundo Moderno (aquí radica su importancia).

Aunque, a los efectos prácticos, vamos a retroceder hasta 1860; por las razones empíricas (y sus implicancias teóricas) que se argumentarán más adelante.

Lo que la Generación de 1880 estableció a nivel económico (con fuerte influencia de la burguesía inglesa) y a nivel cultural (con fuerte influencia de la burguesía francesa) determinaría el futuro de la sociedad argentina y la formación de los modos de habitar de la burguesía nacional; que influirían luego sobre los sectores medios y populares del país, quienes copiarían sus estilos de vida, patrones de consumo y aspiraciones culturales (en la medida de sus posibilidades).

Entonces, la importancia del estudio de los modos de habitar de la burguesía nacional consiste en que impuso patrones *estéticos* y *funcionales* inspirados en Europa (principalmente de Francia e Inglaterra, los que en muchos casos fueron realmente nuevos, reinventando –por ejemplo y por citar un caso- las formas de sentarse con nombres fantasiosos como: la *bergère*, la *turquoise*, la *veilleuse*, la *marquise*, la *duchesse* y otros). Conformando el patrón estético-funcional de diseño de interiores no-Moderno, mas importante que ha tenido la historia europea.

Pero si el Movimiento Moderno en Arquitectura dio por finalizado, por lo menos en Argentina, la arquitectura eclectica-historicista de lo que hemos denominado la *Belle Époque Argentina*. Con el Kavanagh, se pone fin a la arquitectura *Beaux Arts*. Por lo que la conclusión es que el período 1920-1945, gracias al Movimiento Moderno en Arquitectura, con su vivienda compacta tipo “cajón” y sus ambientes tipológicamente determinados (tal como los conocemos hoy) se recuperaría un verdadero diálogo estético-tecnológico (manifestación de la estética vanguardista basada en el principio de lo útil) equilibrado en arquitectura y diseño; logrando

una verdadera unificación estilística-tecnológica sin rasgos del pasado eclecticista-historicista *Beaux Arts*.

La estética y la tecnología habían empezado a dialogar en un lenguaje auténticamente “moderno” y comenzaban a entenderse mutuamente (proyectándose durante todo el siglo XX). Unión final para dejar sellado definitivamente el vínculo estrecho y las relaciones entre la Arquitectura Moderna y el Diseño Industrial de mobiliario Moderno (originado en la Escuela de la Bauhaus).

Junto con el Kavanagh y la residencia de Victoria Ocampo de Barrio Parque (tesis arquitectónica moderna), ejecutada por Alejandro Bustillo y construida en calle Rufino de Elizalde nº 2831, Palermo Chico (hoy propiedad del Fondo Nacional de las Artes), que se construyó en lugar del proyecto que le fue encargado a Le Corbusier a través de Adela Atucha de Cuevas de Vera. Ha sido motivo de equívocos asociados con Le Corbusier (lo cierto es que este la ponderó en su único viaje a Buenos Aires en 1929). Repitiendo que fue Alejandro Bustillo quien la proyectó.

Aunque Alejandro Bustillo fue más conocido por sus realizaciones de arquitectura neoclásicas *Beaux Arts* que por esta residencia para Victoria Ocampo.

Le Corbusier escribió acerca de esta residencia en el barco en el que regresaba a Europa, luego de su visita a Buenos Aires en 1929. Lo publicó de 1930, en su libro ***Précisions sur un état de l'architecture et de l'urbanisme***. Ahí, el autor decía: “Buenos Aires es un fenómeno integral (...) Salvo el interior de la casa de la señora Ocampo (...) Hasta ahora ella solamente ha hecho el gesto decisivo en arquitectura, construyendo una casa que hace escándalo (...) Se encuentran en ella Picassos y Légers en el marco de una pureza que raramente he encontrado”.¹

Transcurrida algo más de una década, el filo de la 2ª Guerra Mundial, Victoria Ocampo debió optar por su residencia de Palermo o San Isidro. Y traicionada por la querencia, volvió a la casa de espíritu victoriano, inspirada en la arquitectura finisecular. Por otro lado, los interiores de Villa Ocampo son fruto del reciclaje de un edificio finisecular en clave moderna. No existen muchos ejemplos de una operación arquitectónica de este tipo en la Argentina del período; donde la arquitectura está influida por la literatura, en una mezcla que raramente se encuentra: universalidad y particularidad, tradición y vanguardia, una modernidad rioplatense.

Pero luego con la crisis de la Modernidad y del paradigma del Movimiento Moderno, la Posmodernidad y el Movimiento Posmoderno, se re-vivió ese pasado no-Moderno, en forma de neoLuises; lo que nos ofrece una nueva oportunidad académica para reflotar el patrón estético-funcional (material y simbólico) del diseño de interiores (decoración no-Moderna), mas importante que ha tenido la historia europea. Esto se desarrolla mejor mas adelante (ver el ítem: 4- Consideración sobre los posibles aportes de la Tesis de Doctorado).

¹ Fabio Grementieri y Xavier Verstraeten. ***Grandes Residencias de Buenos Aires. La influencia francesa***. Ediciones Larivière. Buenos Aires. 2006. (pp. 155).

2 - Problema de donde nace la investigación de la tesis de doctorado (para discutir):

En base a las contradicciones que presentan los objetos y productos fabricados de un modo mecanizado (producción en serie) y los fabricados de un modo artesanal (piezas únicas); se presenta el dilema del estudio de la Historia en el Diseño Industrial como disciplina académica. Cuyo eje histórico nace a partir de donde comienza a correr la historia industrial: la Revolución Industrial Inglesa de 1760/1830 aproximadamente, marcando un antes y un después en la historia.

Entonces, nace la siguiente pregunta, acaso: ¿no hay nada que se pueda aprender, que sea de importancia vital al ámbito formativo de la carrera de Diseño Industrial con anterioridad a la Revolución Industrial Inglesa? ¿Del mueble artesanal que se puede aprender? Si es que se puede aprender algo que sea de importancia para el diseño industrial (que justamente de artesanal no tiene nada).

Pero: ¿Porque la necesidad de entender mejor algo pre-industrial (propio del mueble artesanal), cuando la disciplina es decididamente diseño «industrial» y no simplemente diseño? Bueno, la respuesta es fácil: los diseñadores no han inventado o creado sillas, muebles, vajillas, cubiertos, cristalería, etc. (la lista sería interminable) desde cero, sino que siempre han partido desde un concepto previo (anterior) social e históricamente instalado. Entonces: ¿por qué esa actitud arrogante (soberbia)?

Mejor quizás es preguntar: ¿cómo van a lograr diseñar lo que desconocen del pasado histórico? Y es aquí donde la Historia del Diseño Industrial comienza a cobrar su valor central para la proyectación. Pues, sería una actitud soberbia, la falsa suposición de que el Diseño Industrial no tiene nada que aprender de la historia y del pasado anterior a la Revolución Industrial (iniciada por los ingleses). De ese pasado de manufactura artesanal.

Es que, y por citar tan solo un ejemplo: ¿el diseño industrial -moderno- inventó las formas del sentarse, comer, dormir o habitar luego de la Revolución Industrial? ¿Acaso, estas no existían con anterioridad? La respuesta es que sabemos bien que existían: ¿entonces porque esa actitud más política que científica, de negar el pasado artesanal? Pues, muchas de estas materializaciones u objetivaciones físicas u obras o como más se desee llamarlas, si bien existían mucho tiempo antes -aunque sea solo a un nivel material mas pobre- pero no por ello menores en su riqueza cultural, simbólica, estética e histórica. No hay justificaciones científicas y semiológicas para asegurar que solo los objetos y/o productos elaborados según una manufactura industrializada -moderna- son más legítimos de aparecer en una bibliografía del Diseño Industrial de las carreras de las mejores Universidades de la Argentina y el mundo).

Cuando decimos Argentina sostenemos que las disciplinas académicas del Diseño Industrial se enseñan en las Universidades de: Buenos Aires (UBA), Córdoba (UNC), Mendoza (UNCuyo), Mar del Plata y La Plata (UNLP). Por lo cual discutir esto es central para la enseñanza.

Es necesario reconstruir esta historia, que de cuenta de ello (una narración de la historia propia de los objetos, artefactos y/o productos –en este caso del mobiliario artesanal-, que hable de esas relaciones entre campos disciplinares distintos). Recalcando que no existen al momento trabajos que aborden sistemáticamente la historia de los objetos, de un modo como Giedion lo hizo en ***La Mecanización toma el mando***.

Pues, así como los muebles e innumerable cantidad de objetos y utensilios existían con anterioridad a la Revolución Industrial Inglesa de fines del siglo XVIII y principios del XIX; podríamos ver la historia con otros ojos, si nos quitamos la anteojera de la visión sesgada de la historiografía típica de corte moderno del Diseño Industrial (que ha mostrado «una» visión de la historia, que por otro lado no es la «única» visión que podemos llegar a tener, mucho menos una visión desde nuestro lugar Latinoamericano en general y Argentino en particular). Es el deber de la ciencia construir esas –otras- visiones y salirse de la actitud más política (anti-democrática) que científica, de negar el pasado artesanal. El pasado es pasado y como tal debe ser estudiado (no negado) a la luz del conocimiento verdaderamente científico (el desafío que implica ampliar científicamente el horizonte de visiones y del sistema teórico-explicativo).

Historia que «no existe», no porque no halla existido, sino porque no ha sido abordada ni estudiada (debido a un recorte teórico-metodológico-epistemológico, para nada ingenuo, fundamentado en la filosofía Moderna y sostenido política y económicamente), mucho menos existe de un modo sistematizado y ordenado (incluso teorizado científicamente) en la bibliografía usual de Historia del Diseño Industrial (dado que la historia, según una concepción epistemológica moderna, y como ya reiteradas veces dijimos, comienza con la Revolución Industrial y todo lo anterior a ella: sea artística, sea arquitectónica o de una primitiva o rudimentaria e incipiente ingeniería como de una técnica u artesanía pre-industrial, «no existe» para la misma). Porque los autores han hecho que esa historia sea borrada por un recorte disciplinar típico que necesitó delinear «una» historia, bajo un tipo «único» de visión sesgada. La epistemología vino a poner al descubierto este problema, no podemos seguir ocultándolo.

Pues, si una amplia bibliografía en Historia del Diseño Industrial atiende la forma en que se ha gestado el diseño de productos a partir de la Revolución Industrial en adelante, descuidando su desarrollo histórico previo mucho más extenso y complejo; como si muchos productos hubieran nacido con la Revolución Industrial sin poseer un antecedente previo. Dice el Arquitecto e Ingeniero Ezio Manzini, teórico del Diseño Industrial:

“Nuestro ambiente cotidiano está saturado de productos nacidos con la era industrial y con la difusión de la mecanización (es decir, con una historia que podría ir desde hace algún decenio hasta más de un siglo).

Sin embargo, en realidad, no hay tanto de “nuevo verdaderamente nuevo” (aquellos que ofrece prestaciones radicalmente innovadoras, surgidas en los últimos decenios) y además, éste es especialmente poco invasor.

No obstante, en torno a él ha girado la completa reorganización de lo existente. Ello se debe a que las nuevas prestaciones, más que materializarse directamente en nuevos productos, son instrumentos que hacen de forma diferente lo que ya se hacía antes.”²

Esto es más que evidente en el diseño de muebles. Respecto a ello, la historia del mueble (artesanal), como una historia del «arte menor», respecto del «Arte mayor» de las Bellas Artes; es una historia del diseño no-industrial (que nunca llegó a ser industrial), de gran valor histórico (pedagógico también, para la enseñanza-aprendizaje del diseño de mobiliario y otros productos). Con gran valor como patrimonio artístico; aunque debemos señalar que el «patrimonio industrial» posee diferencias con el «patrimonio artístico».

Además, la preservación de este patrimonio de la Historia del Diseño Industrial se debe hacer respetando la teoría instalada sobre el «patrimonio industrial» (y por lo tanto, no se puede realizar siguiendo las pautas del patrimonio artístico, donde cada pieza tiene un valor de por sí y se supone que se conservan porque son unas obras que expresan la máxima creatividad humana y por esto cada una de ellas son unas realizaciones excepcionales que la sociedad actual ha sacralizado). Esta «excepcionalidad» tiene como consecuencia que sean unos bienes que pertenecieron a los estamentos dominantes de la sociedad. En cambio el valor del «patrimonio industrial» es que sus bienes (tangibles: muebles o inmuebles) son comunes y su valor reside justamente en su «no excepcionalidad», en su utilización por un extenso número – masas- de personas (las obras del «patrimonio industrial» por la producción en serie no son «únicas» como las obras del patrimonio artístico). Su valor como testimonio aumenta cuanto más utilizado fue (por bastos sectores de la población).

Pero el «patrimonio industrial» además vino a redefinir una nueva forma de «patrimonio artístico» (estético); pues, como pudo observarse el «mueble tecnológico» (mobiliario del Siglo XIX) corresponden a una evolución del «mueble artístico» también (gran conclusión que nos une el arte presente en el diseño artesanal del mueble de estilo que inspiró los muebles tecnológicos).³

² Manzini, Ezio. **Artefactos**. Celeste Ediciones y Experimenta Ediciones de Diseño. Madrid. 1990. (pp. 27).

³ Ejemplo: si el “cajón” es la evolución del “cofre”, y la “cómoda francesa” es la evolución del “arca” (a la cual se le han agregado cajones y patas), entonces: la “cocina económica” es la evolución de la “cómoda francesa” fundida en hierro (variante del “armario alemán”). Pues si el “armario alemán” o *almalier* para guardar documentos (es un cofre de

Se desea recalcar el hecho de que tenemos una realidad nacional compleja históricamente, heterogénea, que debe ser analizada, clasificada, ordenada y rotulada bajo etiquetas «nuevas» para lo cual necesita que se desarrolle una «nueva teoría» que las entienda, represente y ordene (explicándolas bajo otras categorías conceptuales que no son usuales en el recorte teórico, metodológico, epistemológico ortodoxo, moderno y segmentado que se ha venido ensayando hasta el presente).

Dado que se parte de un recorte epistemológico serio y para nada ingenuo en lo ideológico-político (como ya aclaramos), y como Tomas Maldonado -tan bien- lo expresó oportunamente; por lo cual, la Historia del Diseño Industrial no debería estar influenciada por el diseño de tipo artesanal, sino ya decididamente industrializado dado que como dice Salinas Flores -en un texto tomado del mismo Maldonado-:

“...Es decir, en su programa, el acento ya no se pone más en lo moderno “en general”, sino en un tipo determinado de modernidad y de creatividad...”⁴

Tal como Rosario Bernatene sostiene:

“Como vemos, en el recorte epistémico: “Diseño Industrial” no sólo se ha restringido el diseño de objetos al campo productivo industrializado, sino más aún, al de un cierto tipo de industria que comporta un cierto tipo de maquinaria, según ciertos autores.”⁵

Bien lo aclaró el Arq. Ricardo Blanco (exDirector de la carrera de Diseño Industrial en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires), especialista en el diseño de muebles y sillas (el mismo se autodefine como un sillópata) en el libro autobiográfico⁶; además, sostiene:

“...Lo que realmente nos debe preocupar es la ideología que hay detrás...El hecho de que se crea que el diseño debe pasar básicamente por la industria es una particularización...Y si...esa realidad no es netamente industrial, también sigue siendo diseño...Lo que cambia es la forma de producción...”⁷

El círculo de explicativo cierra cuando la autora expresa, para refrendar a Ricardo Blanco que:

madera con varios cajones), o una versión de la cómoda francesa o *armoie* (Giedion, 1978), entonces –*ceteris paribus*– es la “cocina económica” una “cómoda francesa” o *armoie* de fundición de hierro para guardar fuego (un mueble tecnológico para guardar fuego o “arca de cajones de fundición de hierro”). Para discutir con mas detalles, definimos a la “cocina económica” como la evolución tecnológica del mueble artesanal llamado “cómoda” (descendiente directo del arca, estudiada por Giedion) en el sentido de “arca de cajones de fundición de hierro” (por analogía con Chippendale, que llamaba “cómoda” a toda pieza decorativa provista de cajones; que, por definición morfológica, en los casos mas trabajados era un prisma rectangular -cubo hueco- con un plano superior de apoyo que en su interior contenía el fuego y las brazas, con patas en forma *cabriolé* y en algunos casos con un motivo tallado en la rodilla, una concha simil hoja de acanto y en otros casos eran una estilización de la pata-cabriolé, que en lo mejor de los casos poseía una terminación en voluta, confundándose con una garra de león). Esto nos recuerda a las cómodas del siglo XV, que habían asumido con sus “cajones” la función medieval del “cofre”.

⁴ Maldonado, Tomás. *Vanguardia y racionalidad* (citado por Salinas Flores. *Historia del diseño Industrial*. Editorial Trillas. México. 1992. pp. 171). Según Lechner, N.: “...es a partir del proyecto universalista de la modernidad que salen a la luz los límites intrínsecos de la civilización industrial...se tiende a identificar modernización con civilización industrial, o sea con determinado momento histórico. De esta identificación deriva la contradicción entre modernización y tradicionalismo como principal eje de análisis. Lo moderno es enfocado por oposición a lo premoderno...” (Lechner, Norbert. “Pellicani y los límites de la modernidad”. En *Nueva Sociedad*, N° 119. S/E. Caracas. 1992. pp. 115).

⁵ Bernatene, María del Rosario. “EL TIEMPO INTERNO DE LOS OBJETOS. Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos (Parte I)”. *Arte e Investigación*, N° 1 (1). Editorial Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata. 1996. pp. 6.

⁶ Blanco, Ricardo. *Sillas Argentinas*. CMD – Centro Metropolitano de Diseño y Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Buenos Aires. 2006.

⁷ Ricardo Blanco, en una entrevista (citado por Vittorio Gregotti. “Opiniones Argentinas”. En *Diseño Italiano: 1945-1971*. S/E. S/I. S/f. pp. 84-85).

“En primer lugar y a pesar de que se trate de la Historia del Diseño “Industrial” –lo que hace obvia su asociación con el nacimiento de la industria en gran escala-, este vínculo originario conlleva la falsa suposición de que el carácter “productivo industrializado” es el elemento esencial en la constitución de la obra de diseño.”⁸

Pues, como lo expresa Bohigas Oriol, el equivoco se generó al asociar la palabra «industria» con organización «mecánica» de la producción:

“Entiendo que “industria” no presupone mayor o menor grado de mecanización, sino simplemente un grado de organización productiva que tanto puede ser mecánica como manual.”⁹

Para dejarlo bien en claro:

“Lo que ha perdido vigencia...es la identificación de la disciplina de diseño con el mundo de producción industrializado.

Y esto sucede no porque esta caracterización sea antigua, sino porque no es posible seguir sosteniéndola por argumento alguno.”¹⁰

Este problema se evidenció –y todavía perdura- en la narración de la Historia del Diseño Industrial ¹¹; entonces, para su solución se requerirá analizar estrategias de producción de «otros» tiempos históricos ¹² aunque no sean moderno-industriales (por fuera de los modos tradicionales de análisis ¹³ que recortan la historia de lo «industrial» y excluyen a lo «no-industrial»). Esto no solo ha venido a recalcar la necesidad de incorporar conceptos epistemológicos ¹⁴ que amplíen la historiografía del diseño industrial más atrás en el tiempo de lo puramente «moderno» ¹⁵, hacia lo post-industrializado ¹⁶ o lo pre-industrializado -que supuestamente no posee las características de reproducibilidad técnica por ser pre-industrial o pre-moderno ¹⁷ -. Por lo que la autora señala:

⁸ Bernatene. Ibid. pp. 5.

⁹ Oriol, Bohigas. **Proceso y Erótica del Diseño**. La Gaya Ciencia, Editorial. pp. 70.

¹⁰ Bernatene. Ibid. pp. 6.

¹¹ *“Lejos ha quedado el programa pedagógico de la Bauhaus (horizonte mítico originario de la pedagogía del diseño) que carecía de la materia historia”* (Bernatene. Ibid. pp. 8).

¹² *“...de la necesaria perspectiva abarcativa...”*, del lapso espacio-tiempo (Bernatene. Ibid. pp. 3).

¹³ *“..., en el recorte epistémico: “Diseño Industrial” no sólo se ha restringido el diseño de objetos al campo productivo industrializado, sino más aun, al de un cierto tipo de industria que comporta un cierto tipo de maquinaria, según ciertos autores”* (Bernatene. Ibid. pp. 6).

¹⁴ *“A poco de avanzar se descubre la verdad del vacío epistemológico que rodea a la disciplina de diseño”* (Bernatene. Ibid. pp. 1).

¹⁵ *“Desde la Historiografía del Diseño “Industrial” no sería posible extraer enseñanzas de diseño de la producción...de todas las culturas premodernas universales- por no ser una producción industrializada, lo que viene a revelar una autolimitación, un recorte serio en el campo del conocimiento”* (Bernatene. Ibid. pp. 7).

¹⁶ *“La apertura de nuevos marcos teóricos dada por la post-modernidad permite además, el surgimiento y validación de renovadas y múltiples estéticas y recursos argumentativos, una admisión y mayor tolerancia hacia lo “otro”, que había sido excluido del universo conceptual de la Modernidad”* (Bernatene. Ibid. pp. Abstract).

¹⁷ *“...la reproducibilidad técnica es tan sólo un rasgo del diseño, quizás el carácter diferencial que el diseño de objetos adquiere al pasar por la Modernidad. Pero no pasaría de ser un rasgo distintivo, históricamente contextualizado. El aspecto más problemático de asumir como propio este criterio evolucionista y eurocentrista en la narración de la historia del diseño de objetos organizada desde lo industrial, sobreviene a la hora de encarar el diseño precolombino. Resulta indispensable abordar criterios independientes de los europeos para encarar la producción de diseño propia del continente centro y sudamericano. Los productos de diseño precolombino –incluida la gráfica- siempre representaron una molestia, una situación incómoda para los historiadores modernos de referencia eurocéntrica. Esto es comprensible, ya que desde esta perspectiva se hace pasar toda la historia del diseño, por la historia europea del diseño. A esto debe sumársele que el punto de vista moderno se arroja para sí la culminación o el momento cumbre de un proceso dominado por la idea de progreso, basado en una postura de dominio y supremacía de la Razón burguesa...”*

*“...recuperar positivamente, para su estudio y análisis, la producción de diseño de todas las épocas y culturas, como la producción de diseño... de otras culturas pre-modernas universales.”*¹⁸

En principio se necesitará una amplia perspectiva¹⁹ de la epistemología de la Historia del Arte y de la Historia de la Arquitectura, abarcando todas estas perspectivas de la historia e incorporándolas a su vez a un horizonte más amplio de saber²⁰. Historias que oportunamente la investigación valla dilucidando y necesitando para dar cuenta de su marco teórico explicativo.²¹

Cuando decimos que se necesitarán de muchas y múltiples historias, combinadas e interactuando entre ellas, es porque la esencia misma de la disciplina del diseño industrial es mixta e interdisciplinaria (recordar cuantos artistas, arquitectos, ingenieros y artesanos han aportado a la construcción de este disciplina). ¿Acaso no debería ser la narración de su historia también interdisciplinaria?

Pues, siendo así, el Diseño Industrial se habría gestado de diversas áreas del conocimiento humano; debido a ello, su corpus teórico está formado tanto del conocimiento *exacto* (proveniente de una epistemología de la tecnología y que fue transmitida ideológicamente a los diseñadores a partir de la Revolución Industrial), como del conocimiento *social* (que considera los aspectos sociales y económicos derivados del capitalismo). Es así que el Diseño Industrial agrupa a estas dos áreas, que genéricamente denominaremos de: *naturales* y *humanas*; y, para usar un término alemán: *Natur-Wissenschaften* (ciencias de la materia) y su contraparte de la *Geistes-Wissenschaften* (ciencias del espíritu).²²

Nos hacemos entonces la siguiente pregunta: ¿Está formada la disciplina del Diseño Industrial a partir de las históricas fuerzas en tensión, a partir de la *Naturwissenschaften* y de la *Geisteswissenschaften* -con las diferencias que implican cada una²³- o hay algo más en el medio que está faltando? Y la respuesta se encuentra en lo que Bernatene señala:

...Desde la Historiografía del Diseño “Industrial” no sería posible extraer enseñanzas de diseño de la producción precolombina amaericana, -como de todas las culturas premodernas universales- por no ser una producción industrializada, lo que viene a revelar una autolimitación, un recorte serio en el campo del conocimiento.” (Bernatene. Ibid. pp. 7).

¹⁸ Bernatene. Ibid. pp. Abstract.

¹⁹ *“Sabemos que se requiere de una perspectiva abarcadora, totalizante, de la confluencia de múltiples abordajes que refieren a un ámbito de significación también múltiple, donde cada objeto adquiere su sentido”.* (Bernatene. Ibid. pp. 1).

²⁰ *“Sin embargo, se plantea la necesidad de una historicidad propia, de una periodización interna a la disciplina del diseño, que si bien “se toque” o toma contacto permanente con las demás, esté sostenida por su propio logos interno”* (Bernatene. Ibidem).

²¹ *“Originariamente, los historiadores del Diseño de objetos sujetaron sus relatos a las periodizaciones y categorías de la Historia del Arte o la Historia de la Arquitectura. En menor medida a la Historia de la Ciencia y Técnica....Aquí se plantea la necesidad de construir una historicidad propia a la disciplina del diseño, que si bien tome contacto permanente con las demás esté sostenida por su propio logos interno...”* (Bernatene. Ibid. pp. Abstract).

²² Ricardo Gomez advierte: *“...Los intentos concretos más célebres de este siglo para establecer clasificaciones...han fracasado. Recuérdese la polémica en torno a la distinción entre “ciencia natural” y “ciencias del hombre” o “ciencias del espíritu” o “ciencias de la cultura”...Concluimos así no sólo la caducidad del criterio clasificatorio...sino también el carácter problemático de criterio clasificatorio alguno...”* (Gomez, Ricardo. **Neoliberalismo y Seudociencia**. Lugar Editorial S. A. 1995. pp. 9-10). A esto Popper dirá: *“...Thure von Uexküll...El libro (...), que trata de El origen de los límites de las ciencias del espíritu y las ciencias naturales...Puede decirse, pues, que el libro apunta a una nueva filosofía del hombre que coloca en su lugar apropiado a las humanidades y a las ciencias naturales. Comprende dos partes: Sobre el origen y los límites de las humanidades (Geisteswissenschaften (...)) escrita por Grassi, y Sobre el origen de las ciencias naturales, escrita por Uexkill...”* (Popper, Karl. **Cojeturas y Refutaciones**. pp. 450-453).

²³ Pensemos momentáneamente que Dilthey consideraba que la diferencia entre *Ciencias del Espíritu* (nuestra *Geistes-Wissenschaften*, anteriormente citada) y *Ciencias de la Naturaleza* (la *Natur-Wissenschaften*) hace imposible la utilización de la misma metodología para ambas. Porque mientras en las últimas el objeto de estudio es exterior al sujeto, en las primeras el sujeto es parte del objeto estudiado. Las ciencias de la naturaleza buscarán explicar relaciones de *causalidad* y las del espíritu no, por lo que deberán basar su método en la *comprensión* (tal como Dilthey y Max Weber lo expresan).

“...la elaboración de los nuevos contenidos como el trabajo interdisciplinario no se puede encarar sin reformular el dominio epistemológico del Diseño Industrial...si el Diseño Industrial como disciplina académica se nutre con los aportes de tres fuentes básicas, cuales son: las Ciencias de la Naturaleza –en su faz científico-tecnológica, las Ciencias Sociales y las áreas Artístico-proyectuales,...La reconstrucción de las relaciones entre Tecno-ciencia²⁴, las Ciencias Sociales y el Arte sobre otras bases es posible,...la explicación de criterios que contribuyan a la construcción de una base epistemológica humanística en el Diseño Industrial, que evite quedar presa de la razón instrumental”²⁵

Por lo que ahora necesitamos nuevas argumentaciones para la Historia del Diseño Industrial, provenientes de los nuevos planteos epistemológicos, que tiendan a unificarlas en un *corpus* del diseño -de modo que pudiéramos relacionar mas exactamente lo puramente más blando (no por ello menos exacto), a lo más duro (no por ello más científico)-. Resumiendo, y parafraseando a la autora: el quehacer del Diseño Industrial se ubica en el centro de esta-tensión, entre ciencias humanas y ciencias básicas, engarzadas a través de la práctica artístico-proyectual.

Tensión dialéctica que el Diseño Industrial viene a representar entre las *ciencias humanas* (arte y arquitectura) y las *ciencias exactas* (ingeniería). Por ende la narración de su historia requerirá ir mucho más atrás en el tiempo, hasta las raíces mismas de estas disciplinas; y que en el caso del arte y la arquitectura, son más antiguas que el acontecimiento de la Revolución Industrial que dio origen a la disciplina del Diseño Industrial –como la autora, bien lo aclara, usando a Marx-²⁶

Y, si como la autora lo señala, fue la «máquina utensilio» lo que dio origen a la Revolución Industrial, también es cierto que «utensilios para dormir» (camas, etc.), «utensilios para sentarse» (sillas, banquetas, etc.), «utensilios para alimentarse» (vajilla, cubiertos, etc.) existían antes de la Revolución Industrial; y una Historia del Diseño Industrial será siempre incompleta hasta que sean aceptados los modos «artesanales» de producción como parte de una historia mas completa y amplia del Diseño Industrial (donde la producción «industrial» ha sido y es un recorte de esa historia Mayor, con mayúsculas).

No hay lugar a dudas, deberemos incursionar antes de la Revolución Industrial para lograr hacer una historia «completa» y no una historia «recortada» (como si muchos objetos, artefactos y/o productos hubieran sido creados desde cero a partir de la Revolución Industrial sin poseer un antecedente previo); pues como señala la autora:

“Una historicidad situada desde nuestro marco geográfico y epocal requerirá al menos superar dos condicionantes: las estructuras teológicas y modernas por un lado. Y por otro: una epistemología técnico-constructivista, según la cual, lo esencial de la práctica del diseño se circunscribe a lo industrializado en los últimos 300 años...”²⁷

Entonces: “...¿cuál es el sentido y la importancia de abordar una Historia del Diseño de Objetos de todas las épocas y culturas, desde la antigüedad hasta hoy, en una carrera como la de Diseño Industrial, cuya configuración refiere al campo de aplicación específico de lo industrializado en el diseño de los últimos 300 años?

²⁴ “El vocablo Tecno-ciencia surge de considerar la inexactitud de concebir las técnicas como prácticas de una ciencia que sería contemplativa. Se pretende superar la falsa argumentación que induce a pensar en unas ciencias “puras” y unas aplicaciones técnicas “contaminadas”. En nuestro medio ver Lopez Gil, Marta y Delgado Liliana, **La tecno-ciencia y nuestro tiempo**, Editorial Biblos, Bs. As., 1996” (Bernatene, María del Rosario. **Análisis e interacción de contenidos éticos y estéticos en el proyecto de diseño industrial**. S/E. La Plata. 2000. pp. 8).

²⁵ Bernatene, María del Rosario. Ibid. pp. 7-10.

²⁶ Bernatene, María del Rosario, “OBJETOS DE USO COTIDIANO EN LA ARGENTINA 1940-1990. Marco teórico”. Ibidem.

²⁷ “Según Marx en *El Capital* –el desarrollo de una parte especial de la máquina cual es la de la “Máquina utensilio”() es donde tuvo su origen la revolución industrial del s. XVIII”. (Bernatene, María del Rosario. **Análisis e interacción de contenidos éticos y estéticos en el proyecto de diseño industrial**. Ibid. pp. 6).

Dicho de otro modo más simple: si el diseño que se enseña es industrial, para qué estudiar lo pre-industrial, lo post-industrial o lo no-industrializado?

En primer lugar,...Y hoy, a consecuencia del desarrollo epistemológico posterior, que incluye un cuestionamiento de lo moderno, se lo concibe como una sub-área dentro del milenario Diseño de Objetos o bien como una más entre distintas estrategias proyectuales.”²⁸

Afirmativamente, solo entendiendo el diseño de muebles Premoderno o artesanal (pre-industrial) se podrá entender mejor el lugar que ocupa el diseño de muebles Moderno (industrial) y su instancia superadora o Posmoderna (post-industrial).

“Así como Giedion pudo explicar la experiencia del confort moderno occidental sólo luego de contrastarla con la oriental y la medieval, el diseño industrial moderno no es posible de ser comprendido sin ser referido a lo otro de sí, que son todos los siglos previos a la Modernidad europea y todas las culturas no-occidentales.

Pero la importancia del estudio de la producción de diseño no-moderna en general...está dada por algo más que su valor histórico-turístico, no es un mero paisaje de fondo contra el cual contrastar la producción posterior.

La no occidentalidad de los parámetros de diseño de la producción [no-moderna como podría ser la] precolombina no significa que ésta carezca de parámetros de diseño, e incluso de criterios propios de evaluación.”²⁹

Pues: *“Lo que la post-modernidad ha venido a poner de relieve es la necesidad de conocimiento de toda la producción histórica de arte, arquitectura y diseño desde la antigüedad hasta hoy, y de todas las culturas, ya que, justamente como actitud reaccional al espíritu moderno que se presumía a-histórico o como momento culminante de un desarrollo, la post-modernidad recupera figuras de las más variadas épocas y culturas, las re-formula o las combina, resignificándolas.”³⁰*

Con esto se pretende decir –y para resumir-, que el diseño artesanal (no-industrializado) será el «objeto de estudio» en esta investigación. Pues, la importancia de la legitimización de otros modos de producción (no industriales) pueden ayudarnos a entender como se hacían los objetos, artefactos y productos del mobiliario doméstico en «otras» épocas³¹ que no eran industriales (algunos muebles de la Edad Media fueron transferidos a los períodos de la colonización Sudamericana). Muchos de estos objetos han contribuido de alguna forma – aunque indirecta- a lo que es el diseño de muebles actual (aunque no sea directamente al Diseño Industrial).

Por lo que los motivos de la elección del tema propuesto para esta tesis responde a la necesidad de poder comprender mejor el trasfondo histórico, social, cultural, artístico, económico, político, tecnológico; dentro del cual se generaron las materializaciones de objetos, utensilios, artefactos y otros productos del mobiliario doméstico con valor histórico-patrimonial (ampliando nuestro horizonte de conocimientos, conforme a los postulados de la ciencia que son: saber más y mejor).

²⁸ Bernatene, María del Rosario. “EL TIEMPO INTERNO DE LOS OBJETOS. Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos (Parte I)”. Ibid. pp. Abstract.

²⁹ Bernatene, María del Rosario. “OBJETOS DE USO COTIDIANO EN LA ARGENTINA 1940-1990. Marco Teórico”. Revista **Arte & Investigación**, N° 3. Editorial de la Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata. s/f, pp. 4.

³⁰ Bernatene. Ibid. pp. 8.

³¹ Bernatene. “EL TIEMPO INTERNO DE LOS OBJETOS. Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos (Parte I)”. Ibid. pp. 4-5.

3 - Estado general de la cuestión (Estado del Arte):

El Estado del Arte desde donde parte esta investigación corresponde a las investigaciones previas desarrolladas para la *Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes* de la FBA – UNLP (defendida en el 2008). Por lo que esta *Tesis de Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano* parte de un recorte del período de tiempo analizado en dicha *Tesis de Maestría*, proponiendo un recorte del período de tiempo (1860-1945) y un ajuste con un enfoque sobre las relaciones entre el arte, la arquitectura y el diseño de interiores y de los muebles artesanales principalmente (evadiendo los artefactos tecnológicos y electrodomésticos propios del Diseño Industrial moderno, analizados en la citada *Tesis de Maestría FBA - UNLP*).

Inicialmente se trabajó a partir del Proyecto acreditado B(098) de la SCyT – FBA - UNLP: "*Objetos de Uso Cotidiano en el ámbito doméstico de la Argentina 1940-1990 (II)*" a cargo del Director Fernando Gandolfi y equipo.

Por otro lado se tomó material de los cursos de posgrados dictados por Fernando Gandolfi y equipo: "*Objetos de uso cotidiano en el ámbito doméstico de la Argentina 1940-1990. Diseño, semiología e historia*" (1997) y "*Vida cotidiana y cultura material Argentina (1940-2000)*" (2000), ambos de la SCyT, FBA, UNLP; y "*Teoría e Historia de la Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico, Arquitectónico y Urbano*" (2003) de la SCyT, FAU, UNLP.

También se rescató otros trabajos teóricos publicados (artículos) por los mismos docentes-investigadores en la revista **Arte e investigación Nº 1, 3 y 4** de la FBA – UNLP, a saber:

- *EL TIEMPO INTERNO DE LOS OBJETOS. Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos* (1996).
- *OBJETOS DE USO COTIDIANO EN LA ARGENTINA 1940-1990. Marco Teórico* (s/f).
- *LA INSOPORTABLE DENSIDAD DE LAS COSAS. Artefactos y paisaje doméstico en la Argentina del siglo XX* (2000).

Finalmente se ha retomado la línea teórica de la *Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes*, según su Marco Teórico y Metodológico (que en este trabajo se profundiza) y tomando como referencia teórica, consideraciones críticas sobre las residencias de esta época, que el Arq. Eduardo Gentile analiza como aspectos sociales, económicos, culturales, urbanos, compositivos, estilísticos, su equipamiento y dispositivos técnicos; en un texto elaborado en un borrador con el título: **La Residencia Ortiz Basualdo, Sede de la Embajada de Francia**. Con motivo de un trabajo de investigación y restauración para la actual Sede de la Embajada de Francia, que lleva adelante el equipo de la "*Maestría en Restauración del Patrimonio Artístico, Arquitectónico y Urbano*" de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP). Remitiéndose en algunos casos a investigaciones personales y a otras llevadas en conjunto con el Arq. Fernando Gandolfi, como así también algunos tomando trabajos elaborados por el Arq. Fernando Aliata³². Equipo del cual forma parte la Arq. Ana Ottavianelli, a quien quiero agradecer por el material cedido.

A todos ellos mi más profundo reconocimiento y agradecimiento por el apoyo teórico y el sustento moral (quizás lo más importante para mí como doctorando, del mismo modo como lo fue en mi Maestría). A mi Director: Arq. Fernando Gandolfi y mi Co-Director el diseñador Industrial Eduardo Pascal y a los docentes de la Cátedra de Historia del Diseño Industrial (que me introdujeron en los Proyectos de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata) los Diseñadores Industriales: María del Rosario BERNATENE (Titular) y Pablo UNGARO (Adjunto) y Roxana GARBARINI (quien ya no está más en la cátedra); a quienes recuerdo con gran afecto y agradecimiento por haberme aconsejado, leído y soportado con enorme paciencia mis errores (y horrores de aprendiz de investigación). Espero hacerles el honor a todos, trabajando duro aquí.

³² Aliata, Fernando: "*Casa para Ladislao Martínez*" en: Aliata, Fernando (editor): **Carlo Zucchi. Arquitectura, decoraciones urbanas, monumentos**. La Plata, 2009.

Gandolfi Fernando y Gentile, Eduardo: "*La casa de Trinidad*" en AAVV: **La central Defensa. Historia de la Telefonía en la Argentina**. Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2006.

4 - Consideración sobre los posibles aportes de la Tesis de Doctorado:

Nos enfocaremos en el diseño de muebles artesanales, como un arte menor derivado de la historia del Arte y de la Arquitectura (y no en el mueble industrial, producto de la maquinaria tecnológica y de la Revolución Industrial de 1760/1830, aproximadamente; que dio origen al Diseño Industrial académico de la Escuela de la Bauhaus, en Weimar, desde 1919 en adelante). Esta enseñanza de la Escuela de la Bauhaus, transmitida luego a la Escuela de la ULM (Hochschule Für Gestaltung), se difundió a todo el mundo y arraigó fuertemente, en la segunda mitad del Siglo XX en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Pero inicialmente, el mueble industrial o “mueble tecnológico” en el Siglo XIX (cuya enseñanza proyectual, a nivel académico, se iniciaría recién en el siglo XX) corresponde a una evolución del mueble artesanal o “mueble artístico” (como arte menor derivado de las Bellas Artes). Dicho de otro modo, el arte presente en el diseño artesanal del mueble de estilo (mueble artístico realizado por ebanistas) inspiró al diseño de los muebles tecnológicos o muebles industriales realizados por maquinaria industrial en el Siglo XIX.³³ Esta fue una conclusión obtenida de la *Tesis de Maestría FBA-UNLP (2008)*, que dice que el diseño industrial (no académico del Siglo XIX), realizado por idóneos y técnicos (y no por profesionales) se inspiró en las Bellas Artes (arte mayor).

Entonces, entender la evolución histórica de esta rica parte de la historia del arte, arquitectura y diseño de interiores (decoración y diseño de mobiliario y demás objetos y enseres domésticos) en la Argentina de 1860-1945; nos abre las puertas de la comprensión integral al campo de la “cultura material doméstica”. Lo cual es una fuente de datos muy rica, en su aspecto material y simbólico, para ser aplicada de un modo documental (ahorrando tiempo y problemas en la recolección de información a los profesionales del diseño de muebles, a arquitectos, diseñadores industriales y decoradores de interior); en la etapa previa a todo proyecto de diseño de mobiliario doméstico.

Dado que a partir de la llamada Posmodernidad (con teóricos como J. Derrida, J. Baudrillard y J. F. Lyotard entre los mas significativos de la filosofía), la corriente estética-estilística del Movimiento Posmoderno, permitió a los exponentes *teóricos* del proyecto de diseño (como el Arq. Robert Venturi) y a los materializadores *empíricos* del proyecto de diseño o diseñadores profesionales del oficio (como el Diseñador Industrial Philippe Starck); retornar al “pasado” negado (artesanal) por la Revolución Industrial + el Movimiento Moderno en Arquitectura y Diseño (con famosos individuos de la historia como: Walter Gropius, Marcel Breuer, Mies Van Der Rohe, Le Corbusier y otros).

Dicho en forma de pregunta: ¿Por qué estudiar las influencias del Arte y la Arquitectura en el pasado, industrial incipiente, del Siglo XIX y cambio al Siglo XX? Si en la primera mitad del Siglo XX, nacería con el Movimiento Moderno, la negación del pasado (y la fe en el futuro Moderno cartesiano, matemático, geométrico y abstracto de la vanguardia).

Para responder a la pregunta, primero hay repasar que sucedía en el Siglo XIX con el diseño de muebles, para refrescar luego los conceptos de la Modernidad (filosófica-cartesiana) en la

³³ Como quedó demostrado en la *Tesis de Maestría FBA-UNLP (2008)*: Si el “cajón” es la evolución del “cofre”, y la “cómoda francesa” es la evolución del “arca” (a la cual se le han agregado cajones y patas), entonces: la “cocina económica” es la evolución de la “cómoda francesa” fundida en hierro (variante del “armario alemán”). Pues si el “armario alemán” o *almair* para guardar documentos (es un cofre de madera con varios cajones), o una versión de la cómoda francesa o *armoire* (Giedion, 1978), entonces –*ceteris paribus*– es la “cocina económica” una “cómoda francesa” o *armoire* de fundición de hierro para guardar fuego (un mueble tecnológico para guardar fuego o “arca de cajones de fundición de hierro”). Para discutir con mas detalles, definimos a la “cocina económica” como la evolución tecnológica del mueble artesanal llamado “cómoda” (descendiente directo del arca, estudiada por Giedion) en el sentido de “arca de cajones de fundición de hierro” (por analogía con Chippendale, que llamaba “cómoda” a toda pieza decorativa provista de cajones; que, por definición morfológica, en los casos mas trabajados era un prisma rectangular -cubo hueco- con un plano superior de apoyo que en su interior contenía el fuego y las brazas, con patas en forma *cabriolé* y en algunos casos con un motivo tallado en la rodilla, una concha simil hoja de acanto y en otros casos eran una estilización de la pata-cabriolé, que en lo mejor de los casos poseía una terminación en voluta, confundándose con una garra de león). Esto nos recuerda a las cómodas del siglo XV, que habían asumido con sus “cajones” la función medieval del “cofre”.

que hecha sus raíces el Movimiento Moderno en Arte y Arquitectura; y finalmente terminar luego de ver lo que nos ofrece la denominada Posmodernidad y el Movimiento Posmoderno. Solo así podremos entender la importancia (cultural y simbólica) que nos ofrece la historia para recuperar el “pasado”.

¿Qué pasaba en Europa, en el Siglo XIX con el diseño de mobiliario, hasta la llegada de la Escuela de la Bauhaus y el Movimiento Moderno en arquitectura y diseño, en la primera mitad del Siglo XX?

Solo a modo referencial diremos que el hombre del año 1815 constataría en Inglaterra, la irrupción de lo mecánico sobre lo orgánico, dado que había comenzado la Revolución Industrial y el nuevo mundo que estaba en marcha. Pero el siglo XIX no produciría un cambio radical en el diseño de muebles hasta principios del siglo XX con la Escuela de la Bauhaus.

Durante el siglo XIX aparecerían las factorías de Thonet (que se establecieron en Viena, en donde patentó sus experimentos iniciados en 1830). Por otro lado, el sistema americano estaba provocando grandes cambios. Frank Lloyd Wright (discípulo del Arquitecto L. Sullivan), aceptaba la decoración orgánicamente con la función. En 1895 Wright estaba interesado en el Arts & Crafts y la artesanía manual, así Wright se da cuenta que las líneas rectas podían lograrse mejor con las máquinas que manualmente. En 1901, en una conferencia de Chicago: *“El arte y oficio de la máquina”*, se muestra decidido al uso de la máquina (anticipando los dogmas del Movimiento Moderno de 1920).

En tanto en la Inglaterra victoriana que varió entre el 1837 hasta 1900, irrumpió el Arts & Crafts a partir de 1850, de la mano del escritor J. Ruskin, que al culpar a la división del trabajo como la causante de separar al trabajador de su trabajo proclamó un retorno a las comunidades artesanales de la Edad Media. El Gothic-revival (neogótico), y su entusiasmo romántico por el trabajo artesanal fue el símbolo que chocó contra el Palacio de Cristal, edificado por aquella época en un tiempo extremadamente corto; que por otro lado tanto detestó Ruskin.

William Morris, había estudiado pintura con los prerafaelistas (The Pre-Raphaelite Brotherhood), sociedad anticapitalista que adoptó el neogótico en el período de 1848 hasta 1854. Eran artesanos que lograban la técnica practicando y no estudiando, esta es la idea central que influye en Morris y madura influido por las ideas de Ruskin; el cual incorpora el compromiso socialista e intenta unir arte y trabajo (aquí el trabajo está asociado a la artesanía). Pero su artesanía sería elitista, paradójicamente, al fundar en 1861 la Morris Marshall & Faulkner Co. (sintéticamente conocida como: Morris & Co). Donde producía objetos que serían costosos, por la elevada mano de obra artesanal que insumía su trabajo, generando así objetos solamente para la clase pudiente que pudiera comprarlos.

Su anticapitalismo se manifestó a causa de la fealdad de los productos (de calidad inferior), que se había evidenciado en la exposición de 1851 del Palacio de Cristal. Contra esta confusión de la Revolución Industrial, reaccionó el Movimiento de Artes y Oficios; con un trabajo de calidad unificado en el artesano y los antiguos sistemas de aprendizaje góticos.

Luego, la denominada Comunidad del Siglo fue la segunda fase del Arts & Crafts y eslabón con el Art Nouveau. Entre 1882 y 1888 se fundaron cinco asociaciones artesanales que omitiremos nombrar.

A partir del siglo XX, piezas únicas dentro de paradigmas distintos (donde cada paradigma pertenecerá a un diseñador distinto), serán la clave del nuevo siglo del diseño que se iniciaría con el afamado Art Nouveau. Donde muchas sillas son interesantes más por los criterios intelectuales, que por lo cómodas que eran (tal como sucedería luego con el Movimiento Moderno y la Posmodernidad en diseño). El Modernismo representó la ruptura con el historicismo dado (rechazo de los estilos del pasado). Fue elitista, su estilo ornamental forma parte de la función (no está añadida la ornamentación), sino fusionada a la estructura. Este estilo cosmopolita, urbano, burgués, a diferencia del Arts & Crafts: acepta a la máquina y es básicamente asimétrico (aunque presenta excepciones a la regla). Las distintas denominaciones fueron: Art Nouveau (en Francia), Modernismo (en España), Glasgow Style (en Escocia), Jugendstil (en Alemania) y Sezessionsstil (en Viena y Austria).

Hasta acá, en el Siglo XIX en Europa persiste una mixtura semi-industrial y semi-artesanal, que nos permite definirlo mejor como manufactura y no como producción verdaderamente industrial tal como lo conocemos a partir del Diseño Industrial Moderno (Bauhaus-ULM).

Luego, sabemos que la Modernidad fue un proyecto filosófico, ideológico y político global que no se había alcanzado hasta el siglo XVIII. Con el Iluminismo, nace el ideario común de arribar a la felicidad y libertad humana a partir del proyecto (basado en el dominio de la naturaleza a través de la razón. Esta razón centrada en el sujeto que se pretende centro del mundo). La creación se valdrá de la racionalidad aplicada a la ciencia y técnica, para concretar su proyecto de dominio. La historia cuyo movimiento sería entendido siempre como evolución hacia estadios mejores y superiores; la universalidad de la razón por sobre las singularidades culturales de los pueblos (por medio de la producción industrial) cambió radicalmente la epistemología productiva. Recordemos que el Movimiento Moderno, como manifestación de la Modernidad (filosófica, ideológica y política), explotó un siglo mas tarde de la Revolución Industrial, que como medio físico (tecnológico), posibilitó la materialización desde esta forma de pensar el mundo y la vida. Cuyo intenso espíritu del puritanismo había penetrado y daba a la sociedad inglesa de la clase media la fuerza moral para llevar a cabo el vasto trabajo material de la Revolución Industrial.

El recorte efectuado por la Modernidad a lo romántico, místico-religioso, expresionista vino a conformar el recorte efectuado al espíritu del Movimiento Romántico de 1800 de Alemania, Francia e Inglaterra.

El Movimiento Moderno o Estilo Internacional, con su: estética-mecanicista (que nos hace pensar en Frank Lloyd Wright y su espíritu austero-funcionalista) fue el desarrollo de un discurso de dominación-normativa (razón-instrumental), con una justificación-discursiva (que se legitimó culturalmente en una estética de las vanguardias y en un discurso técnico basado en el racionalismo científico), su método analítico-cartesiano (división en partes), su justificación morfológica era estoica (dominadora de las pasiones), produjo formas ascéticas (formas puras desprovistas de ornamento), basadas en un idealismo estético (represor de lo sensible y emotivo), con una ética puritana (moral protestante de lo correcto, asociado al trabajo y nunca al ocio, que generó una *estética-de-la-limpieza-formal*, producto de una moral de la pureza del cuerpo) y secular (pobre, austero para alcanzar la perfección).

Asimismo, el Movimiento Moderno, en la austeridad de las formas era: socrático (hiperfuncionalista, donde la *belleza = utilidad*), platónico (ideal), newtoniano (mecánico), cartesiano (racionalista), universalista (anti-regionalista), anti-histórico (negador del pasado), tecnológicamente científico (basado en las ciencias físico-matemáticas), mesiánico (salvador del proyecto de la humanidad), democrático (para toda la sociedad).

El Movimiento Moderno en arquitectura en 1851, con el Cristal Palace de J. Pastón, para la exposición de Londres (construido en un tiempo extraordinariamente corto; con hierro, cristal y sin ornamento, anticipaba la *estética-mecánica* y los métodos de producción modernos). El escritor Ruskin de ideología medievalista, detestó el Palacio de Cristal. Pero ya podemos evidenciar el uso del metal en: 1777 con el 1º Puente de hierro del Río Coalbrookdale, en 1880-1888 con los Puentes de Garabit y 1889 con la Torre Eiffel y la Sala de Máquinas, para la exposición Internacional de París. Luego mayormente encontramos en las estaciones ferroviarias el devenir de esta historia.

En 1840, la máquina de vapor (en forma de templo dórico), es un ejemplo del eclecticismo en la ingeniería que tomaba de la arquitectura las columnas neoclásicas (que simbolizaban la racionalidad y el orden por su geometría). La máquina encarnaría el orden científico y la estética mecánica, dando importancia a las formas abstractas y geométricas derivadas de la estructura y función mecánica. Las columnas clásicas de hierro colado de las máquinas de vapor confirma el uso decorativo de estas que se dio en llamar eclecticismo, dado que representaban una cosa -funcionalidad y orden- y significaban otra -una decoración mala, establecida por los ingenieros (que nada sabían de arte, arquitectura, diseño o decoración).

En 1850, el escultor Greenough, en su libro **Forma y Función**, se expresaba como pionero del funcionalismo, idea que en 1892, el arquitecto Louis Sullivan (maestro de F. Wright), toma para su lema: *“la forma sigue a la función”*. En 1908 Adolf Loos, proponía en **Ornamento y Delito**; limpiar las estructuras de todo decorado ya que la ornamentación es una fuerza de trabajo derrochada y capital derrochado.

Así los racionalistas, van a buscar la justificación de las decisiones a tomar. Donde la máquina, fue el *leit-motiv* (inspiración) capaz de generar una estética propia, con un mínimo de elementos visuales (la máquina se convierte en objeto de veneración, una suerte de fetichismo).

Las raíces del conocido estilo del Movimiento Moderno, según N. Pevsner, podemos encontrarlo en el Arts & Crafts (al pretender unir arte y trabajo), lo que sumado a la ingeniería del siglo XIX (y su funcionalismo mecanicista) y al Art Nouveau (y su aceptación de la máquina); se manifestó alrededor de 1914 como la fusión de la tipificación y el oficio manual. El Movimiento Moderno, había encontrado en Alemania la materialización de las ideas del Deutsche Werkbund (al pretender unir artista-artesano e industria). Muthesius, teórico del Werkbund, proponía productos sin adorno y su adecuación a la función (productos estandarizados y normalizados); consistía en normas que debían unificar el gusto general de las personas. Este espíritu clásico de Muthesius, en dicotomía con el espíritu romántico de Henry Van de Velde (que estaba en contra de la tipificación porque era unir arte e industria, partidario de la creatividad espontánea).

Walter Gropius va a ser la síntesis del Movimiento Moderno, 1º Director de la Bauhaus. El grupo holandés De Stijl y los Constructivistas Rusos, son los que aportaron la nueva forma a la Bauhaus (que se reconocerá como forma Bauhaus). Renunciando a los ornamentos, postulaban objetos prácticos y funcionales; propusieron una estética de las formas industriales (geométrica y teniendo en cuenta los aspectos constructivos).

La estética de la forma funcional no era exclusivo de la Bauhaus, sino un reflejo de la tendencia general de la época que tendía hacia la objetividad. La Bauhaus, pretendería unir arte y artesanía, como W. Morris, W. Gropius en 1923, pronuncia: *“Arte y Técnica, una nueva unidad”*. Pero el gran fracaso de la Bauhaus consistió en no haber cumplido sus teorías convirtiéndose en una forma o estilo académico.

La Bauhaus, heredó la utopía estético-universal del De Stijl y Constructivismo (porque son más bien símbolos que objetos y antes obras de arte, que objetos diseñados); este orden estético del principio técnico se conoció ampliamente como estética mecánica. La estética racionalista, carente de ornamentos tiene sus predecesores en el diseño de los Ingenieros del siglo XIX, en el Glasgow Style de Mackintosh y con Adolf Loos y su estética de la austeridad. El valor de uso es una de las premisas del Estilo Funcional del Neoobjetivismo que comprende a la forma Bauhaus, al De Stijl, al Constructivismo y al Cubismo. Todo lo cual fue la aplicación de un pensamiento figurativo-utópico, rasgo común a todos los otros estilos contemporáneos con sus formas abstractas y geométricas con una objetividad técnica (estética de la forma funcional de los grupos de vanguardia).

Bauhaus quería instruir antiacadémicamente (los obreros socialistas decían que un artesano encontraba el camino sin recurrir a una formación); Gropius apoyaba la idea de aprender arte con la práctica (no estudiándolo) y la máquina vendría a aliviar el trabajo espiritual.

Podemos decir que el espíritu de las vanguardias teñidas de cierto socialismo antidemocrático (como el Constructivismo y el Dadaísmo que era anti-burgués), implica un ir en contra del orden social impuesto por la realidad desde afuera; ahora con las vanguardias existía un acrecentamiento del caos propio (impuesto desde adentro, desde la mente y su estructura de pensamiento abstracto); asimismo con ciertas bases objetivas (científicas?) y con una tradición filosófica idealista que arraigó en una realidad más allá del mundo exterior.

Al reordenar la representación con el criterio de la máquina, debido a la pasión por la era de las máquinas presente en aquellas épocas; con sus intenciones de destruir el “culto al pasado” (es decir: rechazando toda tradición). Esta estética mecánica generada así, totalmente carente de

ornamentos, austera y con acentuación del valor de uso, se convertiría en un estilo funcional (de construcciones abstractas que ordenó la estética bajo criterios matemáticos y depuró las formas en una abstracción geométrica total. Así la estética mecanicista (término acuñado por Theo Van Doesburg) celebraba el control racional del proceso creativo en un estilo de formas básicas y colores puros, que la conocida Bauhaus, utilizaría. Que no fue esto sino la manifestación del culto a la razón abstracta, y al orden matemático del universo de las producciones materiales (los objetos).

Luego, con la crisis de la Modernidad y el nacimiento de la denominada Posmodernidad y el Movimiento Posmoderno, va a venir un renacimiento del “culto al pasado” nutriéndose (¿por qué no del Siglo XIX anteriormente negado?). Entonces estamos frente a una etapa de la Historia Mundial (principalmente europea), traída a suelo americano (Argentina), tremendamente rica para la producción “estética-simbólica” de la recientemente abierta historia Posmoderna.

Ahora volvemos a repetir la pregunta: ¿Por qué estudiar las influencias del Arte y la Arquitectura y su influencia en el diseño de muebles industriales, en el pasado, industrial-incipiente, del Siglo XIX y cambio al Siglo XX? La respuesta esta en que la Posmodernidad y el Movimiento Posmoderno resucito los símbolos de la cultura material, que la Modernidad y el Movimiento Posmoderno asesinó. Convirtiéndose de este modo, en una fuente de notable inspiración para la creatividad contemporánea (lo cual requiere estudiarlo como una etapa importante del pasado).

¿Qué nos ofrece la Posmodernidad y en qué podemos sacar provecho?

Principalmente, la posmodernidad, significó la crisis de la racionalidad cartesiana, del agotamiento del discurso decimonónico, de las teorías totalizadoras y unificadoras de intereses (conocidos como metarelatos legitimadores); donde el escepticismo triunfó frente al logocentrismo. Se denuncia las contradicciones de la episteme-moderna (conocimiento y criterio de verdad), rechazando la lógica cartesiana y los abusos (Guerras Mundiales) que se cometieron en nombre de la verdad y la razón. La objetividad fue reemplazada por la incredulidad.

Los post-estructuralistas franceses, autores como Foucault, Lyotard, Derrida y otros hablan de este tema tan contradictorio que significa la Posmodernidad. Es Lyotard, crítico de la razón ilustrada, el que habla de la contradicción como fuente innovadora del pluralismo, lo transitorio y lo inconmensurable. Así prevalecerán las visiones del mundo de muchas culturas, las interpretaciones sin coordinación central, la multiplicidad de racionalidades locales (minorías étnicas, sexuales, religiosas, etc.). No hay unificación, sino fragmentación (fragmentación contra el todo), haciendo énfasis en lo regional, lo local, lo particular. Invocando la pluralidad, la diferencia, la heterogeneidad, la hibridación. Así no se vivirán los avances tecnológicos aisladamente sino integrándolos con matrices tradicionales.

Al romperse la relación diseño-ciencia, y la ausencia de metas comunes, el diseño carece de futuro, diseñando aquí y para ahora (una mera amplificación de la herencia del Pop y su hedonismo).

En Arquitectura Robert Venturi, a principios de los '70 declarará su famoso lema: “...*menos es aburrimiento...*”, cambiando la frase de Mies Van Der Rohe: “*menos es más*”. En 1975 analiza la arquitectura creciente sin planificación, callejera, vernácula, en la que habla de la simbología lúdico-comercial de la ciudad de Las Vegas. Así Venturi declaraba que la decoración era respetable y que la historia entera de la arquitectura y de las artes aplicadas estaba ahí para ser usada. Aunque T. Maldonado (defensor de la Modernidad y el Proyecto Moderno) discute con Venturi.

El Movimiento Posmoderno cambió las cajas de acero y cristal de Le Corbusier, por un regreso al ornamento, al simbolismo, al juego irónico, lúdico y ecléctico. En Arquitectura, recién en los '70 se generalizó en EEUU, como por ejemplo: el rascacielo AT & T de Philip Johnson, en Nueva York (1978-1984); simbolizando un reloj, el Piazza D'Italia de Charles Moore, en Nueva

Orleans (1977-1978), el Public Services Building de Michael Graves, en Portland (Oregon) (1980-1982) con analogía de la tumba de Tutankamon.

Todos los edificios continuaban la línea de los 1º Edificios de Robert Venturi, como el de ancianos Guild House en Filadelfia (1963). Con el Grupo Five o Los cinco de Nueva York, fue un grupo de cinco arquitectos (entre ellos Michael Graves), que comenzó a elaborar un nuevo lenguaje arquitectónico a partir de estilos clásicos grecoromanos deconstructivistas. La Posmodernidad adoptó todo tipo de estilos, lenguajes y técnicas (industriales, semiartesanales), asimismo vino a conferir un medio ideal para hacer manifestaciones declarativas de diseño.

La obra Posmoderna, al no estar gobernada por reglas establecidas no puede ser juzgada por reglas y al superar la antigua dicotomía de la *forma* versus la *función*, se busca enriquecer la experiencia, lo emotivo, conjugando estilos del pasado (aquí radica su importancia), con la agresividad de los colores, la ausencia de moderación o buen gusto (kitsch), bajas restricciones teóricas o formales provenientes del pop (se preferirá la apariencia a lo real, las normas pierden su valor originario). El pop había significado ya el detonante del fracaso de la razón Moderna.

En los '80 en Diseño Industrial, se llevaron a cabo programas exclusivos artesanalmente, piezas únicas que se fabricaban en series limitadas; ironizando la línea del pensamiento clásico del Movimiento Moderno. Donde la ornamentación cobra significado, siendo expresivo, divertido, de dominio sobre la tecnología, atendiéndose lo simbólico y lo tradicional, rompiendo con las reglas industriales y retornando al pasado artesanal.

Philippe Starck, que trabajó bajo influencia de Lyotard y Baudrillard, realizó proyectos donde combinó materiales diferentes con un tratamiento diferente. Alcanzó la fama popular cuando el presidente francés Mitterrand le encargó diseñar el mobiliario para su apartamento privado en el palacio del Eliseo y el tan conocido café Costes. Otros como Venturi, también efectuaron sus ejercicios (sus síntesis de las ideas, las que llevaron a productos ejemplificativos como las sillas); decíamos que Venturi diseñó una línea de sillas de madera curvada contrachapada (aludiendo a Alvar Aalto, en el tratamiento del contrachapado), con serigrafía aplicada (típico de los colores de Memphis y las serigrafías de Andy Warhol) y que se acercaba a los diseños del siglo XVIII de Adam y Chippendale (retomando la historia de los ebanistas).

Entre los grupos de diseño posmodernos, artesanales, místico-primitivos, de antidiseño o Diseño-Radical como dieron en llamarse (entre 1965 y hasta 1971). En Italia, luego de la II Guerra Mundial grupos como: 9999, SuperStudio, Strum, Archizoom y otros; donde por ejemplo Archizoom fue influenciado por el Pop británico de Archigram. Esta actitud recibió influencias del Pop-Art y de las Culturas Primitivas y su influjo místico-simbólico; donde los diseñadores desarrollaron su trabajo sin la mediación de la gran industria (volviendo los ojos nuevamente al estilo y la concepción artesanal). Esto fue asimilado por Ettore Sottsass.

Diseño Memphis (aparece en 1981). Fundado a partir del título de un disco de Bob Dylan (blues de Memphis). Presenta a los integrantes de renombre como: Andrea Branzi, Hans Hollein, Michele de Lucchi, Matheo Thun, Arata Isozaki y el finalmente famoso y Ettore Sottsass. Sus diseños para ser producidos por modestos talleres artesanales. Así fue que Sottsass, arrebató a las formas geométricas su rigor intelectual (matemático si se quiere) y le devolvió su significado primitivo como símbolos; estando Sottsass influenciado por el pop-americano y el diseño-radical, el misticismo indio de las culturas primitivas, conjuntamente a una deliberada apreciación del mal gusto (kitsch). Desafiando los años de funcionalismo serio, con humor, ironía, ciertos elementos cuya única función es la inutilidad total o provocar una sonrisa. Con una fuerte influencia del diseño radical o antidiseño, el grupo memphis, sin formarse utopías o una actitud crítica; saca provecho: *“haciendo más soportable el ámbito donde convivir con los objetos”*. Con inspiración de contextos culturales diversos y que pudiera representar a cualquier continente jugando con el significado de los productos (a esto podemos llamar auténtico Internacionalismo. La Posmodernidad Productiva, ahora permitía que: *“todo fuera posible”*.

El grupo Alchymia (aparece en 1976). Fundado por Alessandro Guerriero, lo integraron: Michele de Lucchi y el afamado Ettore Sottsass, conjuntamente con Alessandro Mendini (quién propuso la sustitución del método racional por el romántico, dado que debía haber algo más que el gasto mínimo de materiales y el funcionalismo, tan atendido por el Movimiento Moderno). También con fuertes declaraciones al misticismo, los productos a base de collages pretendían que la gente reflexione sobre ellos.

El grupo Pentagram y Forum Design Linz (aparece en 1980): En Inglaterra, con Pentagram, se reirán de la Bauhaus y sus postulados funcionalistas que generaron las formas abstractas de un lenguaje común y geométrico. Así mismo en Austria el Forum trabajó con la simbología lúdica.

Sintetizamos a la Posmodernidad en el diseño de objetos/productos, como fragmentada (no en el sentido de la cultura, sino formalmente), donde cada parte recibe un tratamiento distinto, no uniforme, con argumentos: light, high-tech, folk, dark, etc. Rompiendo con todas las reglas (es Deconstructivo), rompiendo con la geometría, con las reglas productivas, generando piezas únicas (contra los principios de la producción en masa), mezclándolo absolutamente todo y permitiéndolo todo (esto genera su condición de Kitsch –no sólo en el uso de colores libres de prejuicio-, que no sólo hace verlo así, sino entenderlo como algo a veces feo y caótico); incluso es artesanal e industrial simultáneamente.

Es ornamental, historicista, revivalista, humorístico, absurdo, lúdico (puede jugar con el racionalismo, ironizándolo), metafórico, alegórico, expresivo, emotivo, evocativo (del pasado o historicista), simbólico, enigmático, intuitivo, onírico, imaginativo, psicológico; es todo y no es nada, una mezcla de Romanticismo y Racionalismo (a veces ni sabe lo que es, simplemente desconcertante). Desvirtuándolo todo (no sólo lo materialmente desvirtuado, o simulado; sino la realidad del objeto/producto que hasta hace sospechar de su utilidad o situación de uso específica (generando un show ecléctico de formas, materiales y colores).

Esto nos lleva a cuestionarnos su sentido de ser, o su existencia misma o el ¿por qué? y ¿para qué? Es placer, es hedonismo, es plural y tolerante (sin fronteras, ni prejuicios), sin límites entre lo culto y lo popular, asimismo entre arte (con imagen de objeto de arte) y técnica (con imagen de un objeto/producto de alta tecnología).

Por lo cual podemos afirmar, que los diseñadores contemporáneos (posmodernos si se me permite esta afirmación), podrán encontrar en las influencias del Arte y la Arquitectura y su influencia en el diseño de muebles industriales, en el pasado, industrial-incipiente, del Siglo XIX y cambio al Siglo XX; una fuente de recursos materiales y simbólicos para la inspiración, copiar o re-codificación (re-significar) tremendamente poderosa (quizás una de las más ricas que ha producido la historia de la Cultura Artística y Arquitectónica), como lo fueron los Luis XIII, Luis XIV, Luis XV y Luis XVI (Chippendale incluso).

Una riqueza histórica profunda, que puede ser encontrada en los estilos del pasado (luises y otros), de la manufactura artesanal, de la historia de los ebanistas. Pero quizás la conclusión más importante de su utilidad sea, que se puede usar (no como una copia textual), se puede re-semantizar, re-codificar al tiempo presente (y como tal, ser una nueva creación del campo de la cultura material).

5 - Objetivo central de la investigación:

Dado que la historia del mueble de estilo aparece como un «arte menor» (con minúscula) dentro de la más grande e importante «Historia del Arte» o «Arte mayor» (con mayúscula) como si fuera una sub-historia del arte; el objetivo de esta tesis es conocer ciertos aspectos del diseño de muebles de estilos y ebanistería (que no aparecen en la bibliografía de las carreras de Diseño Industrial en la Argentina, dado que su manufactura no es industrial, sino artesanal). Esto es un recorte a la historia de la cultura, generado por la filosofía del Movimiento Moderno, que no logra dar respuesta a lo que el Movimiento Posmoderno está generando (ver el ítem: 4- Consideración sobre los posibles aportes de la Tesis de Doctorado).

Para responder esta inquietud y fundamentándonos en la Teoría e Historia del Patrimonio Arquitectónico y Artístico, se creó una pequeña e igualmente sólida base de datos visuales (de 767 iconografías: fotos, dibujos y otras imágenes de la época), a partir de una investigación exploratoria que ilustra los estilos de vida de esta época. Lo que nos ayudó a comprender este pasaje importante de la historia Argentina desde 1860 y hasta 1945 (ese material no está incluido aquí debido a su extensión, dado que conforman 837 páginas en Word, formato A4, tipografía Arial 10, interlineado 1.5, con 767 imágenes, lo cual se presenta en un CD aparte). Este trabajo fue realizado durante el primer año de investigación exploratoria, el segundo año correspondió a la elaboración de este informe.

Sobre esta base de datos se procedió a una selección cualitativa de los paradigmas iconográficos más importantes en cuanto a la decoración de ambientes de las principales residencias de la Argentina del período 1860-1945. Decorados con todos sus muebles de estilo, obras de arte, tapices, alfombras, artefactos y objetos u otros enseres domésticos. Con los cuales se procedió a elaborar las fichas (ver ítem: 10 – Fichas de la Matriz de Datos), para luego elaborar su procesamiento (ver ítem: 11 – Procesamiento cualitativo y discusión crítica (creación de nueva teoría o tesis) y conclusiones) que sostengan (o no) las hipótesis.

6 – Fuentes de investigación:

El listado de viviendas burguesas analizadas fueron 32 casos en total (pero luego se procedió a una selección paradigmática de 5 casos representativos, ver ítem: 10– Fichas de la Matriz de Datos), con sus ambientes y muebles catalogados abarca el período comprendido entre 1854 y 1932 (un período aproximado de 8 décadas). En muchos casos se disponen de las fechas exactas de inicio y/o finalización de la obra, en otros de aproximaciones muy exactas (circa) y cuando no se dispone de fecha: (s/f). Los 32 casos no fueron fichados (porque fue imposible su acceso, como fuentes primarias de información, dado que muchas residencias hoy son sedes de Embajadas de otros países), por lo cual se procedió a un recorte selectivo de los 5 casos en que se pudo acceder a las residencias porque son actualmente Museos (y como tales se puede ingresar directamente, como fuente primaria de información) o vía catálogo/libro de la residencia (como fuente secundaria, se pudo extraer datos de archivo fidedignos). De modo tal que se obtuvo confiabilidad y verosimilitud en la información.

La lista de residencias urbanas tenidas en cuenta es la siguiente:

- 1- La exresidencia Mitre (edificada en 1860), mas de tipo colonial que *Beaux Arts*.
- 2- El Palacio Arruabarrena, de Concordia, Provincia de Entre Ríos (edificado en 1919).
- 3- El “Talar de Pacheco” (edificado en 1880).
- 4- La exresidencia de Dardo Rocha, en La Plata (edificada en 1880).
- 5- El *hôtel particulier*, exresidencia Lanús (edificado en 1912).
- 6- El *hôtel particulier* de Antonio Leloir, hoy Circulo Italiano (s/f).
- 7- El Palacio de la familia Anchorena, actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (edificado entre 1905 y 1909).
- 8- La exresidencia de Juan Antonio Fernández Anchorena, exresidencia presidencial de Marcelo T. de Alvear (edificado en 1909).
- 9- El *hôtel particulier* de la exresidencia Peña, actual sede de la Sociedad Rural Argentina (edificado en 1905).
- 10- El Palacio Bosch (edificado en 1917).
- 11- El Palacio Celedonio Pereda, actual sede de la Embajada de Brasil (edificado en 1917).
- 12- El Palacio Alvear, actual sede de la Embajada de Italia (s/f).
- 13- La exresidencia Tornquist, actual sede de la Embajada de Bélgica (s/f).
- 14- La exresidencia Acevedo, actual sede de la Embajada de Arabia Saudita (edificada entre 1929 y 1932).
- 15- El palacio Ortiz Basualdo, actual sede de la Embajada de Francia (edificado en 1912).
- 16- La exresidencia Atucha (edificada en 1915).
- 17- La exresidencia Errázuriz Alvear, actual Museo Nacional de Arte Decorativo (edificado entre 1911 y 1918).**
- 18- El Palacio Paz, actual sede del Círculo Militar (s/f).**
- 11 y 1918).**
- 19- El Palacio Martín Ferreyra (edificado en 1910).**

Fuera de la ciudad, la importancia de las residencias de campo y casas-quintas analizadas fueron:

- 20- El Palacio “San José” de la familia Urquiza, en Concepción del Uruguay, Provincia de Entre Ríos (edificado entre 1854 y 1858).**
- 21- La Estancia Celedonio Pereda (edificada en 1923).**
- 22- La casa de campo en la provincia de Buenos Aires de la familia Tornquist – en Sierra de la Ventana – (s/f).
- 23- El casco de la estancia “Huetel”, de Concepción Unzúe (edificado en 1916).
- 24- La Estancia “San Simón” de Ángela Unzúe de Alzaga (edificada en 1918).
- 25- Las dos casas-quintas tradicionales como la residencia “El Talar” de la familia Pacheco Anchorena en General Pacheco (Municipio de Tigre), y el Palacio Miraflores de la familia Ortiz Basualdo en el barrio de Flores (s/f).
- 26- En Mar del Plata, la Villa Ortiz Basualdo en Mar del Plata (s/f).
- 27- La “Quinta Jovita” de Don Rufino de la Torre Haedo y Doña María Cipriana Soler Otálora, en Zárate, Provincia de Buenos Aires (edificada en 1870).

- 28- La Estancia "La Candelaria" del Dr. Celedonio Pereda (edificada entre 1923 y 1927).
- 29- La exresidencia "Ivry" de la familia Duhau (s/f).
- 30- La Villa "San Souci" (edificada entre 1914 y 1918).
- 31- La Villa "Ocampo", en San Isidro (s/f) y la Villa "Victoria Ocampo", en Mar del Plata (edificada en 1912).

Los casos 17 a 21 (en negritas), conforman los 5 casos seleccionados (procesados en el ítem: 10- Fichas de la Matriz de Datos).

7 – Breve Marco Teórico introductorio:

Iniciar el estudio con la denominada Generación de 1880, es importante porque se construyeron las bases de las ciudades modernas, tal como las conocemos hoy, sostiene Jorge Sábato en ***La clase dominante en la Argentina Moderna. Formación y características***. Período clave en el que se produjo el proceso de estructuración de la “Gran Aldea” de Buenos Aires, en una ciudad cosmopolita, como explica David Kullock en ***Ciudad, vivienda y sociedad. Apuntes para un enfoque integral***. También sostiene lo mismo Graciela Elena Caprio en ***Consecuencias culturales del proceso de urbanización, Buenos Aires 1880-1910***. Argentina iniciaba sus primeros pasos abriéndose a la civilización europea, por lo que la palabra “progreso” (sinónimo de civilización) se convirtió en el *leit motiv* (económico, productivo, arquitectónico y cultural enarbolado por la burguesía nacional) de la época, nos cuenta Hugo Biagini en ***La generación del ochenta***.

Eric Hobsbawm en ***La era del imperio 1875-1914*** describió la situación de la Argentina dentro del concierto mundial de la música capitalista-imperialista. Por lo que no se produjo un nuevo sistema de dominación de clases, con la formación de una burguesía nacional y un proletariado (inmigrantes que llegaban por millones al país) lo que describe Anthony Giddens en ***La estructura de clases en las sociedades avanzadas***.

Hasta 1880 aproximadamente, la casa patriarcal (casa chorizo), siguió siendo un modelo para la clase trabajadora (proletariado inmigrante) al mismo tiempo que la burguesía la abandonó por la arquitectura francesa, sostiene Rafael E. J. Iglesia en ***La vivienda opulenta en Buenos Aires: 1880-1900. Hechos y testimonios***. Otros autores también lo confirman, como Jorge Salessi en ***Médicos, maleantes y maricas***.

Salessi relacionó a Esteban Echeverría en ***El Matadero*** (de 1871) y su paradigma “salubre/insalubre”, con el paradigma de “civilización/barbarie” de Domingo Faustino Sarmiento en su texto ***Facundo*** (de 1845). En tanto “lo salubre” es identificado con lo “civilizado”, “lo insalubre” está relacionado con la “barbarie”. De aquí que podamos sostener la transformación del paradigma de la Generación de 1837 en el paradigma de la Generación de 1880 como: el “conventillo = barbarie-insalubre” y el “palacio francés = civilización-salubre”.

Si el período de estudio comienza en el año 1880, la casa moderna como dispositivo social tiene sus orígenes en 1870, argumenta Anahí Ballent en ***Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo III***. Asimismo el hogar será un claro ejemplo de cómo se organizó la “modernidad”, combatiéndose a la “barbarie” e imponiendo dispositivos civilizatorios (de higiene doméstica entre otros), como lo sostienen Fernando Devoto y Marta Madero en ***Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II***. Esta tarea fue abordada y llevada adelante por la burguesía nacional de 1880.

La burguesía en el año 1880 era básicamente una elite porteña, que estaba conformada por aproximadamente 400 familias acaudaladas y terratenientes llamada considerada como la gran burguesía agroexportadora. Vivían en Buenos Aires, la ciudad más moderna del año 1900, según Carlos Fuentes en ***Valiente Mundo Nuevo***. Creando sus propios ámbitos según los estilos europeos, lo que representaba una modernización, argumenta Graciela Elena Caprio en ***Consecuencias culturales del proceso de urbanización, Buenos Aires 1880-1910***.

En este sentido, fue importante el crecimiento de los centros urbanos ligados al proceso económico y los puertos, en particular, de la ciudad de Buenos Aires, sostienen Leandro Gutiérrez y Juan Suriano en ***Vivienda, política y condiciones de vida de los sectores populares, Buenos Aires 1880-1930***. Pero lo que sucedió con la ciudad de Buenos Aires fue que el crecimiento económico se produjo, para la burguesía agroexportadora, con enormes ganancias económicas que se gastaron –en parte- en la construcción de residencias que dieran cuenta de ese gran crecimiento económico; lo cual le aportó a la arquitectura local un colorido particular de moderna ciudad porteño-afrancesado (criollo francés) según Fabio Grementieri en ***Grandes Residencias de Buenos Aires. La influencia francesa***.

Pero Latinoamérica en general y Argentina en particular entraban con problemas y desajustes en la Modernidad, según Marshall Berman en ***Todo lo sólido se desvanece en el aire. La***

experiencia de la modernidad. Por lo que la experiencia moderna latinoamericana fue una frustración, tal como lo desarrolla Goran Therborn en **Peripeccias de la modernidad. Vías a través de la modernidad.** Pues, tuvimos un “modernismo exuberante” con una “modernización deficiente”, según García Canclini en **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.** Y fue ese “modernismo” (y no la modernización) la responsable de la aplicación de la carga simbólica a la cultura material arquitectónica.

El papel simbólico, escenográfico de las nuevas viviendas (grandes residencias tipo palacios franceses, el *gran hôtel particulière*, el *petit hotel* y el *hotel-privé-francés*) va acompañado por su cerrazón hacia el exterior, para convertirse en un espacio más privado, señalan Fernando Devoto y Marta Madero (Editores) en **Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II.** Donde cobró importancia el sistema simbólico de los elementos arquitectónicos, sostiene Cristina E. Vitalote en **La dimensión social del patrimonio. Tomo III.**

Primero las grandes familias se trasladaron a la calle Florida y al barrio de la Merced, como señala Galarce, lo recuerda Victoria Ocampo y lo memora Lucio V. Masilla. Historiando a la familia de los Anchorena, Sebrelli relata las mudanzas y las construcciones de los Palacios de los Anchorena, ubicados en la Plaza San Martín, verdaderos “hoteles particulares” inspirados en los palacios franceses de la época de Luis XV y Luis XVI explica J. Iglesia en **La vivienda opulenta en Buenos Aires: 1880-1900. Hechos y testimonios** con motivo de las 1^o Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires organizada por el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

Los descendientes de Anchorena, como Aarón de Anchorena, buscarían de sus hogares el lujo, brillo y confort (valor simbólico de clase social, prestigio, status socio-económico y cultural), explica Napoleón Baccino de Ponce León en **Aarón de Anchorena. Una vida privilegiada.** Que lo encontraron en sus viajes al exterior, Francia principalmente.

Con este contacto directo con Europa la elite aceleró su proceso de europeización cultural a través del cual los bienes importados como la vajilla, guardarropas, adornos, muebles, colecciones de arte y otros objetos fueron incorporados al “patrimonio cultural” de esta burguesía y considerados como propios, argumenta Graciela Elena Caprio en **Consecuencias culturales del proceso de urbanización, Buenos Aires 1880-1910.**

Comenta, María Isabel Tello Fernández en **La dimensión social del patrimonio. Tomo III,** que los documentos internacionales (desde fines del siglo XIX y hasta principios del siglo XX) serán la base de las políticas para la protección del Patrimonio Cultural “inmueble” en el ámbito internacional. Pero en este trabajo necesitaremos avanzar hacia el Patrimonio Cultural “mueble” incluso, para dar respuesta a nuestro tema de investigación.

Por lo cual se revisó la teoría de la **Carta de Nara, Japón (1994)**, concebido en el espíritu de la **Carta de Venecia, Italia (1964)**; pues, se fundamenta en ella y la amplía, en respuesta al creciente interés y responsabilidad que en el mundo ocupa el Patrimonio Cultural. Y como el preámbulo de la **Carta de Nara, Japón (1994)** lo señala, cuestiona el pensamiento tradicional en materia de conservación del Patrimonio Cultural y discute puntos de vista y medios de ampliar el horizonte para asegurar un mayor respeto por la diversidad de culturas y patrimonios (en su amplia variedad).

Para Alberto De Paula en **La dimensión social del patrimonio. Tomo I,** el patrimonio cultural de una comunidad está integrado por el conjunto de “valores culturales abstractos” (intangibles) y “objetos culturales concretos” (tangibles) que significan identidades culturales en la vida cotidiana de cada sociedad.

La “autenticidad” fue retomado, en una visión Americana, posteriormente por **La Carta de Brasilia, Brasil (1995)** y **La Declaración de San Antonio, EE.UU. (1996).** Conformando el punto de inicio para la justificación de la “identidad” de nuestra cultura (criollo-francesa) como Patrimonio Cultural de los argentinos.

Dado que el ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios) no desarrolla una labor vinculada propiamente con los “bienes culturales muebles”, sino un trabajo ligado a los

monumentos y sitios. Dentro de UNESCO es el ICOM (Consejo Internacional de Museos) la unidad con mayor vinculación con los temas del manejo del Patrimonio Cultural mueble. Y la **Recomendación sobre la protección de los bienes culturales muebles, Francia (1978)**, en su Preámbulo relaciona a los “bienes culturales muebles” con el “patrimonio”. También sostiene que a la definición de Patrimonio Cultural contribuyen los objetos muebles, Montañó, Reyna, Labaque, Santucho, Murialdo, Pesci en la **Dimensión social del patrimonio. Tomo I**.

Rastreando sobre los “bienes culturales muebles”, si bien se dice muy poco y nada sobre la protección patrimonial de los mismos; se puede concluir de todos modos su importancia central para la historia del diseño. Como lo señala la **Carta de Conservación y Restauración de los objetos de Arte y Cultura (1987)**, en cuyo artículo 1º se establecen las consideraciones e instrucciones, pretendiendo renovar, integrar y sustancialmente sustituir la **Carta del Restauro, Italia (1972)**.

Asimismo la **Recomendación sobre la protección de los bienes culturales muebles, Francia (1978)**, que completa y extiende el alcance de los principios y normas formulados a este respecto por la **Convención sobre la protección del patrimonio Mundial, Cultural y Natural (1972)** explica que los denominados “bienes culturales muebles” son: los objetos antiguos, mobiliarios y otros artefactos u objetos con valor histórico y patrimonial.

Los objetos, asimismo son “productos culturales”, según Carlos Fuentes en **Valiente mundo nuevo**. Por otro lado, para Eunice Ribeiro Durham, en el artículo publicado en la revista **Alteridades Nº 8**, la producción de objetos no es tan sólo un instrumento de satisfacción de una necesidad elemental sino también un vehículo de relaciones sociales y de elaboraciones estético-simbólicas.

Asimismo entienden que los objetos como “documentos” deben formar parte del Patrimonio Cultural, Fernando Gandolfi y Roxana Garbarini en **Valor de Uso. Acerca de la restauración de objetos industriales del S. XX**. Un lugar habitado por la misma persona durante un cierto tiempo, dice mucho de la persona a partir de los objetos y muebles que allí se encuentran, según Michael De Certeau en co-autoría con Luce Girard y Pierre Mayol en **La invención de lo cotidiano. Tomo II**.

Define al mueble y al entorno del hombre del siglo XIX, Siegfried Giedion en **La mecanización toma el mando**. Sosteniendo que la historia del gusto imperante en Europa del siglo XIX, estuvo fuertemente influenciada por el mobiliario de Francia e Inglaterra. Pero ese espíritu del Rococó imperante en Europa de la época, hizo su aparición en nuestro país, en los salones de las clases sociales de la alta burguesía (con sus típicas sillas bergères y otros muebles, como los que se encuentran en el Salón de Baile Regencia de la residencia Errazuriz, por citar un caso).

Si bien basándonos en Siegfried Giedion, hemos elaborado las hipótesis y tomado la **metodología** para este trabajo de investigación de Tesis de Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano. Esto fue cotejado y comparado con referencia a otros autores a saber; dado que la cultura y la vida cotidiana, viene siendo tema de estudio desde hace varios años por diversos autores extranjeros, de los cuales podemos citar a quien quizás fue uno de los mas importantes: Michael de Certeau en **La invención de lo cotidiano. Tomos I – II**. Quien a partir de 1980 ha escrito sobre estas cuestiones, con un nivel de investigación realmente notable. En 1987, otros franceses, Philippe Ariès y Georges Duby en **Historia de la vida privada. Tomos I – X** realizaron un estudio con carácter panorámico (que abarcaba el período comprendido desde el Imperio romano hasta el Siglo XX).

Desde un punto de vista nacional encontramos el trabajo de Andrés Carretero en **Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomos I - II - III** quien desde 1810 hasta 1970 investiga la vida cotidiana en la ciudad de Buenos Aires, paradigma de la urbanización nacional; aunque sorprendentemente sus apreciaciones refieren más a la vida cotidiana pública que a la vida cotidiana privada. Pero no fue el único, pues años antes, Ricardo Rodríguez Molas en **Vida cotidiana de la oligarquía argentina (1880-1890)** ya había comenzado a escribir lo que sería parte del Tomo II de Andrés Carretero. Esto bien podemos complementarlo con un análisis mas

sociológico, que lo podemos encontrar en Sebrelli, J. en **Buenos Aires, vida cotidiana y alineación**.

Otros ejemplos de autores que hacen referencia a la vida cotidiana, ligada a la cultura del habitar doméstico y la vida cotidiana material (desde una concepción arquitectónica) es Diego Armus y Jorge Enrique Hardoy en **Conventillos, ranchos y casa propia en el mundo urbano del novecientos**. Otro caso es el de Diego Armus en **Un balance tentativo y dos interrogantes sobre la vivienda popular en Buenos Aires entre fines del siglo XIX y comienzos del XX**. También Gutiérrez L. escribe en **Vivienda, política y condiciones de vida de los sectores populares, Buenos Aires 1880-1930**. Por citar solo algunos ejemplos de autores que hacen referencia a esta temática.

Pero si lo que queremos es el estudiar la vida cotidiana ligada a los objetos (artefactos o productos industriales) en un plano histórico-internacional, tránsito obligado es Siegfried Giedion en **La mecanización toma el mando**. Así fue como hemos llegado a este prestigioso historiador de la arquitectura suizo, en el que finalmente nos basamos para la elaboración de las hipótesis y metodología de esta Tesis de Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano.

Si el estudio de la “vida privada” y “vida cotidiana” de la burguesía nacional de 1880-1945 conforma un eje central en esta investigación, ligada a su arquitectura y diseño de interiores; los autores Berger y Luckmann en **La construcción social de la realidad** sostienen – desde la sociología - que el análisis fenomenológico es el método más conveniente para trabajar sobre la vida cotidiana. El hombre construye su cultura, sostienen estos autores, del mismo modo que la categoría “ciudad” (por ende el hogar doméstico) pasa a ser un objeto construido, sostiene Carlos Herrán en **La ciudad como objeto antropológico**.

La vida privada se construye con la intimidad, como el índice de la vida moderna, Gonzalo Aguilar explica - a partir de Hannah Arendt - en **Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo III**.

Asimismo, Antonio Donini en **La Dimensión social del patrimonio. Tomo II**, sostiene que el hombre “crea” cultura cuando construye su vivienda, centro espacial de la vida cotidiana según Agnes Heller en **Sociología de la Vida Cotidiana**.

Pero fue quizás Michel de Certeau en **La invención de lo cotidiano. Tomos I-II** uno de los grandes innovadores metodológicos y pionero en las investigaciones del conocimiento de la vida cotidiana, del cual se puede sacar mayor provecho a los fines aquí propuestos. Lo que M. De Certeau describe siguiendo a Bourdieu y que igualmente reconstruyen Philippe Ariès y Georges Duby en **Historia de la vida privada. Tomo IX** son los fragmentos de un “todo” (arquitectura, objetos, productos, mobiliario y artefactos), como lo describiera Siegfried Giedion en **La mecanización toma el mando**.

La casa u hogar adonde se lleva adelante la vida privada es un “constructo simbólico” (producto antropológico), o porque es un lugar intangible del “imaginario social” de las clases (producto sociológico), no menos real que el espacio tangible o físico (producto arquitectónico). A la vez de un lugar que cumple funciones materiales de “abrigo físico” (resguardo climático) y de “guardado de objetos” (artefactos, productos, muebles, arte y demás objetos), como funciones inmateriales (psicológicas y del imaginario social) en las que cada cultura escoge sus símbolos según sus cánones históricos (por lo cual su significado varía de una a otra sociedad, sujeto a los cambios de los patrones culturales, desde una perspectiva antropológica), sostiene Jorge Francisco Liernur en **Casas y jardines. La construcción del dispositivo doméstico moderno (1870-1930)**.

También desde una perspectiva antropológica, podemos considerar el proceso de urbanización de la ciudad de Buenos Aires, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, como un cambio profundo y trascendental que provocó las consiguientes respuestas de adaptación cultural en los grupos que habitaban la ciudad, analiza Graciela Elena Caprio en **Consecuencias culturales del proceso de urbanización, Buenos Aires 1880-1910**.

El hogar, como construcción “material” y “simbólica” es un emblema de la cultura, de ciertas clases sociales (en el interior del habitar doméstico), para María Isabel Tello Fernández en ***La dimensión social del patrimonio. Tomo III***. En tanto es importante el conjunto o sistema simbólico y expresivo de elementos urbanos-arquitectónicos (exteriores del habitar doméstico), para Cristina E. Vitalote en ***La dimensión social del patrimonio. Tomo III***.

En el *domus* (casa familiar) se define el hábitat humano, para Alberto de Paula en ***La dimensión social del patrimonio. Tomo I***. La casa es “forma” pero no “contenido”, sostiene Michel De Certeau en ***La invención de lo cotidiano. Tomo I***. Su contenido se lo dan las personas que en ella habitan y todo aquello con que la llenan (su amoblamiento).

8 - Hipótesis:

Se puede incorporar a la Historia del Diseño Industrial, el diseño de tipo «artesanal»³⁴ Superándose las fechas históricas en que el estudio del mismo solo es válido a partir del siglo XVIII (con las bases sentadas por la Revolución Industrial de 1760/1830 aproximadamente). Integrando lo «artesanal» a lo «industrial»; esto abrirá la teoría al aprendizaje que requiere el Movimiento Posmoderno en diseño de muebles (tomando el período paradigmático de la historia de la arquitectura burguesa *Beaux Arts* y su decoración de interiores, que hemos definido como la *Belle Époque Argentina: 1860-1945*).

Donde el comitente le proponía al artista, artesano o decorador; con total libertad y desprejuicio, atrapar el “espíritu de la época” (coleccionista) en el ambiente interior de su residencia (en una suerte de experimentos estilísticos de acumulación coleccionista). Para usar un término del historiador de la arquitectura suizo: Sigfried Giedion en ***La mecanización toma el mando***.

Así el “espíritu de la época”, experimental y contradictorio en los estilos de decoración interior que utilizó la burguesía argentina de 1860-1945, poseía algo del “alma de la nueva sociedad burguesa positivista” (luego de la Revolución Francesa, con la ilustración y el Siglo de las Luces de la Razón). Pero también poseía algo del “alma de la antigua sociedad cortesana, noble y aristocrática” (del mundo anterior a la Revolución Francesa), que remitían a un contenido simbólico preciso que intentaba representar el carisma de la nobleza (en el Barroco del neoLuis XIV y el Rococó del neoLuis XV, expresando los ideales y valores de la aristocracia, por intermedio del mobiliario).

El denominado “espíritu del iluminismo ilustrado decimonónico” (el Gran Siglo de las Luces) se había mudado a Buenos Aires de la mano de un refinado cosmopolitanismo capitalista que combinaba influencias sin prejuicios. Así, el “espíritu de la ilustración iluminista a la francesa” hizo del *retour à l'ordre* la clave de su cultura arquitectónica de la Argentina entre 1880 y 1945 (pero en el mobiliario y en la decoración de interiores esto se empezaba a vislumbrar un poco antes, a partir de 1860 y hasta 1945).

Aclaración sobre la hipótesis (no es hipótesis): Profundamente educativo, resultó ser como Eduardo Gentile re-construye (hipotéticamente) los partidos generativos de la arquitectura doméstica de la residencia Ortiz Basualdo, en el caso particular del método *Beaux Arts*. Lo que de algún modo, combinado con Giedion y Bernatene, dio las pistas y formas de buscar en esta investigación, un orden generativo en la decoración de interiores.

Sostiene Eduardo Gentile en ***La Residencia Ortiz Basualdo, Sede de la Embajada de Francia*** que: “A partir de esta lógica objetual, fue habitual encontrar manzanas pobladas de estos experimentos, cuyo resultado a escala urbana semejaba la acumulación de objetos en los interiores,...” Aquí radica la “clave” para ir desde lo mas grande (el exterior) y las relaciones entre la arquitectura y su anclaje a nivel urbanístico; hasta lo mas pequeño (el interior) y las relaciones entre la arquitectura y el diseño de interiores (decoración); pues la lógica es una sola: “experimentos estilísticos de acumulación-coleccionista” (típica de la burguesía nacional). Que buscaba un patrón estético, que la representara material y simbólicamente como elite (no solo económica, sino cultural).

Incluso, Fabio Grementieri en ***Grandes Residencias de Buenos Aires*** sostiene que algunas residencias de esta época eran un buen reflejo del “espíritu de la época”. Lo cual nos lleva a la siguiente pregunta: ¿cómo captar el espíritu de la antigua sociedad cortesana, noble y aristocrática (del mundo anterior a la Revolución Francesa), presente en la decoración de interiores de la Argentina *Belle Époque (1860-1945)*, que remitían a un contenido estético-simbólico? La respuesta está en el ítem: 9– Metodología (ver a continuación).

³⁴ “¿Cuál es... la importancia de abordar una Historia del Diseño... de todas las épocas y culturas, desde la antigüedad hasta hoy, en una carrera como la de Diseño Industrial,...?...la falsa suposición de que el carácter “productivo industrializado” es el elemento esencial en la constitución de la obra de diseño” (Bernatene, María del Rosario. “EL TIEMPO INTERNO DE LOS OBJETOS. Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos (Parte I)”. **ARTE E INVESTIGACION**, 1 (1). Edit. FBA_UNLP. La Plata. 1996. pp. 4-5).

9 - Metodología:

Piera Sauri en revista **Summa. Nº 198**, sostenía que los muebles, los interiores, pueden revelar los “secretos de la época” que los ha creado; la casa y su interior es un “espejo” que refleja el carácter, los deseos, las aspiraciones de quien los vive o de quien los ha vivido, sostiene Mario Praz en su libro dedicado a la **Filosofía dell'arredamento** -. Textualmente: “(...), *el mobiliario revela el espíritu de una época, (...)*”. Idea trabajada por Sigfried Giedion en **La mecanización toma el mando**.

Observamos un ejemplo en el Rococó que daba una lección de decoración (en el mueble); de línea sinuosa, característico del estilo *rocaille*, en el que el significado funcional (o uso funcional, como ser “sentarse” en la silla) se fundía o fusionaba con lo estilístico. A diferencia de ello, las sillas Chippendale daban una lección de cordura y equilibrio; pues, ninguna tentativa de encubrir el fin práctico del mueble (como si sucedía en el Rococó), asegurado por las simples patas rectilíneas del estilo Chippendale (aunque debemos admitir que dentro de este estilo existió la curva, no pronunciada ni usada hasta el hartazgo como en el Rococó). La respuesta es mas profunda, pues el “alma” sostiene Praz, debe buscarse en el mobiliario Chippendale, en que era: “(...) *Perfecto espejo, esa silla, del alma burguesa, positiva y práctica*”, como era la incipiente burguesía inglesa de esa época victoriana.

Pero si de relacionar la casa con el hombre, y sus ambientes con el “alma” de quien la habita se trata, dentro de una concepción idealista; también es interesante referirse a uno de los más grandes cultores del “espíritu de la época” como lo fue Giedion.

Por lo que si partimos de Giedion, uno de los trabajos más interesantes e importantes sobre el denominado “espíritu de la época” u: “*orientación del período, (...) ideas rectoras y generales de una época*”; en el diseño, producción y usos de artefactos, mobiliario y otros objetos. Asimismo podemos confrontarlo con otros autores y obtener resultados interesantes.

Sorprende que la afirmación de Mario Praz (1981) -citada por Scuri y Baroni (1984)-, es coincidente con la afirmación que efectuara Giedion (1978). Por lo cual, se puede afirmar que es variada y profusa las afirmaciones de los estudiosos que confirman esta línea de investigación y metodología de trabajo aquí seguida.

Pero: ¿Cómo trabajar el “espíritu de la época”? ¿Cómo traducirlo operativamente?

Podemos resumir la idea con la siguiente cita que Eduardo Gentile sostiene cuando dice que merece transcribirse el texto que acompaña el conjunto de ejemplos que reúne una de las láminas de una publicación sobre la Argentina editada por Monte Domecq en 1940, que expresa que: “(...), *la residencia particular constituye el índice exponencial de la cultura de un pueblo. (...)*”. El subrayado es mío, para referirme a la importancia del concepto de “índices” o “indicadores” (científicos); aunque técnicamente (o metodológicamente) no es exactamente lo mismo un índice que un indicador (no es objetivo de este trabajo problematizar o entrar en el debate de ello). Adoptaremos tales definiciones como sinónimos en cuanto a su importancia – metodológica- para la investigación en cualquier disciplina académica en general y para las Ciencias Sociales y Humanas en particular (como las áreas proyectuales de la arquitectura, el diseño de muebles y otros objetos y las artes plásticas en especial). En este sentido Juan Samaja, le dedica un apartado especial al concepto de la construcción de “indicadores”, cuando desarrolla su obra: **Epistemología y Metodología, elementos para una teoría de la investigación científica**. Base de la metodología de la investigación del Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano, de la Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Para Michel De Certeau en **La invención de lo cotidiano. Tomo II** el “indicador hogareño” de la casa es: su ubicación geográfica en la ciudad (microcentro, suburbio, etc.), la arquitectura de la edificación y el estado de conservación, la disposición de los ambientes, piezas y habitaciones (en cuanto cantidad y tamaño), el equipamiento de comodidades en cuanto cantidad y calidad de los mismos (tipologías, diseños, estilos y materiales de los objetos, artefactos, productos y muebles), etc. Son todos “indicadores” económicos y de status social de sus ocupantes.

Mas adelante, Eduardo Gentile sostiene:

*“La presencia de arquitectos, artefactos culturales y técnicos, modos de habitar, patterns formales provenientes del reservorio cultural y humano de Francia alcanzaron en el período 1890-1920 una intensidad que si bien en puros términos estadísticos pudiera resultar de relevancia relativa, no lo es así en términos cualitativos. (...), su resultado, empero, brindó los **signos** (...).”* Nuevamente el subrayado es mío; y con esto, quiero señalar que si de análisis cualitativo se trata (con especial énfasis en el análisis semiótico, y por extensión, con referencia especial al semiólogo Charles Sanders Peirce, cuya obra retoma Juan Samaja), se construyó metodológicamente, un índice (o indicador) semiológico de tipo “signo iconográfico” (sobre el que se elaboró la matriz de datos y sus elementos constitutivos: variables, dimensiones o sub-variables, valores posibles, procedimientos para el indicador).

Sostiene Gentile, citando a Guadet en: ***Eléments et Théorie de l'Architecture*** que: *“No tengo necesidad de decirlos que el salón o los salones concentran la riqueza y los elementos de la representación entre las habitaciones. Es esta la parte más decorada, la más teatral.(...)”*. Por lo que nuestro “indicador de signo iconográfico” deberá señalar (indicar) como se manifiesta la riqueza (burguesa) en la pluralidad ecléctica de estilos arquitectónicos y artísticos (reflejados por su arquitectura, mobiliario y equipamiento interior, sus obras de arte diversas y otros objetos y artefactos u enseres domésticos).

Entonces, rápidamente y sin entrar en demasiados detalles, citaremos los elementos de la “matriz de datos” utilizados en esta Tesis de Doctorado, para pasar a las **Fichas** (21 en total) donde se puede apreciar su aplicación.

Lo que Samaja describe como “Matriz de Datos”, con la cual se han elaborado las fichas de signo iconográfico (fotográfico, en este caso por ser fuentes primarias), se fragmenta con un **“Nivel de Anclaje” [N] = centrado en la (V) Variable = “tipo de ambiente arquitectónico” (Beaux Arts o neoRenacimiento según corresponda).**

A continuación desarrollaremos un ejemplo ilustrativo que puede ser visto en la **Ficha N° 3**.

Si tomamos como ejemplo paradigmático la exresidencia Errázuriz Alvaer (actual sede del Museo Nacional de Arte Decorativo) esta es la **(U/A) Unidad de Análisis**. Otra (U/A) Unidad de Análisis puede ser la exresidencia Ortiz Basualdo (actual sede de la Embajada de Francia) u otra residencia (ver listado de listado de viviendas burguesas analizadas en el ítem Materiales) y así sucesivamente. Cada residencia será una (U/A) Unidad de Análisis.

Si retomamos a nuestro ejemplo de la **(U/A) Unidad de Análisis** = Residencia Errázuriz Alvaer. Y sobre esta (U/A) aplicamos la **(V) Variable** de análisis obtenemos que: **La (V) Variable = “tipo de ambiente Beaux Arts”** = puede corresponder a los siguientes ambientes que posee la residencia (por citar los más representativos o paradigmáticos):

- a) Vestíbulo de entrada neoLuis XVI.
- b) Antecámara neoLuis XVI.
- c) Escritorio neoLuis XVI.
- d) Gran Hall neotudor (renacimiento francés).
- e) Comedor neoLuis XIV (barroco francés).
- f) Jardín de invierno neoLuis XVI.
- g) Salón de baile neoRegencia.
- h) Salón de Madame neoLuis XVI.
- i) Sala Sert, Art Decó.
- j) Dormitorio 1° Imperio francés.

Estas **variables “tipo de ambiente Beaux Arts”** (todas, indistintamente de que se trate el comedor o el dormitorio) son **cualitativas** (no cuantitativas), dado que no aparecen en forma numérica, sino en categorías o atributos (ejemplos: sala de estar, dormitorio, comedor, etc.). También son variables **independientes** (no dependientes) dado que la “teoría de la arquitectura” del ambiente (Beaux Arts) no se aplica del mismo modo a algo así como una “teoría de la decoración de interiores” para insertar dentro del mismo el mobiliario, las obras de arte y otros objetos, artefactos u enseres domésticos (ejemplo: dado que en un ambiente o sala

de arquitectura neoLuis XVI, no hay puntual o necesariamente sillas, sillones y mesas exactamente Luis XVI; pues en muchos casos co-habitan sillas Luis XIII, con sillas Luis XIV y sillas Luis XV o Luis XVI dentro de una misma sala u ambiente). Además son variables **nominales** (no ordinales), dado que no dependen de diferencias de grado o niveles u otro ordenamiento que haga que unas sean superiores o mejores a otras, por alguna razón (ejemplo: por ninguna razón un ambiente o sala de arquitectura neoLuis XV es mejor o peor que una neoLuis XVI; pues, no hay argumentos científicos para ellos, pues todas las razones o argumentos son culturales, de tradiciones arquitectónicas de la Escuela de Bellas Artes de París). Incluso son variables **discretas** (no continuas), dado que en un ambiente pueden haber 3 sillas o 4 sillas Luis XV (pero nunca pueden haber 3 sillas y $\frac{1}{2}$ Luis XV). Finalmente estas variables son **ordinales** (no nominales) dado que recogen la idea de orden, o distintos niveles temporales (donde el siglo XV es menor que el siglo XVI y así sucesivamente) esto nos sirve para definir las fechas de manufactura del mobiliario (ejemplo: el *secrétaire* Luis XVI, que se encuentra en un rincón del Salón de Madame de architecture neoLuis XVI, firmado por Noël Malle, famoso ebanista francés, quien nació en 1733 y murió en 1784, proyectó y construyó dicho *secrétaire* manufacturándolo en el período histórico que correspondió al denominado estilo Luis XVI en Francia, entre 1774 y 1793; por lo que el estilo Luis XVI es posterior al estilo Luis XV o Rococó francés que va desde el año 1723 hasta el 1774).

Resumiendo: En el caso de la **Ficha N° 3**, la **(U/A) Unidad de Análisis = Residencia Errázuriz Alvear**. Y la **(V) Variable = “tipo de ambiente *Beaux Arts*”** = es el **Gran Hall neotudor (renacimiento francés)**. Siendo una variable cualitativa, independiente, nominal, discreta y ordinal.

¿Si el **(R) Valor de la variable** no es el **(I) indicador?** (según Samaja). ¿Cómo se arriba a lo que hemos definido como: **(R) Valor de la Variable = Gran Hall neotudor eclecticista-historicista?**

Para ello debemos partir del **(I) Indicador** como una construcción de la **(D) Dimensión** y el **(P) Procedimiento**. Siendo la **(D) Dimensión = “estilo artístico del mobiliario”**. Aquí se debe hacer la aclaración que por “estilo artístico del mobiliario” se entiende no solo a muebles sino a obras de arte, artefactos, enseres y todos los objetos domésticos que no sea la arquitectura, (sino lo contenido, agregado a las salas, colgado a las paredes y depositado en los ambientes).

Las dimensiones posibles (sub-variables) o **(D) Dimensiones** que puede adoptar **(V) Variable = “tipo de ambiente *Beaux Arts*” = Gran Hall neotudor (renacimiento francés)** son (para resumir y sintetizar):

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450).

2 - Estilos Renacimiento:

- *Francisco I (1515-1547)*.
- *Enrique II (1547-1559)*.
- *Tudor (1485-1558)*.

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

- *Luis XIII (1485-1643)*.
 - Elizabethano (1485-1558).
 - Isabelino (1558-1603).
 - Jacobino (1603-1649).
 - Cromwelliano o Republicano (1648-1660).
 - Restauración (1660-1685).
 - Jacobino Tardío (1685-1688).
- *Luis XIV – Barroco (1643-1715)*.
- *Regencia (1715-1723)*.
- *Luis XV – Rococó (1723-1774)*.
- *Luis XVI (1774-1793)*.

4 - Estilos burgueses:

- *Guillermo y María (1688-1702)*.

- **Reina Ana (1702-1715).**
- **Georgiano (1715-1810).**
- **Chippendale (1705-1779).**
- **Estilos neoclásicos:**
 - Adam (1728-1792).
 - Hepplewhite (-----1786).
 - Sheraton (1750-1806).
 - Directorio (1793-1799).
 - Imperio (1799-1815).

Sobre estas **(D) Dimensiones** o (sub-variables), cabe aclarar, que se podría haber discutido más o menos divisiones posibles (acá se presentan cuatro divisiones centrales: 1.estilo gótico-monacal, 2.estilos renacimiento, 3.estilos cortesanos-monárquicos y 4.estilos burgueses); incluso se acepta que se podría haber discutido otra clasificación posible (distinta a la aquí presentada) que brindara divisiones y sub-divisiones con variantes, fusiones u otro tipo de combinaciones mas apropiadas (pero no es objetivo discutir las aquí a los efectos prácticos y de extensión de espacio que requerirían). Aún así, con mayores o menores divisiones, se consultaron los libros de historia del Arte, historia de la Arquitectura e historia de la manufacturación del mobiliario artesanal (no industrial, no moderno) y la clasificación aquí presentada trata de integrar una epistemología compleja (pues no es exactamente lo mismo lo acontecido en la historia de la arquitectura con lo acontecido en la historia del arte y la historia del mueble; pues, se corresponde aproximadamente, pero no exactamente); pudiendo haber diferencias no significativas a los efectos prácticos y analíticos aquí buscados. Este ordenamiento propuesto es algo arbitrario y corresponde a una necesidad del orden metodológico y procedimental (que no alterará significativamente los resultados buscados).

A continuación, una breve descripción y discusión crítica de las **(D) Dimensiones** que utilizaremos para clasificar. ¿Cómo era el diseño artesanal de mobiliario (sus estilos de inspiración artística-arquitectónica)?

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450):

Existe una primer etapa que abarca del año 1000 hasta 1150, también denominado Románico (tal como se lo conoce a este período en la Historia del Arte y Arquitectura), luego se transformó en lo que se denominó Gótico Primitivo (segunda etapa) desde el año 1150 hasta aproximadamente el 1200.

Este período, fue el primero que estuvo inspirado en el Cristianismo, ya que fue el mueble más pleno e intenso en sus características religiosas.

Este período a partir de donde se originaría el mueble (más horizontal, que vertical), siempre más ancho, que alto. De tosca ejecución, gruesas y macizas maderas, pocos trabajadas; en definitiva un mueble muy robusto (por falta de destreza en el trabajo de la madera). De decoración escasa, los respaldos presentan, en algunos casos, la inclusión del arco de medio punto.

En el caso del «banco presbíter», modelo español (Mudejar Español), con alto dosel (techo) y con arquería de medio punto, muy grande (casi arquitectónico, aunque carente de la calidad del Gótico); encontramos esta infinita variedad de piezas para conformar un mueble-inmueble de iglesia.

Luego, desde el año 1200 y hasta 1450 aproximadamente, en Francia, se gestó el Gótico que los historiadores suelen clasificar en tres fases o períodos de tiempo variable según los autores (según sean historiadores del Arte o de la Arquitectura) y conocidos como: primito, pleno o radiante y florido tardío. No importan aquí tanto las periodizaciones, como distinguir que el período “primitivo” es el que se dio el llamar también “lanceolado” (por la forma de lanza, que presentaba) y fue la más importante de las tres fases. Finalmente, la tercer fase es conocido como “flamígero” (porque degeneró, la forma de lanza, en una flama).

Dentro de este período Gótico, se expresó la grandeza de lo divino, fue la fuerte expresión de la concepción geocéntrica, pues la monumentabilidad quedaba casi exclusivamente para la

veneración de lo divino. El significado es estilo bárbaro, se desarrolló principalmente en Francia. Fue un mueble arquitectónico, pero asimismo fue un estilo religioso; es decir que los muebles eclesiásticos fueron verdaderas catedrales.

Los respaldos se ornamentaban con figuras geométricas, conocidas como tracerías, decorados bajo relieve. Fue un mobiliario vertical, alto, de respaldos rectangulares cuyos doseles tocaban el cielo. El mobiliario trató de elevar al hombre a las mismas alturas del Dios que proclamaba.

De todos los Góticos, el Francés fue el más refinado y el Español el más rudo y vigoroso.

Como bien lo describe Giedion, el mobiliario medieval procedía de una concepción monacal de la vida, la postura fue desatendida (ya que sus vidas se basaban en la mortificación de la carne). La vida ascética (de perfección cristiana) de los monjes se vio manifestada en todo el mobiliario.

Ahora bien, tenemos dos interpretaciones sobre el mobiliario de este período:

- a) *El mobiliario monacal*: Que con su ética estoica (su esfuerzo por alcanzar la virtud, dominando las pasiones de la carne, impasible e insensible a lo que no depende de él, sino de la providencia), impuso las sillas «cathedras».

También habían «banquetas», y «bancos largos». Y algunos «sitiales» que representaban auténticas catedrales en miniatura. Algunos como el «sillón cajón», que eran la combinación del «arca» (mueble más importante del medioevo, en la Baja Edad Media) más una silla. Otros «bancos arcones», poseían una cerradura en la parte inferior para guardar cosas personales en su interior.

Normalmente hallamos las famosas lanzas, que reemplazaban al arco de medio punto, talladas en los respaldos.

- b) *El mobiliario vernacular*: Pues la gente común, solía sentarse de modo improvisado e informal (en contra de la solemnidad eclesiástica). Así sentados sobre almohadones y sobre «arcas medievales» transcurría el acto de sentarse.

Aparecen las «sillas tijeras», originarias de Egipto.

Según Giedion, la silla común, tal cual la conocemos hoy, debemos entender de uso corriente (no-vernáculo), habría aparecido en 1490.

El pivote, fue ampliamente usado, tanto en las «sillas-X» (plegables), como «fascitoles», asientos «tipo curul» y otros. La otra gran introducción fue la bisagra, utilizada para producir un plegamiento (como los asientos misere del coro, clase privilegiada, para poder arrodillarse en la ejecución del santo oficio).

2 - Estilos Renacimiento:

Se divide en tres fases:

- a) **Francisco I (1515 hasta 1547)**: Artísticamente muy tallado, con ornamentaciones animales.
- b) **Enrique II (1547 hasta 1559)**: Fue un movimiento de reacción contra el Francisco I, contra el exceso de ornamentación, fue sintéticamente, más geométrico.
- c) **Tudor (1485 hasta 1558)**: Aquí, el denominado bulbo Tudor, es uno de los elementos más característicos (conocido también como bulbo de melón). Algunos modelos eran muy pesados (física y visualmente), similarmente a la ejecución del conocido Gótico, de forma: «sillón arcón». Algunos que perdían el cajón, conservaron las chambranas bajas al piso (casi tocándolo).

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Se divide en cinco fases:

- a) **Luis XIII (1558-1643):** De estilo fuerte, morfológicamente cargado y pesado, de de transición a lo que se conoce como estilo Luis XIV (Barroco), la introducción más importante del estilo Luis XIII, en cuanto al mobiliario estuvo en las columnas salomónicas (con fuste helicoidal). Las extremidades (en sus terminaciones que tocaban el piso), poseían la típica forma de bolo aplanado. Con chambranas, en clásica H. Si bien el uso de cariátides, no afectó a las sillas; sí las hojas de acanto, de laurel y de olivo. Fue un mueble cortesano, realizado principalmente en madera de roble.

Esta fase presenta cinco subdivisiones:

a1) *Isabelino (1558 hasta 1603):* Esta época del reinado de Isabel la Grande, en algunos casos, poseían en el respaldo arcos de medio punto. De esta concepción del mueble se copiaría el estilo victoriano, con un cierto aire Barroco en el caso del neo-Isabelino.

a2) *Jacobino (1603 hasta 1648):* Los muebles son más pequeños que los del período anterior, se aligera la ornamentación (esto generó una mayor sobriedad). De aquí, nace el denominado estilo colonial norteamericano. La utilización de las clásicas hojas de acanto, palmetas, etc. Es un mueble de pura ebanistería, presenta cierta rudeza igualmente al verlo. Una de las características son sus chambranas bajas al piso. Respaldos tallados, siguiendo la tradición del período anterior.

a3) *Cromwelliano o Republicano (1648 hasta 1660):* Casi totalmente desprovisto de ornamentación, lo que lo hizo más austero y menos lujoso.

a4) *Restauración (1660 hasta 1685):* Las bases de las patas son en voluta, con curvatura en S o doble C empalmadas, con chambranas en H (algunas llevan una chambrana frontón, ricamente tallada como el denominado estilo frailer o Español, las patas traseras no son verticales, sino que se inclinan hacia atrás en la parte inferior). Una de las características a primera vista más importantes es el alto respaldo.

a5) *Jacobino Tardío (1685 hasta 1688):* Aquí el conocido bulbo Tudor o de melón, se fracciona un tercio arriba (dando un bulbo seccionado y alargado). Los travesaños de las patas, están colocados muy bajos (al igual que el Jacobino), las chambranas en forma de doble C o S. Los respaldos con la típica rejilla y un pequeño frontón superior, constituido por tallas; a ambos lados de la pala del respaldo están situados los barrotes torneados. Este estilo se daría en llamar Barroco (aunque todavía no llega a serlo). Es un estilo de transición.

En España, el material por preferencia fue la madera de nogal. El sillón más importante fue el «frailer» (conocido en sudamérica como misión). De patas cuadradas casi nunca torneadas. El frailer, existió también entre los siglos XVI y XVII, en su típica forma curul (evolucionada del curul romano). Algunos fraileros, poseían chambranas bajas al piso (a lo Tudor o Isabelino).

Las patas posteriores están quebrados hacia atrás (en su parte superior), para mayor comodidad y las patas delanteras van unidas a una gran chambrana de un gran interés decorativo. El asiento y respaldo, suelen ser de cuero repujado o de un almohadillado de terciopelo, poco mullido. Entre 1500 y 1600, hallamos los «bancos de conventos» muy pesados y simples. Algunos fraileros del período 1600 hasta 1700, poseen respaldos y asiento de cuero. Algunos siales con dosel, al estilo Renacimiento de Francia del siglo XV. Existieron

también «bancos arca», al igual que el período anterior. En la transición al Barroco, presentará gran cantidad de columnas salomónicas.

Entre 1600-1700, se reemplaza el nogal, por ébano (extraordinariamente duro) y a finales del denominado Renacimiento, por la caoba.

En Italia, también hubo versiones normalmente fueron copias de Francia. Tenían unas versiones de los «sillones tijeras», los denominados «escabeles» del siglo XVI, también «taburetes» en la primera mitad del siglo XVII a lo Isabelino-Jacobino, con chambranas bajas al piso. Otras versiones eran similares a los fraileros Españoles.

Había lo que se conocen como «sgabellos», que eran bancos silla taburete (los cuales introducen un salto formal, ya que las patas estaban constituidas por dos tablas laterales, de recortes perimetrales muy variados y con tallados diversos. También aparece la silla «pancheta» de tres patas, pionera en su clase, con un respaldo a lo sgabello. Los denominados «caqueteuse», de 1550 poseían una chambrana baja al piso, en forma de H y con una disposición de las patas traseras (más angosto de hombro que los delanteros), el respaldo era rectangular, alargado hacia arriba. Hubo los denominados «faldistorios plegables», que eran simil a los «curules». Y finalmente «bancos arca» denominados también «cassone». Dentro de sus variaciones, no existen grandes ventajas en sus concepciones que no produzcan otra cosa que una variación formal.

- b) **Luis XIV (1643 hasta 1715):** Fue un estilo potente, suntuoso y masculino, propiamente Barroco. En épocas de las cortesías, las grandes ceremonias, y el esplendor de la corte. Del Rey Sol, que irradiaba esplendor, a partir de este concepto se generaron muebles muy suntuosos; generalmente más anchos que los de la corte de «Luis XIII» (con el objetivo de ser capaces de albergar los voluminosos trajes de la época). El Rey fue la encarnación del Poder en la tierra, adquiriendo la realeza el aspecto de Gracia Divina de lo Sobrenatural. La potencia, como criterio estético. Previamente se produjo el estilo Berain (mezcla extraordinaria de motivos fantásticos, vegetales y animales).

Con Luis XIV, la envergadura y suntuosidad de la vida cortesana, proporcionaban un generoso mecenazgo a artistas y maestros-artesanos, que culminó con la creación de manufacturas financiadas y controladas por la corona; la más famosa fue la de Los Gobelinos, fundada en 1667, donde trabajaban ebanistas y orfebres. Charles Le Brun, el principal ebanista de la corte de Luis XIV, director de la manufactura de Los Gobelinos (trabajó con un equipo de artistas, decoradores y grabadores). Al Caer el sistema absolutista, bajo el impacto de la Revolución Francesa (1789-1799), las antiguas manufacturas reales que sobrevivieron, hubieron de adaptarse a la competencia comercial (al tiempo que sus diseñadores dejaban de ser funcionarios de la corte, para convertirse en empleados independientes).

El mobiliario «Luis XIV», presentó un predominio de la curva S o doble C, con patas cabriolé sujetas por chambranas en H y X-serpenteada, terminadas en forma de garra de león, con un pequeño simil estípite y hojas talladas en la rodilla. Los apoya brazos en voluta, profusamente tallados, con las ya conocidas hojas de acanto y de olivo. Los respaldos suelen terminar en su parte superior en un frontón tallado. Algunos modelos acolchados, ya no presentan chambranas (anticipando al «Luis XV»), con un frente de asiento decorativo. Otros modelos tapizados, eran de respaldos rectos.

Fue un estilo pesado, de género curvo-masculino (a diferencia del «Luis XV» que era de género curvo-femenino y del «Luis XVI» que era de género recto-

femenino). Como vemos existen diferencias sustanciales, mientras el «Luis XIII», era del género recto-masculino. Por eso decimos que el «Luis XIV», fue morfológicamente pesado, curvo-masculino (en esta analogía antropomorfa).

En este período se introduce el «sofá» que no analizamos porque representa más un mueble para semi-sentarse, semi-recostarse que exclusivamente para sentarse. Al igual, el «canapé», son una clase de sofá que poseen en el respaldo indicado el número de plazas. La conocida «chaise-longue» (o silla-larga), era la suma de una bergere + butaca (del tipo evolucionado a partir del «escabel»). La «marquise» (marquesa), que era la «duchesse» (duquesa) de 1760, en 1800 se transformará en la «psyche» (o sofá canguro norteamericano); origen de la futura «chaise-longue basculante» de Le Corbusier-Perriand. Solo nos interesa en este caso la evolución de la chaise-longue (es una silla + butaca para los pies), que conserva más las características de la silla.

- c) **Regencia (1715-1723):** Fue un estilo pesado, de transición al «Luis XV», de transición del Barroco-Rococó.
- d) **Luis XV (1723 hasta 1774):** Fue un estilo refinado y elegante, propiamente fue Rococó. La evolución de la Rocaille o Rocalla, con gran variedad de doble C o S, fue la típica forma vegetal (de una rama de árbol). La ornamentación escondía las uniones. La pata cabriolé, estirada en forma de S estilizada es el elemento más característico de este estilo, representa el dinamismo y movimiento. Por eso decimos que el «Luis XV», fue morfológicamente liviano, curvo-femenino. Aquí desaparecerá la chambrana, por necesidad estética, como característica principal. Todo es igual que el «Luis XIV», pero asimismo, todo es más delicado y fino; convirtiéndolo en uno de los logros más rotundos de este período. En los respaldos es frecuente la concavidad, para hacerlos más cómodos.

Hubo una multiplicación de «sofás», cuyas variedades son originarias de las «bergeres», «duchesses» (reservadas únicamente a la nobleza) y «canapés»; todos con pequeñas patas cabriolé.

- e) **Luis XVI (1774 hasta 1793):** Fue un estilo aristocrático y rescatado. Asimismo el «Luis XVI», fue morfológicamente liviano, recto y femenino. Perteneciente al reinado de Luis XVI y María Antonieta. Las formas austeras y simétricas, con predominio de la línea recta; equilibrio y proporción (poseían ensambles complicados, que se ocultaban con el decorado). Las acanaladuras en las patas rectas, con las ya mencionadas hojas de acanto y de laurel, manejadas con gusto y sobriedad refinada, le daban al fuste cónico, con terminación en estípite. Mucha gracia y elegancia.

Este estilo, realizado en caoba y nogal preferentemente, con incrustaciones y marquetería. Los respaldos en forma variada (rectangular-oval), con brazos cortos, algunos respaldos de madera calada (en forma de celosías), exhibían dibujos originales; como en el caso de las sillas de «María Antonieta» (con su monograma). Las de respaldo de lira, llamadas «voyeuse», calada a lo «Fontainebleau», o la denominada de «ballon» (con un globo aerostático, elevado por los hermanos Montgolfier en 1783). Todas eran livianas en comparación a las tapizadas.

4 - Estilos burgueses:

El espíritu que circulaba por la Inglaterra, de aquel período, era la del caballero que no necesitaba de título. En el siglo XVIII, el Movimiento Ilustrado, estaba dispuesto a disipar las tinieblas de la humanidad -acto mediante- las luces de la razón. Esta hija doctrinal del Renacimiento del racionalismo y del empirismo decimonónico, que halló en la enciclopedia su cuerpo ideológico y rompiendo con el sistema metafísico como forma de conocimiento. Siempre recurriendo a los métodos analíticos e inductivos, era optimista.

Las cinco fases en que se divide son:

- a) **Guillermo y María [1688 hasta 1702]:** En este período, la morfología básica de este mobiliario, sería introducida luego por los colonizadores ingleses en América, dando lugar a la aparición del mueble colonial americano primitivo.

Morfológicamente las sillas, está conformadas por patas en forma de balaustre (columna), el uso de la copa invertida en las terminaciones. Las uniones entre las patas, se dan con chambranas en X-curvada. Los respaldos de rejilla (no tan altos como los del Restauración del Renacimiento Inglés), de donde venía esta tradición, de los respaldo en rejilla.

- b) **Reina Ana [1702 hasta 1715]:** Fue un estilo de la clase media, de gustos sencillo, donde las sillas poseían el típico respaldo de pala en forma de violín, siendo esta su característica más sobresaliente. Las patas delanteras, en forma cabriolé y con un motivo tallado en la rodilla (una concha simil hoja de acanto), terminaban con la pata con una garra de águila (el cual estaba agarrando una bola aplanada). Otras patas, solo eran una estilización de la cabriolé, lo mejor de los casos con una terminación en voluta (confundiéndose con una garra de león). Con barrotes tipo chambranas, en algunos casos. Las chambrana más característica fue la de H. Las patas traseras, eran generalmente lisas.

- c) **Georgiano [1715 hasta 1810]:** Fue un estilo, más complicado que el Reina Ana, influenciado por el Luis XIV. Este estilo, históricamente, fue paralelo al estilo Regencia de Francia.

- d) **Chippendale [1705 hasta 1779]:** No hacen falta más presentaciones de la indiscutible internacionalidad, que alcanzó este estilo. Fue el más genuinamente inglés, el más burgués, ilustrado y decimonónico (que respondía a este espíritu).

En cuanto a los materiales utilizados, la caoba, fue por excelencia el elegido. Los «sillones Chippendale», muy variados, en algunos casos conservaban la tradición de la pata delantera cabriolé a lo Reina Ana, con patas traseras distintas a las delanteras; con pala de respaldo calado en celosías a lo Voyeuse-Fontainebleau (tipo francesas de María Antonieta) y terminación superior en frontón con tracerías a lo Renacimiento del Jacobino-Tardío. Otros modelos con una notable inspiración China en el respaldo calado en celosías y asiento tapizado (sujetados con una hilera de tachuelas con cabeza decorada). Tanto en su impresionante versión Rococó, tan sobrecargado y asimismo tan equilibrado (quizás uno de los mejores exponentes, en su clase). En la que hallamos las versiones con o sin chambranas en H, de patas rectas (debido al período de predominio de la línea recta) y aldabas-palas sumamente simétricas rescatadas, equilibradas, graciosas y sobrias; un juego de gran elaboración. Se realizaron taburetes, escabeles y otros.

e) Estilos neoclásicos:

Se subdivide en cinco sub-fases:

e1) *Adam [1728 hasta 1792]:* Se manifestó la geometría como era de esperarse, proporcionadamente y delicadamente. Domina la línea recta en la estructura. En los respaldos de forma rectangular, como los de forma oval o de escudos, con las conocidas rejillas; se diferenciaban las que estaban tapizadas y las que no lo estaban. Los respaldos de forma oval, solían presentar acroteras terminadas con un decorado muy sobrio y mínimo bordeando la patera central superior, que caía sobre el hombro del respaldo. Las patas eran cónicas y las delanteras eran distintas a las traseras. Básicamente un mueble equilibrado y prudente, en la utilización del decorado.

e2) *Hepplewhite [-- hasta 1786]:* Este estilo tiene una característica notable pues, su autor trazaba las líneas a sentimiento (no

racionalizaba completamente el proceso, sino que se dejaba llevar orgánicamente, lo cual no implicaba no ser controlado). Aunque, no por ello, sus diseños eran carentes de geometría, muy por el contrario eran geométricos.

En cuanto a la morfología, podemos decir que las patas existían en dos formas, las rectas y cabriolé (estilizadas); en los casos de rectas eran de fuste cónico, terminadas en estípites. Las patas traseras, eran distintas a las delanteras y estaban siempre curvadas hacia afuera, en los extremos inferiores. Había chambranas en H, como sillones sin travesaños. Se ornamentaban solamente los respaldos, que los había de forma oval de corazón (los más importantes, entre otras formas de escudos) con calados de vegetales, formando unas especies de soles radiales. Algunos respaldos solían tener jorobas a lo Hepplewhite. Entre las celosías más reconocidas están las llamadas Principe de Gales (porque en el respaldo, aparecen las tres simbólicas plumas de avestruz), o las denominadas de espigas de Trigo (ya que aparecían espigas, en lugar de plumas).

e3) *Sheraton [1750 hasta 1806]*: Idem Hepplewhite, pero con respaldos rectangulares y con dos tipos de respaldos acolchados y sin los mismos.

e4) *Directorio [1793 hasta 1799]*: Este fue un estilo de transición al Imperio. Morfológicamente, los asientos, se realizaban en madera tallada con motivos egipcios, las patas cónicas y de bronce, conocidos como a la antigua; las patas delanteras, solían ser distintas de las traseras. Los respaldos en forma de voluta (idea iniciada en el Luis XVI), eran generalmente anchos, otros de forma cóncava se denominaban de góndola. Con una mezcla de palas-aldabas, que nos hacen pensar en Inglaterra del Siglo XVIII, por su cierto control prudente de los elementos decorativos. Básicamente los muebles, no son tan finos como el Luis XVI, ni tan pesados, como el Imperio.

e5) *Imperio [1799 hasta 1815]*: El 10 de noviembre de 1799, Napoleón derroca al Directorio mediante un golpe de Estado y empieza a correr una nueva historia. Fue un estilo, que fue producto de las victorias militares, el que se considera masculino (semi-austero, semi-decorado), se copia del arte Romano y Egipcio. Presentaba columnas dóricas y corintias, con capiteles y bases de bronce, las patas traseras se curvan hacia afuera. Las ya conocidas hojas de acanto, se repiten junto con helechos, palmetas, águilas imperiales romanas, cisnes, temas decorativos ovales, etc. Se utilizaron coronas de laureles, como en los templos griegos, pero se devaluó los símbolos al utilizarlos en exceso. El laurel, será la marca de fábrica del estilo Imperio (con su elemento más destacado, la N inicial orlada en una guirnalda de laurel, posiblemente lo más destacadamente prudente, en su utilización).

Las «sillas romanas en forma de X», se utilizaron mucho, con los representativos sables de Napoleón, así como los taburetes-tambores militares. Básicamente, los brazos de los sillones, están soportados por las figuras de animales fabulosos, que fue un tema recurrente. Las maderas, más utilizadas fueron caoba, ébano y árboles frutales.

Ahora si estamos en condiciones de responde: ¿Cómo se arriba a lo que hemos definido como: **(R) Valor de la Variable = Gran Hall neotudor eclecticista-historicista?**

Si retomamos a nuestra **Ficha N° 3**, observaremos que las **(D) Dimensiones** tildadas con una "X", que es el **(P) Procedimiento de registro de fechas (circa) de manufacturación de los muebles**, que se encuentran dentro de dicho ambiente (en este caso del Gran Hall neotudor)

corresponden a los siguientes registros **(en rojo)**. Dado que en este caso como se encuentran muebles góticos, del renacimiento francés (Tudor), más muebles cortesanos (Luis XIII, Elizabethano, Isabelino, Restauración, Jacobino tardío y Luis XIV), esos son los que se marcan o señalan con una "X":

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450) | X

2 - Estilos Renacimiento:	
Francisco I (1515-1547)	
Enrique II (1547-1559)	
Tudor (1485-1558)	X

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:	
Luis XIII (1485-1643)	X
Elizabethano (1485-1558)	X
Isabelino (1558-1603)	X
Jacobino (1603-1648)	
Cromwelliano o Republicano (1648-1660)	
Restauración (1660-1685)	X
Jacobino Tardío (1685-1688)	X
Luis XIV - Barroco (1643-1715)	X
Regencia (1715-1723)	
Luis XV - Rococó (1723-1774)	
Luis XVI (1774-1793)	

4 - Estilos burgueses:	
Guillermo y María (1688-1702)	
Reina Ana (1702-1715)	
Georgiano (1715-1810)	
Chippendale (1705-1779)	
Neo-clásicos (1728-1815)	
Adam (1728-1792)	
Hepplewhite (-----1786)	
Sheraton (1750-1806)	
Directorio (1793-1799)	
Imperio (1799-1815)	

¿Cómo determinamos a partir de ello si el **(R) Valor de la variable** corresponde al eclecticismo estilístico (o al no-eclecticismo = uniformidad estilística)? Que son los dos (2) únicos valores posibles que hemos asignado a la **(V) Variable = tipo de ambiente Beaux Arts**

La respuesta está en verificar la uniformidad estilística (o no) de la correspondencia entre el estilo arquitectónico (neotudor) arquitectónico de dicho ambiente (Gran Hall) y el estilo del mobiliario presente en este ambiente. En este caso como ya citamos que se encuentran muebles góticos, del renacimiento francés (Tudor), mas muebles cortesanos (Luis XIII, Elizabethano, Isabelino, Restauración, Jacobino tardío y Luis XIV) podemos efectivamente afirmar que esta sala o ambiente arquitectónico presenta una decoración de interiores "eclectica" con variados estilos de manufactura de muebles de diversas fechas (lo que lo define como historicista).



Así es como arribamos a la definición de **(R) Valor de la Variable = Gran Hall neotudor eclecticista - historicista**. Veámoslo con el ejemplo de la **Ficha N° 3**:

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N° 3**

(U/A) Unidad de Análisis: Residencia Errazurriz-Alvear.

(V) Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts: Gran Hall neoTudor.

(R) Valor de la variable: Gran Hall neoTudor **eclecticista-historicista**

	Autor (año): Arq. René Sergent (1911).																																																
	<p>(I) Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable) (P) Procedimiento (D) Dimensión: Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable. (P) Procedimiento: registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".</p> <p>1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450) X</p> <p>2 - Estilos Renacimiento:</p> <table border="1"> <tr> <td>Francisco I (1515-1547)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Enrique II (1547-1559)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Tudor (1485-1558)</td> <td>X</td> </tr> </table> <p>3 - Estilos cortesanos-monárquicos:</p> <table border="1"> <tr> <td>Luis XIII (1485-1643)</td> <td>X</td> </tr> <tr> <td>Elizabethano (1485-1558)</td> <td>X</td> </tr> <tr> <td>Isabelino (1558-1603)</td> <td>X</td> </tr> <tr> <td>Jacobino (1603-1648)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Cromwelliano o Republicano (1648-1688)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Restauración (1660-1685)</td> <td>X</td> </tr> <tr> <td>Jacobino Tardío (1685-1688)</td> <td>X</td> </tr> <tr> <td>Luis XIV - Barroco (1643-1715)</td> <td>X</td> </tr> <tr> <td>Regencia (1715-1723)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Luis XV - Rococó (1723-1774)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Luis XVI (1774-1793)</td> <td></td> </tr> </table> <p>4 - Estilos burgueses:</p> <table border="1"> <tr> <td>Guillermo y María (1688-1702)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Reina Ana (1702-1715)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Georgiano (1715-1810)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Chippendale (1705-1779)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Neo-clásicos (1728-1815)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Adam (1728-1792)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Hepplewhite (-----1786)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Sheraton (1750-1806)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Directorio (1793-1799)</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Imperio (1799-1815)</td> <td></td> </tr> </table> <p>Decorador: H. Nelson.</p> <p>Observaciones: La presencia de diversos estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un (R) Valor de la (V) Variable de mezcla "eclectica" de estilos que no se corresponden con el estilo arquitectónico neoTudor.</p>	Francisco I (1515-1547)		Enrique II (1547-1559)		Tudor (1485-1558)	X	Luis XIII (1485-1643)	X	Elizabethano (1485-1558)	X	Isabelino (1558-1603)	X	Jacobino (1603-1648)		Cromwelliano o Republicano (1648-1688)		Restauración (1660-1685)	X	Jacobino Tardío (1685-1688)	X	Luis XIV - Barroco (1643-1715)	X	Regencia (1715-1723)		Luis XV - Rococó (1723-1774)		Luis XVI (1774-1793)		Guillermo y María (1688-1702)		Reina Ana (1702-1715)		Georgiano (1715-1810)		Chippendale (1705-1779)		Neo-clásicos (1728-1815)		Adam (1728-1792)		Hepplewhite (-----1786)		Sheraton (1750-1806)		Directorio (1793-1799)		Imperio (1799-1815)	
Francisco I (1515-1547)																																																	
Enrique II (1547-1559)																																																	
Tudor (1485-1558)	X																																																
Luis XIII (1485-1643)	X																																																
Elizabethano (1485-1558)	X																																																
Isabelino (1558-1603)	X																																																
Jacobino (1603-1648)																																																	
Cromwelliano o Republicano (1648-1688)																																																	
Restauración (1660-1685)	X																																																
Jacobino Tardío (1685-1688)	X																																																
Luis XIV - Barroco (1643-1715)	X																																																
Regencia (1715-1723)																																																	
Luis XV - Rococó (1723-1774)																																																	
Luis XVI (1774-1793)																																																	
Guillermo y María (1688-1702)																																																	
Reina Ana (1702-1715)																																																	
Georgiano (1715-1810)																																																	
Chippendale (1705-1779)																																																	
Neo-clásicos (1728-1815)																																																	
Adam (1728-1792)																																																	
Hepplewhite (-----1786)																																																	
Sheraton (1750-1806)																																																	
Directorio (1793-1799)																																																	
Imperio (1799-1815)																																																	

De lo contrario, para que esta sala o ambiente arquitectónico correspondiera al (R) Valor = uniformidad estilística (no-eclecticismo), debería presentar solamente muebles de estilo Renacimiento francés (Tudor) para que no se rompa con la unidad estilística de la arquitectura (neotudor), cosa que no sucede.

Veamos ahora el ejemplo del caso de la **Ficha N° 13**.

En el caso de la **Ficha N° 13**, la **(U/A) Unidad de Análisis = Residencia Martín Ferreyra**. Y la **(V) Variable = “tipo de ambiente *Beaux Arts*” = Dormitorio neoimperio**. Siendo una variable cualitativa, independiente, nominal, discreta y ordinal.

Al haber efectivamente una correspondencia entre el “tipo de ambiente arquitectónico” (neoimperio) y el “tipo de mobiliario” (1° Imperio francés) contenido dentro del mismo. Se presenta un **(R) Valor de la variable** cuya uniformidad estilística lo define como un ambiente no-ecléctico. Aunque historicista dado que el estilo imperio corresponde a una recreación histórica del mismo, un siglo mas tarde (y como tal descontextualizado). Por supuesto, el estilo Imperio se produjo entre los años 1799 y 1815 en Francia (con Napoleón Bonaparte); en tanto, la residencia Martín Ferreyra se construyó en el año 1910 (un siglo más tarde). Por eso hablamos de arquitectura neoimperio.

Así es como arribamos a la definición de **(R) Valor de la Variable = Dormitorio neoimperio no-ecléctico/historicista**. Veámoslo ilustrado con el ejemplo de la **Ficha N° 13**:

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N°** 13

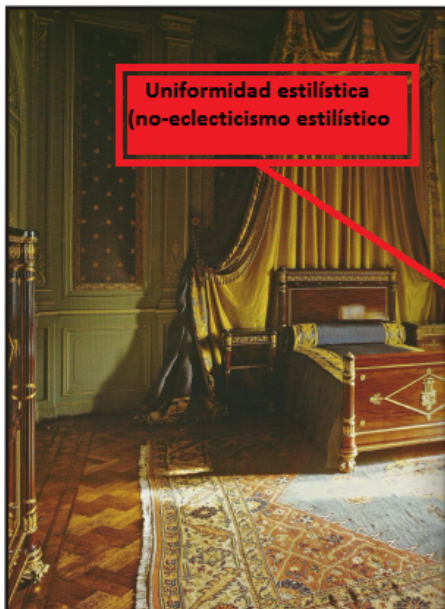
(U/A) **Unidad de Análisis:** Residencia de Martín Ferreyra.

(V) **Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts:** Dormitorio neolImperio.

(R) **Valor de la variable:** Dormitorio neolImperio **no-ecléctico/historicista**



(U/A) **Unidad de Análisis**



(V) **Variable = Dormitorio**

Este dormitorio de estilo neolImperio posee una cama con dosel (techo con cortinado), alfombrado y con amplios cortinados en las ventanas.

Autor (año): P-Ernest Sanson (1910).

(I) **Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)**
(P) **Procedimiento**

(D) **Dimensión:** Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) **Procedimiento:** registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

X

Decorador: Casa Krieger de París.

Observaciones: La presencia de un único estilos artístico y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un (R) **Valor** de la (V) **Variable** de **uniformidad estilístico** que se corresponde con el ambiente neolImperio.

10 – Fichas de la Matriz de Datos (muestra paradigmática):

A continuación procesaremos **21 Fichas** en total que representan una “muestra paradigmática”, si se tiene en cuenta de que se trata de un diseño de tipo exploratorio (no descriptivo y tampoco de verificación de hipótesis causales, los que requieren un análisis mayor de casos). Por lo que, al no estar en juego, la generalización de los resultados de las “partes” (muestra) que se obtengan, al resto del “todo” (universo), la cuestión de la cantidad de casos (medición cuantitativa) a ser sometidos a estudio no es determinante, sino por los criterios sustantivos (o su medición cualitativa). En efecto, es más razonable no dejar al azar la selección de las **(U/A) Unidades de Análisis**, sino escogerlos deliberadamente según ciertas características relevantes para los fines de la investigación. Por lo que la selección de las (U/A) correspondieron básicamente a los siguientes criterios:

- Para la **(U/A) = Residencia Errázuriz Alvear** y la **(U/A) = Residencia José C. Paz**, se seleccionaron con motivo de su ubicación “central” (y urbana) en la ciudad de Buenos Aires.
- Para la **(U/A) = Residencia Celedonio Pereda** (ubicada en la Provincia de Buenos Aires), **(U/A) = Residencia Martín Ferreyra** (ubicada en la Provincia de Córdoba) y **(U/A) = Residencia J. José de Urquiza** (ubicada en la Provincia de Entre Ríos), se seleccionaron con motivo de su ubicación “periférica” (y rural), ya que todas están alejadas de la ciudad de Buenos Aires (Capital Federal).

Adicionalmente, se he tenido en cuenta la disponibilidad del acceso a las fuentes primarias, como ser el ingreso a las residencias para su fotografiado directo y acceso al material histórico de las residencias (acceso a la información sobre la arquitectura y mobiliario). De modo, que se pudiera reconstruir la información iconográfica a partir de la disponibilidad de datos precisos (accediendo a la datación del museo, sus registros históricos: de procedencia y fecha de manufactura de los muebles y objetos de arte). De modo tal que se pueda obtener verosimilitud, certeza y confiabilidad.

Una aclaración importante es que, respecto de la **(U/A) = Residencia J. José de Urquiza**, con la cual se efectúan las Fichas 14 hasta la 21, la misma corresponde a una edificación del año 1858 y su dueño solo vivió en ella hasta el año 1870 (en que fue asesinado). Pero como este trabajo de investigación se inicia con el año 1880: ¿Por qué se ha incluido una edificación con 20 años de antigüedad a la implementación de la arquitectura *Beaux Arts* (que es el eje central de las investigaciones)? La respuesta radica en que esta residencia de arquitectura neorenacimiento, correspondió a un “gran burgués” (además de un gran hombre de la política e historia nacional) como lo fue Urquiza, evidenciando una característica típica de los hombres cosmopolitas-capitalistas, aristocráticos y terratenientes de la época (individuos que hacían grandes negocios con el modelo agroexportador que dominó la Generación de 1880) y que acumularon una gran riqueza. Y como, Urquiza, ya practicaba ese modelo agroexportador incipiente, puso en práctica un comportamiento típico de las familias económicamente poderosas, tal como lo fue el “coleccionismo burgués” anticipándose veinte años a sus contemporáneos (que era adoptar arquitectura europea para incorporarle el mayor confort posible, adquiriendo la tecnología mas avanzada de la época y comprando diversos objetos y muebles de procedencia igualmente europea). Esta característica colocó a la residencia de Urquiza, por dos décadas, en el pedestal más avanzado de su época, hasta la llegada de la arquitectura *Beaux Arts*. Como tal cumple los requisitos que comenzarían a visualizarse, tiempo más tarde con el eclecticismo-historicista de la arquitectura de los ricos burgueses de 1880 (confort, lujo, avances técnicos y símbolos estéticos de la cultura europea, principalmente francesa e inglesa).

Estas razones llevan a considerar los argumentos lógicos, por lo cual, estudiar esta residencia (denominada Palacio San José) es estudiar un paradigma de la época, con dos décadas de adelantos, respecto de los paradigmas de la arquitectura eclecticista-historicista que vendrían, más adelante con las residencias como el Palacio Errázuriz Alvear (actual sede del Museo Nacional de Arte Decorativo). Máxime, si consideramos las dificultades geográficas (lejanía del puerto de Buenos Aires, falta de caminos y centro del campo agro-ganadero de la Provincia de Entre Ríos), lo convierten en un hito en la Pampa Húmeda y toda una empresa para su edificación y posterior amueblamiento y puesta en funcionamiento.

Arriba hemos definido que las Fichas utilizadas en la Matriz de Datos son una “muestra paradigmática”, esto requiere algunas definiciones de lo que se entiende por paradigma.

Aunque la referencia al concepto de «paradigma» esta tomado de Thomas Kuhn en **La estructura**³⁵, en la **Posdata** (1969), Kuhn dirá que el paradigma: “(…), *significa toda la constelación de creencias, valores, técnicas, etc., que comparten los miembros de una comunidad dada (...)*”³⁶ Es precisamente el estudio de los *modelos* lo que prepara al estudiante para entrar a formar parte de una comunidad de artesanos, proyectistas o diseñadores en particular.

Las primeras etapas del desarrollo de una disciplina suelen mostrar la coexistencia de diversas Escuelas en competencia y la ausencia de una comunidad de artesanos, proyectistas o diseñadores. Sólo con el surgimiento de un paradigma (como lo fue la manufactura de Los Gobelinos o posteriormente la Escuela de la Bauhaus con el Movimiento Moderno), alrededor del cual se consolida una auténtica comunidad de proyectistas, puede decirse que la disciplina ha alcanzado su madurez.

Efectivamente, Charles Le Brun contribuyó, en 1660, a la creación de la Manufactura de los Gobelinos, dedicada a los tapices, alfombras y otros objetos suntuarios; dedicados a la corte de Luis XIV. Le Brun decoró el castillo de Versalles de Luis XIV. Este hito histórico trascendió más allá de la Revolución Francesa, haciendo escuela y creando una tradición en decoración de interiores que fue rápidamente adoptada por la burguesía nacional en el suelo Argentino del período 1860-1945.

Un período de tiempo normal regido por el paradigma artesanal de la ebanistería se caracterizó por la resolución de problemas que tienen de antemano más de una solución (ejemplo, el problema de sentarse recibió soluciones tales como: bergères, turquoises, veilleuses, marquises, duchesses, por citar algunos casos). Asimismo, las posibles soluciones aceptables y los pasos que hay que dar para obtenerlas están limitadas por las reglas del paradigma artesanal de la ebanistería, en este caso.

Una característica peculiar de la actividad productiva normal (realizaciones que la comunidad de proyectistas o diseñadores reconoce durante cierto tiempo como fundamento de su práctica) reside en que no tiende a producir novedades importantes; quienes la practican se concentran en problemas que sólo su falta de ingenio les impediría resolver.

Podría decirse que el objetivo del proyectista o diseñador regido por el paradigma consiste en lograr lo esperado de una manera nueva, lo cual requiere la solución de una serie de enigmas instrumentales, conceptuales y técnicos. El llegar a la conclusión de un problema de diseño normal es lograr lo esperado de una manera nueva. Los enigmas son aquella categoría especial de problemas que puede servir para poner a prueba el ingenio o la habilidad del artesano, proyectista o diseñador para resolverlos.

³⁵ Al pie de pág. dice: “Respecto de la ambigüedad del concepto de paradigma es relevante el trabajo de Margaret Masterman quien ha identificado en La Estructura veintidós usos distintos del término (véase MASTERMAN, M., en Lakatos, I. Y Musgrave, A. comps. (1970), pág. 159)...”

³⁶ Rodolfo Gaeta y Nélida Gentile. “La concepción kuhniana del desarrollo de la ciencia”. En **Thomas Khun. De los paradigmas a la Teoría Evolucionista**. Editorial Eudeba. 1998. pp. 13.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N° 1**

(U/A) Unidad de Análisis: Residencia Errazuriz-Alvear.

(V) Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts: Antecámara neoL XVI

(R) Valor de la variable: Antecámara neo L. XVI ecléctica-historicista



(U/A) Unidad de Análisis



(V) Variable = Antecámara

Esta Antecámara Luis XVI esta revestida con paneles de roble moldurados y tallados, posee diversas obras de arte (el retrato de Josefina Alvear, pinturas de naturaleza muerta, esculturas de mármol de carrara), un fascitol (o gran sofá) del S.XVII, sillones estilo Luis XV, una mesa-consola italiana del S. XVIII, una mesa estilo Regencia y potiches chinos (vasos de porcelana) del S. XVII.

Autor (año): Arq. René Sergent (1911).

(I) Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)
(P) Procedimiento
(D) Dimensión: Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) Procedimiento: registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".
1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

Decorador:

André Carlhian.

Observaciones: La presencia de diversos estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un **(R) Valor** de la **(V) Variable** de mezcla "ecléctica" de estilos que no coinciden con la arquitectura neoLuis XVI de este ambiente.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N°** 2

(U/A) **Unidad de Análisis:** Residencia Errazuriz-Alvear.

(V) **Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts:** Escritorio neoLuis XVI

(R) **Valor de la variable:** Escritorio neo Luis XVI eclectico-historicista



(U/A) **Unidad de Análisis**



(V) **Variable = Escritorio**

Este ambiente, Escritorio Luis XVI, posee las paredes revestidas con roble moldurado, una cómoda transición Luis XV (rococó) al Luis XVI, la mesa y los sillones "a la Reine" son Luis XVI junto con la escribanía de tinteros de bronce y la araña, el reloj "pendule borne" sobre la estufa a leña es Luis XVI, hay un sillón Luis XV, una bergeré (sillón con orejas) de estilo Luis XIV (barroco).

Autor (año): Arq. René Sergent (1911).

(I) **Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)**
(P) **Procedimiento**

(D) **Dimensión:** Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) **Procedimiento:** registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

X

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

X

Luis XVI (1774-1793)

X

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

Decorador:

André Carlhian.

Observaciones: La presencia de diversos estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un (R) **Valor** de la (V) **Variable** de mezcla "eclectica" de estilos que coinciden parcialmente con la arquitectura neoLuis XVI.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N° 3**

(U/A) Unidad de Análisis: Residencia Errazuriz-Alvear.

(V) Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts: Gran Hall neoTudor.

(R) Valor de la variable: Gran Hall neoTudor eclecticista-historicista.



(U/A) Unidad de Análisis



(V) Variable = Gran Hall

En este Gran Hall se encuentran una gran variedad de muebles y objetos de arte diversos (pinturas, tapices, esculturas, jarras, vasijas, arañas y otros artefactos). Los estilos de muebles varían desde el Gótico (como el candelabro, los siales y las sillas de coro del S. XV) hasta el Restauración (como los sillones fraileros españoles de cuero del S. XVII) y los sillones Luis XIII. Se encuentra en el centro de este Hall una mesa Isabel 1° del S. XVI (donde se observa el "bulbo Tudor" que define este ambiente arquitectónico como neo-Tudor), también hay un arcón español del S. XV. Una chimenea con hierro forjado francés del S. XVI particiona simetricamente el Hall con un biombo chino del S. XVIII y sillones plegadizos del S. XV y XVI, un facistol Luis XIV, otras sillas Luis XIII y Luis XIV, con mesas diversas de los S. XVI y XVII, credencias del S. XV y braseros del S. XVIII.

Autor (año): Arq. René Sergent (1911).

(I) Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)
(P) Procedimiento
(D) Dimensión: Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) Procedimiento: registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".
1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450) ☒

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)	<input type="checkbox"/>
Enrique II (1547-1559)	<input type="checkbox"/>
Tudor (1485-1558)	<input checked="" type="checkbox"/>

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)	<input checked="" type="checkbox"/>
Elizabethano (1485-1558)	<input checked="" type="checkbox"/>
Isabelino (1558-1603)	<input checked="" type="checkbox"/>
Jacobino (1603-1648)	<input type="checkbox"/>
Cromwelliano o Republicano (1648-1660)	<input type="checkbox"/>
Restauración (1660-1685)	<input checked="" type="checkbox"/>
Jacobino Tardío (1685-1688)	<input checked="" type="checkbox"/>
Luis XIV - Barroco (1643-1715)	<input checked="" type="checkbox"/>
Regencia (1715-1723)	<input type="checkbox"/>
Luis XV - Rococó (1723-1774)	<input type="checkbox"/>
Luis XVI (1774-1793)	<input type="checkbox"/>

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)	<input type="checkbox"/>
Reina Ana (1702-1715)	<input type="checkbox"/>
Georgiano (1715-1810)	<input type="checkbox"/>
Chippendale (1705-1779)	<input type="checkbox"/>
Neo-clásicos (1728-1815)	<input type="checkbox"/>
Adam (1728-1792)	<input type="checkbox"/>
Hepplewhite (-----1786)	<input type="checkbox"/>
Sheraton (1750-1806)	<input type="checkbox"/>
Directorio (1793-1799)	<input type="checkbox"/>
Imperio (1799-1815)	<input type="checkbox"/>

Decorador: H. Nelson.

Observaciones: La presencia de diversos estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un **(R) Valor** de la **(V) Variable** de mezcla "eclectica" de estilos, que no se corresponden con el estilo arquitectónico neoTudor.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N° 4**

(U/A) **Unidad de Análisis:** Residencia Errazuriz-Alvear.

(V) **Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts:** Comedor neoLuis XIV

(R) **Valor de la variable:** Comedor neo Luis XIV ecléctico-historicista.



(U/A) **Unidad de Análisis**



(V) **Variable = Comedor**

En este Comedor neoLuis XIV, inspirado en el Barroco Francés, encontramos consolas de mármol, diversas obras de arte (el busto de Luis XIV, pinturas, arañas, un biombo chino coromandel Kang-Hi / Chieng-Lung, cerámica de la Dinastía Ming y vasos de porcelana "Perro de Fo"). Diversos enseres culinarios como: orfebrería y platería, tazas trembleuse y bleu du roi, porcelana "Pate Tendre" de Sèvres del siglo XVIII y porcelana china del siglo XVIII, platos, cremas, jarras, aguamanil tazas de caldo "écuelle á bouillon". También el mobiliario de mesa y sillas del Rococó francés (Luis XV).

Autor (año): Arq. René Sergent (1911).

(I) **Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)**

(P) **Procedimiento**

(D) **Dimensión:** Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.

(P) **Procedimiento:** registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

Decorador:

Georges Hoentschel.

Observaciones: La presencia de diversos estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un (R) **Valor** de la (V) **Variable** de mezcla "eclectica" de estilos, que no se corresponden con el estilo arquitectónico neoLuis XIV.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N° 5**

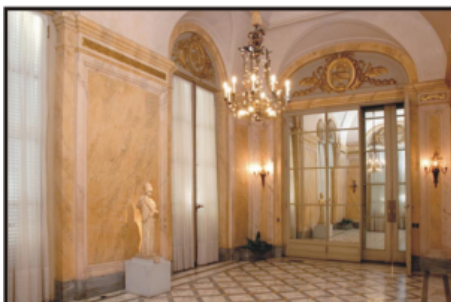
(U/A) **Unidad de Análisis:** Residencia Errazuriz-Alvear.

(V) **Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts:** Fumoir neo Luis XVI

(R) **Valor de la variable:** Fumoir neo Luis XVI ecléctico-historicista.



(U/A) **Unidad de Análisis**



(V) **Variable = Fumoir**

En este Jardín de Invierno o Fumoir neo Luis XVI se encuentran arañas y apliques Luis XVI, quimeras "Perro de Fo" y esculturas de mármol.

Autor (año): Arq. René Sergent (1911).

(I) **Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)**
(P) **Procedimiento**
(D) **Dimensión:** Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) **Procedimiento:** registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".
1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)	
Enrique II (1547-1559)	
Tudor (1485-1558)	

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)	
Elizabethano (1485-1558)	
Isabelino (1558-1603)	
Jacobino (1603-1648)	
Cromwelliano o Republicano (1648-1660)	
Restauración (1660-1685)	
Jacobino Tardío (1685-1688)	
Luis XIV - Barroco (1643-1715)	
Regencia (1715-1723)	
Luis XV - Rococó (1723-1774)	
Luis XVI (1774-1793)	X

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)	
Reina Ana (1702-1715)	
Georgiano (1715-1810)	
Chippendale (1705-1779)	
Neo-clásicos (1728-1815)	
Adam (1728-1792)	
Hepplewhite (-----1786)	
Sheraton (1750-1806)	
Directorio (1793-1799)	
Imperio (1799-1815)	

Decorador: Georges Hoentschel.

Observaciones: La presencia de diversos estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un (R) **Valor** de la (V) **Variable** de uniformidad de estilos, que se corresponden con el estilo arquitectónico neoLuis XIV.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N°** 6

(U/A) **Unidad de Análisis:** Residencia Errazuriz-Alvear.

(V) **Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts:** Salón de baile

(R) **Valor de la variable:** Salón-baile neoRegencia ecléctico-historicista



(U/A) **Unidad de Análisis**



(V) **Variable = Salón de baile.**

Este ambiente rodeado de espejos, como el Salón de los Espejos del Palacio de Versalles. Posee diversos mobiliarios como la cómoda Luis XV, un clave de los siglos XVII-XVIII, un sofá corbeille, dos bergéres, sillas Luis XVI y vitrinas Luis XVI con cristales de bohemia en su interior y porcelanas tibor entre otros objetos.

Autor (año): Arq. René Sergent (1911).

(I) **Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)**
(P) **Procedimiento**

(D) **Dimensión:** Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.

(P) **Procedimiento:** registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

Decorador:

André Carlhian.

Observaciones: La presencia de diversos estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un (R) **Valor** de la (V) **Variable** de mezcla "ecléctica" de estilos, que no se corresponden con el estilo arquitectónico Regencia.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N°** 7

(U/A) **Unidad de Análisis:** Residencia Errazuriz-Alvear.

(V) **Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts:** Salón de Madame.

(R) **Valor de la variable:** Salón M. neoLuis XVI ecléctico-historicista.



(U/A) **Unidad de Análisis**



(V) **Variable = Salón de Madame.**

En este Salón de Madame neoLuis XVI se encuentra mobiliario diverso como el canapé, los sillones, dos secretares, mesas de juego y un escritorio cilíndrico (todos de estilo Luis XVI), porcelanas chinas capuchine, candelabros 1° Imperio, un tapiz de la manufactura de los Gobelinos y obras de arte diversas.

Autor (año): Arq. René Sergent (1911).

(I) **Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)**
(P) **Procedimiento**

(D) **Dimensión:** Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) **Procedimiento:** registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

X

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

X

Decorador:

André Carlhian.

Observaciones: La presencia de diversos estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un (R) **Valor** de la (V) **Variable** de mezcla "ecléctica" aunque es el ambiente de mayor uniformidad estilística Luis XVI.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N° 8**

(U/A) **Unidad de Análisis:** Residencia Errazuriz-Alvear.

(V) **Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts:** Salón de Matías.

(R) **Valor de la variable:** Salón Matías Art-Decó ecléctico-historicista.



(U/A) **Unidad de Análisis**



(V) **Variable = Salón de Matías.**

En este Salón de Matías Errázuriz se encuentran obras de arte diversas (como pinturas), tsubas (guardasables) del siglo XVI y paneles biombos, una consola Barroca Luis XIV junto a dos sillones Art Decó (contemporáneos para su época).

Autor (año): Arq. René Sergent (1911).

(I) **Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)**
(P) **Procedimiento**

(D) **Dimensión:** Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.

(P) **Procedimiento:** registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

Otro estilo burgués: Art Decó (1918-1939)

Decorador:

Joseph María Sert.

Obsevaciones: La presencia de diversos estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un (R) **Valor** de la (V) **Variable** de mezcla "ecléctica" entre el estilo burgués Art Decó y el estilo cortesano-monárquico barroco.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N° 9**

(U/A) Unidad de Análisis: Residencia Errazuriz-Alvear.

(V) Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts: Dormitorio 1° Imperio.

(R) Valor de la variable: Dormitorio neoImperio ecléctico-historicista.



(U/A) Unidad de Análisis



(V) Variable = Dormitorio

En este dormitorio neo Imperio se encuentra una cama "lit bateau", una mesa somo, un reloj veilleuse, sillas de estilo Directorio-Consulado y una cómoda 1° Imperio, una mesa tocador"coiffeuse-bureau" del siglo XVIII y obras de arte diversas como pinturas y otros adornos estilo 1° imperio francés.

Autor (año): Arq. René Sergent (1911).

(I) Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)
(P) Procedimiento

(D) Dimensión: Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.

(P) Procedimiento: registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

Decorador:

?

Observaciones: La presencia de diversos estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un **(R) Valor** de la **(V) Variable** de mezcla "ecléctica" aunque es un ambiente con uniformidad estilística Directorio-Imperio.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N°** 10

(U/A) Unidad de Análisis: Residencia José Clemente Paz.

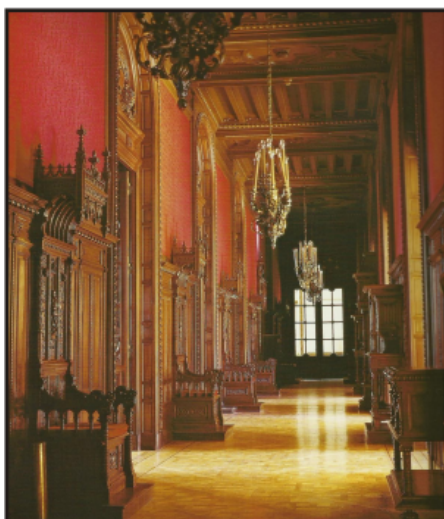
(V) Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts: Pasillo neoRenacimiento

(R) Valor de la variable: Pasillo neoRenacimiento ecléctico-historicista

Autor (año): L-Marie Henri Sortais (s/f).



(U/A) Unidad de Análisis



(V) Variable = Pasillo

Este Pasillo o galería de estilo arquitectónico neoRenacimiento está inspirado en el reinado de Francisco I° de Francia y conduce al Gran Hall de Honor. Posee mobiliario de estilo gótico como los cinco sitiales con doseles (asientos "sillón cajón" = arca + silla + techo) y arquería de medio punto con tracería bajo relieve (fue un mueble arquitectónico o mueble eclesiástico, alto y vertical como las catedrales góticas), tres aparadores del siglo XVI acompañan a los cinco sitiales

(I) Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)
(P) Procedimiento
(D) Dimensión: Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) Procedimiento: registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450) x

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)	X
Enrique II (1547-1559)	
Tudor (1485-1558)	

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)	
Elizabethano (1485-1558)	
Isabelino (1558-1603)	
Jacobino (1603-1648)	
Cromwelliano o Republicano (1648-1660)	
Restauración (1660-1685)	
Jacobino Tardío (1685-1688)	
Luis XIV - Barroco (1643-1715)	
Regencia (1715-1723)	
Luis XV - Rococó (1723-1774)	
Luis XVI (1774-1793)	

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)	
Reina Ana (1702-1715)	
Georgiano (1715-1810)	
Chippendale (1705-1779)	
Neo-clásicos (1728-1815)	
Adam (1728-1792)	
Hepplewhite (-----1786)	
Sheraton (1750-1806)	
Directorio (1793-1799)	
Imperio (1799-1815)	

Decorador: Percheaux.

Observaciones: La presencia de diversos estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un **(R) Valor** de la **(V) Variable** de mezcla "ecléctica" que no se corresponde con el ambiente neoRenacimiento.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N° 11**

(U/A) Unidad de Análisis: Residencia José Clemente Paz.

(V) Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts: Comedor neoGótico

(R) Valor de la variable: Comedor neoGótico ecléctico-historicista.

Autor (año): L-Marie Henri Sortais (s/f).



(U/A) Unidad de Análisis



(V) Variable = Comedor

En este Comedor neoGótico se encuentra mobiliario diverso: 2 armarios (un buffet y un buffet-dressoir) y una mesa con 12 sillas del 1° Renacimiento francés, una araña y una chimenea gótica a modo de cariátida y atlante (Diana cazadora y su padre Júpiter), puertas-ventanas con cortinados de terciopelo de seda bordado,

(I) Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)
(P) Procedimiento

(D) Dimensión: Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) Procedimiento: registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450) **X**

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)	X
Enrique II (1547-1559)	
Tudor (1485-1558)	

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)	
Elizabethano (1485-1558)	
Isabelino (1558-1603)	
Jacobino (1603-1648)	
Cromwelliano o Republicano (1648-1660)	
Restauración (1660-1685)	
Jacobino Tardío (1685-1688)	
Luis XIV - Barroco (1643-1715)	
Regencia (1715-1723)	
Luis XV - Rococó (1723-1774)	
Luis XVI (1774-1793)	

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)	
Reina Ana (1702-1715)	
Georgiano (1715-1810)	
Chippendale (1705-1779)	
Neo-clásicos (1728-1815)	
Adam (1728-1792)	
Hepplewhite (-----1786)	
Sheraton (1750-1806)	
Directorio (1793-1799)	
Imperio (1799-1815)	

Decorador: Percheaux.

Observaciones: La presencia de diversos estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un **(R) Valor** de la **(V) Variable** de mezcla "ecléctica" que no se corresponde con el ambiente neoGótico.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N°** 12

(U/A) Unidad de Análisis: Residencia de Celedonio Pereda.

(V) Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts: Dormitorio neoJónico

(R) Valor de la variable: Dormitorio neoJónico ecléctico-historicista.

Autor (año): Alejandro Bustillo (1923).



(U/A) Unidad de Análisis

(I) Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)
(P) Procedimiento
(D) Dimensión: Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) Procedimiento: registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

(V) Variable = Dormitorio

En este dormitorio de estilo neoJónico se encuentra una cama y mesita de noche de estilo Rococó (Luis XV) con alfombra y cortinados amplios. El dormitorio neoclásico se encuentra dentro del castillo de torres normandas, portón Gótico y detalles del Barroco francés.

Decorador:

?

Observaciones: La presencia de diversos estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un **(R) Valor** de la **(V) Variable** de mezcla "ecléctica" que no se corresponde con el ambiente neoclásico.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N°** 13

(U/A) **Unidad de Análisis:** Residencia de Martín Ferreyra.

(V) **Variable = Tipo de ambiente Beaux Arts:** Dormitorio neolImperio.

(R) **Valor de la variable:** Dormitorio neolImperio **no**-eclectico/historicista



(U/A) **Unidad de Análisis**



(V) **Variable = Dormitorio**

Este dormitorio de estilo neolImperio posee una cama con dosel (techo con cortinado), alfombrado y con amplios cortinados en las ventanas.

Autor (año): P-Ernest Sanson (1910).

(I) **Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)**
(P) **Procedimiento**

(D) **Dimensión:** Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) **Procedimiento:** registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

X

Decorador:

Casa Krieger de París.

Observaciones: La presencia de un único estilos artístico y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un (R) **Valor** de la (V) **Variable** de uniformidad estilístico que se corresponde con el ambiente neolImperio.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N°** 14

(U/A) Unidad de Análisis: Residencia de Justo José Urquiza.

(V) Variable = Tipo de ambiente neoRenacimiento: Cuarto portugués

(R) Valor de la variable: Dormitorio portugués ecléctico/historicista.

Autor (año): Dellepiane-Fosati (1858).



(U/A) Unidad de Análisis



(V) Variable = Dormitorio

Este dormitorio dentro de un residencia de estilo neoRenacimiento italiano, con frisos greco-romanos y columnas toscanas, posee un ropero, una cama y una cómoda-inodoro-bidet (todos de estilos portugueses), una jarra y jofaina y otras sillas y mesistas de noche de francia Luis XIV, XV y XVI con bacinilla.

(I) Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)
(P) Procedimiento
(D) Dimensión: Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) Procedimiento: registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

Decorador: Casa Jeanselme Frères.París

Observaciones: La presencia de varios estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un **(R) Valor de la (V) Variable** de mezcla "eclectica" de estilos que no coinciden con la arquitectura neoRenacimiento.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N° 15**

(U/A) Unidad de Análisis: Residencia de Justo José Urquiza.

(V) Variable = Tipo de ambiente neoRenacimiento: Sala de aguas.

(R) Valor de la variable: Sala de agua de ablución ecléctico/historicista.

Autor (año): Dellepiane-Fosati (1858).



(U/A) Unidad de Análisis



(V) Variable = Sala/aguas

Esta Sala de aguas de ablución (represente la evolución de la sala de aguas nómada descrita por Siegfried Giedion). Fue la 1ª residencia privada del país con contar con el moderno e higiénico servicio de agua corriente por cañerías-canillas y otros muebles tecnológicos (fundición de hierro) como la salamandra y la bañadera del S. XIX.

(I) Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)
(P) Procedimiento
(D) Dimensión: Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) Procedimiento: registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

Decorador: Paul Dautre.

Observaciones: La presencia de varios estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un **(R) Valor** de la **(V) Variable** de mezcla "eclectica" de estilos que no coinciden con la arquitectura neoRenacimiento.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N° 16**

(U/A) Unidad de Análisis: Residencia de Justo José Urquiza.

(V) Variable = Tipo de ambiente neoRenacimiento: Sala de Espejos.

(R) Valor de la variable: Sala de los Espejos ecléctico/historicista.

Autor (año): Dellepiane-Fosati (1858).



(U/A) Unidad de Análisis



(V) Variable = Sala/espejos

(I) Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)
(P) Procedimiento
(D) Dimensión: Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) Procedimiento: registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

Decorador: Casa Jeanselme Frères.París

Observaciones: La presencia de varios estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un **(R) Valor** de la **(V) Variable** de mezcla "eclectica" de estilos que no coinciden con la arquitectura neoRenacimiento.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N° 17**

(U/A) **Unidad de Análisis:** Residencia de Justo José Urquiza.

(V) **Variable = Tipo de ambiente neoRenacimiento:** Escritorio Político

(R) **Valor de la variable:** Escritorio Político ecléctico/historicista.

Autor (año): Dellepiane-Fosati (1858).



(U/A) **Unidad de Análisis**



(V) **Variable = Escritorio**

En este Escritorio Político se encuentran muebles portugueses, diversas sillas y sillones Luis XIV, Luis XV y Luis XVI, un secrétaire del siglo XVIII y un escritorio de norteamericano con gavetas (s/f).

(I) **Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)**
(P) **Procedimiento**
(D) **Dimensión:** Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) **Procedimiento:** registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

Decorador: Casa Jeanselme Frères.París

Observaciones: La presencia de varios estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un (R) **Valor** de la (V) **Variable** de mezcla "eclectica" de estilos que no coinciden con la arquitectura neoRenacimiento.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N°** 18

(U/A) Unidad de Análisis: Residencia de Justo José Urquiza.

(V) Variable = Tipo de ambiente neoRenacimiento: Sala de Armas.

(R) Valor de la variable: Sala de Armas y Juego ecléctico/historicista.

Autor (año): Dellepiane-Fosati (1858).



(U/A) Unidad de Análisis



(V) Variable = Sala/Armas

Esta Sala de Armas posee un billar francés, una lámpara araña de cuatro reflectores a querosén, mesas de cartas y ajedrez, panoplias con armas de fuego de distintas épocas y lanzas. Diversas sillas y sillones Luis XIV, Luis XV y Luis XVI completan el ambiente.

(I) Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)
(P) Procedimiento
(D) Dimensión: Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) Procedimiento: registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

Decorador: Casa Verdier Hnos. París

Observaciones: La presencia de varios estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un **(R) Valor** de la **(V) Variable** de mezcla "ecléctica" de estilos que no coinciden con la arquitectura neoRenacimiento.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N°** 19

(U/A) **Unidad de Análisis:** Residencia de Justo José Urquiza.

(V) **Variable = Tipo de ambiente neoRenacimiento:** Cocina.

(R) **Valor de la variable:** Cocina ecléctica/historicista.

Autor (año): Dellepiane-Fosati (1858).



(U/A) **Unidad de Análisis**



(V) **Variable = Cocina**

En esta cocina de arquitectura neoRenacimiento se ubica en el centro, una "cocina económica" octogonal (o mueble tecnológico de fundición de hierro), además del servicio de agua corriente de cañerías-canillas realizado por Paul Dautre y una alacena con vajilla.

(I) **Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)**
(P) **Procedimiento**
(D) **Dimensión:** Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) **Procedimiento:** registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

?

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

?

Luis XVI (1774-1793)

?

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

Decorador: Tomás Benvenuto. Bs. As.

Observaciones: La presencia de varios estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un (R) **Valor** de la (V) **Variable** de mezcla "ecléctica" de estilos que no coinciden con la arquitectura neoRenacimiento.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N°** 20

(U/A) **Unidad de Análisis:** Residencia de Justo José Urquiza.

(V) **Variable = Tipo de ambiente neoRenacimiento:** Comedor.

(R) **Valor de la variable:** Comedor ecléctico/historicista.

Autor (año): Dellepiane-Fosati (1858).



(U/A) **Unidad de Análisis**



(V) **Variable = Comedor**

En este comedor de arquitectura neoRenacimiento se ubican una mesa, sillas y aparadores Luis XIV, XV y XVI, dos arañas de seis reflectores a querosén, cuatro aparadores con mármol (conteniendo vajilla) y dos aparadores-vitrina conteniendo cristalería y platería.

(I) **Indicadores = (D) Dimensión (sub-variable)**
(P) **Procedimiento**
(D) **Dimensión:** Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) **Procedimiento:** registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

Decorador: Casa Jeanselme Frères.París

Observaciones: La presencia de varios estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un (R) **Valor** de la (V) **Variable** de mezcla "ecléctica" de estilos que no coinciden con la arquitectura neoRenacimiento.

Matriz de datos: signo iconográfico. **Ficha N°** 21

(U/A) **Unidad de Análisis:** Residencia de Justo José Urquiza.

(V) **Variable** = Tipo de ambiente neoRenacimiento: Dormitorio.

(R) **Valor de la variable:** Dormitorio ecléctico/historicista.

Autor (año): Dellepiane-Fosati (1858).



(U/A) **Unidad de Análisis**



(V) **Variable** = Dormitorio

En este dormitorio neoRenacimiento se encuentran sillones Luis XIV, XV y XVI, una cómoda portuguesa del siglo XIX con mármol (con jarra y jofaina) y una cama higiénica de bronce inglés del siglo XIX con dosel (techo con cortinado).

(I) **Indicadores** = (D) **Dimensión (sub-variable)**
(P) **Procedimiento**
(D) **Dimensión:** Estilo artístico del mobiliario de la (V) Variable.
(P) **Procedimiento:** registro de fechas (circa) de manufacturación y de la (D) Dimensión: "estilo del mobiliario".

1 - Estilo Gótico-monacal (1000-1450)

2 - Estilos Renacimiento:

Francisco I (1515-1547)

Enrique II (1547-1559)

Tudor (1485-1558)

3 - Estilos cortesanos-monárquicos:

Luis XIII (1485-1643)

Elizabethano (1485-1558)

Isabelino (1558-1603)

Jacobino (1603-1648)

Cromwelliano o Republicano (1648-1660)

Restauración (1660-1685)

Jacobino Tardío (1685-1688)

Luis XIV - Barroco (1643-1715)

Regencia (1715-1723)

Luis XV - Rococó (1723-1774)

Luis XVI (1774-1793)

4 - Estilos burgueses:

Guillermo y María (1688-1702)

Reina Ana (1702-1715)

Georgiano (1715-1810)

Chippendale (1705-1779)

Neo-clásicos (1728-1815)

Adam (1728-1792)

Hepplewhite (-----1786)

Sheraton (1750-1806)

Directorio (1793-1799)

Imperio (1799-1815)

Decorador: Casa Jeanselme Frères.París

Observaciones: La presencia de varios estilos artísticos y fechas de manufacturación de los muebles nos definen un (R) **Valor** de la (V) **Variable** de mezcla "eclectica" de estilos que no coinciden con la arquitectura neoRenacimiento.

11 – Procesamiento cualitativo y discusión crítica (creación de nueva teoría) y conclusiones:

La *Belle Époque* es una expresión nacida tras la 1ª Guerra Mundial para designar el periodo de la historia de Europa que abarca desde la última década del siglo XIX y el estallido de la Gran Guerra de 1914. Esta designación respondía en parte a una realidad recién descubierta que imponía nuevos valores a las sociedades europeas (expansión del imperialismo, fomento del capitalismo, enorme fe en la ciencia y el progreso como benefactores de la humanidad); también describe a una época donde las transformaciones económicas y culturales que generaba la tecnología influían en todas las capas de la población (desde la burguesía hasta el proletariado), y también este nombre responde en parte a una visión nostálgica que tendía a embellecer el pasado europeo anterior a 1914 como un *paraíso perdido*.

El ocaso de la *Belle Époque* en Europa lo marcaría la 1ª Guerra Mundial, junto a la Revolución Bolchevique de 1917 y el gran *crack* económico de 1929. Dado que, si bien en Europa termina en 1914, en Argentina, no afectada directamente por la 1ª Guerra Mundial, el tiempo se prolongaría un poco más; por lo cual la *Belle Époque Argentina* se da en el período: 1880 y 1945 (concluyendo con el fin de la 2ª Guerra Mundial, aproximadamente). Aunque a los efectos prácticos hemos retrocedido hasta 1860 por la razones argumentadas (ver ítem: 10– Fichas de la Matriz de Datos). Pero en síntesis podemos decir que aunque en la Generación de 1880 se manifestó el gran auge de la expansión del capitalismo agroexportador, junto a las inmigraciones masivas; en 1860, algunos burgueses como J. José de Urquiza, ya comenzaban a vivir y experimentar de un modo personal la *Belle Époque Francesa* en una suerte de *Belle Époque Argentina* (que duró aproximadamente 80 años en la arquitectura y decoración de interiores, abarcando desde 1860 y hasta 1940, dos fechas estimativamente buenas y representativas).

La *Belle Époque* fue un término que alcanzaría gran consenso entre quienes estuvieron más cerca del vértice de la pirámide social (y no en su base), y por ende, en las mejores condiciones para disfrutarla, como fue la burguesía nacional de la Generación de 1880.

La burguesía en Argentina de 1880 reproduciría la *Belle Époque* europea en nuestro territorio (con un matiz, además de estético, de pujanza económica y satisfacción social). El espíritu de alejamiento y despreocupación de la paradigmática *Belle Époque Argentina* (1880-1945) encontraba en los modelos del *Ancien Régime* Europeo, las referencias ideales.

París (la Ciudad Luz) deslumbró a la burguesía nacional. Por lo que tratando de reproducir aquello que vieron en Europa recrearon a la “Ciudad Luz en Argentina: Buenos Aires” (metáfora de París en América). En todos los casos se encuentra presente en el imaginario de la sociedad local, las ciudades de Londres y París (como focos de luz imperialista europea – francesa e inglesa - que irradian su cultura al resto del mundo occidental, Argentina incluida).

Por eso sostenemos que el denominado “espíritu de la época” de Siegfried Giedion en ***La mecanización toma el mando***, manifestado en “espíritu de la época francesa”, también lo podemos definir como “espíritu del iluminismo” o de la “ilustración decimonónica” (el Gran Siglo de las Luces) que había logrado mudarse a Buenos Aires de la mano de un refinado cosmopolitanismo que combinaba influencias sin prejuicios en la Arquitectura *Beaux Arts*. Efectivamente, el “espíritu de la ilustración iluminista decimonónica a la francesa” hizo del *retour à l'ordre* la clave de su cultura arquitectónica entre 1900 y 1939. Dado que fue en Francia de la época de Luis XVI donde el amoblamiento se convirtió en la fiel expresión de un “espíritu nuevo”, de un *esprit illuminista*.

En Francia del siglo XVIII se inventaron numerosos muebles que contribuirían a hacer aún más íntimo el ambiente, tales como: el aparador, la cómoda, la biblioteca, los innumerables ejemplos de mesitas, los sillones con nombres fantasiosos (la *bergère*, la *turquoise*, la *veilleuse*, la *marquise*, la *duchesse*). *Ceteris paribus*, es dicho mobiliario el fiel reflejo de ese “espíritu de la época”. El “espíritu afrancesado” también se hizo presente en los interiores, donde se destacaba el protagonismo de los materiales, los revestimientos, los muebles y objetos de arte cuidadosamente seleccionados por sus dueños y exhibidos de manera casi

museográfica. Asimismo, conformaba una lección de “buen gusto” para el resto de la sociedad que observaba.

Por lo que la influencia cultural de Francia fue muy importante en el “modernismo argentino” y de aquí la admiración por el arte y la cultura francesa que simbolizaba los valores de democracia, libertad, razón y progreso (herencia de la Revolución Francesa). Sostenemos entonces que Francia sería el *leit motiv* de la época que va de 1880 hasta las Guerras Mundiales que le pondrían fin al imperialismo.

Con este contacto directo con Europa la elite aceleró su proceso de “europeización” a través del cual los bienes importados como la vajilla, guardarropas, adornos, colección de obras de arte y muebles pasaron a ser parte de sus vidas cotidianas.

En esta *Belle Époque Argentina del período 1880-1945*, el comitente ilustrado le proponía al artista-decorador (y no al arquitecto que era mas académico y estructurado), atrapar el “espíritu de la época” (de la *belle époque europea* que él conocía bien, por sus frecuentes viajes a Francia), para usar un término de Giedion. Como bien lo aclara Eduardo Gentile, en el informe ***El método Beaux Arts y la arquitectura doméstica: decoración exterior e interior y carácter en el Palacio Ortiz Basualdo*** (título de una investigación con motivo de una serie de trabajos para el Palacio Ortiz Basualdo) citando a Guadet que *“la inspiración no puede existir y no puede fecundar si no es servida por el saber. Entre los ignorantes, si por casualidad la inspiración se produjese, sería estéril”*. Pues, en el estilo *Beaux Arts* radicaba el saber de arquitectos como: René Sergent, Alejandro Christophersen y Alejandro Bustillo (de su inspiración nació la osadía y esto terminó siendo un producto autóctono nacional).

Así, el arquitecto (por si mismo), dando rienda suelta a su imaginación inspirada en la tradición del historicismo clásico (y otro poco fruto del talento personal), cristalizó su proyecto en una suerte de apoteosis del pastiche (un osado ejercicio de reciclaje y reinterpretación del pasado a la manera “burguesa argentina” o en lo que podríamos definir como un “versailles nacional”). Esto terminó dando como fruto una identidad nacional propia (aunque inspirada en Francia) no fue una copia textual de la misma, sino mas bien una re-interpretación nacional (como cuando una pieza musical de un artista es interpretada por otro músico, pero incorporándole arreglos propios, leves cambios en la melodía que de algún modo no lo hacen una cita textual, sino una re-composición; y como tal, un producto con propiedad intelectual propia, innovativo, audaz y creativo).

Debemos reconocer la originalidad de los arquitectos en el suelo Argentino de la época, que hacían re-interpretaciones de la tradición arquitectónica del siglo XVIII francés de un modo realmente creativo y original (poniendo el sello propio a su obra); con lo cual podemos afirmar que se desarrolló de este modo un estilo “criollo-francés” (inspirado en el “espíritu del iluminismo ilustrado decimonónico francés”), para parafrasear a Siegfried Giedion, que exploraba los hallazgos de otras culturas y los incorporaba, no como citas textuales sino traduciéndolas a la propia manera de expresión nacional.

El fin del Siglo XIX argentino, fue vivido por la burguesía, bajo el influjo positivista del Siglo XVIII francés; como una colonia cultural europea, tal cual sostiene Jorge Sábato en ***La clase dominante en la Argentina Moderna. Formación y características***. Pero con matices nacionales.

Por lo que Eduardo Gentile sostiene que estas obras privadas: *“(…), polémicamente, acabaron forjando su identidad. Se ha discutido hace unas décadas acaloradamente si esta realidad se impuso sobre un vacío cultural, o en cambio contribuyó a derrotar un estado embrionario de identidades locales en desarrollo o finalmente si luchó contra un modelo local de desarrollo”*. En esta Tesis de Doctorado se sostiene que la decoración de interiores construyó una “identidad nacional” (urbana y rural) para el recorte de tiempo (1860-1945) estudiado en la Argentina; con el análisis paradigmático de dos residencias fundamentales: la de Errázuriz Alvear (urbana) y la de J. J. de Urquiza (rural).

Quizás lo mas notorio, según Eduardo Gentile, sea la “hibridación” (arquitectónica) que constituyó una marca de “identidad local” y que se repitió durante el ciclo histórico en que se

construyeron las principales residencias de la elite nacional. Pero podemos ir mas lejos y saltar del inmueble (arquitectura) al mueble (decoración de interiores) y argumentar que los decoradores de interiores, como lo fueron H. Nelson, G. Hoentschel y M. Carlhian (para la residencia Errázuriz Alvear) introdujeron lo que bien podemos denominar como una variable extraña o desconocida (a diferencia de lo que en metodología de la investigación científica se llaman variables dependientes e independientes); al realizar “experimentos” decorativos, en algunos casos con fuerte influencia del comitente ilustrado (dueño de casa, señor burgués, hombre de mundo, cosmopolita capitalista), lo que generó un “sincretismo material doméstico” (una hibridación de estilos decorativos y diseño de muebles de los mas diversos órdenes, en un confuso eclecticismo, lo que bien podemos definir como una hibridación de ambientes interiores).

Eduardo Gentile, sostiene que:

“El arquitecto disponía los elementos de composición (salones, habitaciones, escaleras, vestíbulos, etc.) según las reglas de la teoría arquitectónica y según el caso tenía mayor o menor (o nula) participación en la ambientación interior. Aquí comenzaba a operar la idiosincrasia del propietario, su gusto personal, su fortuna, su capacidad de hallar lo exótico, imposible, raro, exclusivo.” Idiosincrasia del propietario que se puede definir como su “espíritu coleccionista” (del buen burgués ilustrado) que connotaba (a partir de la fuerte carga estético-simbólica de los objetos de arte y el mobiliario principalmente francés) su rango social (de clase social adinerada); afirmando lo que sostiene M. Weber en **Sociología**, sobre el status social.

Por lo que la clave esta en que, en palabras de Gentile: *“La decoración interior es la que parece más negada por muchos arquitectos, quienes pese a su habilidad, la dejan en manos de los encantos de la moda (...)”* Yo agregaría que lo dejan en manos de los decoradores, artesanos e idóneos (incluso la influencia del comitente ilustrado) debido a que era considerado un “arte menor” (y no un “Arte Mayor” como las “Bellas Artes”, haciendo referencia a la pintura y escultura, o el hermano mayor de la “Arquitectura”).

“De este modo, la casa debía albergar todos los caprichos del gusto, (...) La unidad estilística tan buscada en el exterior del edificio, no tenía validez en el interior: podían sucederse los estilos más variados entre un ámbito y otro. (...)” Por lo que bien vale la frase de Gentile “eclecticismo decimonónico” lo que el mismo define como: *“validez de la coexistencia de motivos libremente elegidos de las fuentes artísticas más apetecibles”*.

Y ya que la nueva elite de 1880, se encontraba con necesidades de representación, en el significado no-lingüístico (iconología) de la arquitectura *Beaux Arts* y la decoración de interiores (muebles Luis XIII, XIV, XV y XVI preferentemente y objetos de arte de diversas culturas y períodos) recaería la función simbólica (valor-de-signo). Adquiriendo “lo material” un nuevo modo en “lo simbólico” (exhibición y distinción del rango socio-cultural y económico alcanzado).

Explica Jordi Llovet en **Ideología y Metodología del diseño**, que los objetos son, aunque sordomudos, portadores de cierta significación, cierto valor de signo. Aunque, Gert Selle en **Ideología y utopía del diseño**, sostenía antes que Jordi Llovet que los objetos actúan como signos, como elementos mudos de una especie de lenguaje; entonces, puede hablarse de un lenguaje de la arquitectura *Beaux Arts* y de los objetos de arte y los productos (mobiliario Luis XVI y otros) en la medida en que los objetos de diseño no sólo son portadores de una «mensaje» (lo cual nos remite a la teoría semiológica, con autores como: Jean Baudrillard, Roland Barthes, Umberto Eco, Ferdinand De Saussure y Charles Sanders Peirce entre otros).

Para dejarlo bien en claro, la sobrecarga estética artesanal (propio de los estilos del decorado barroco, rococó y otros estilos artesanales) conforma un signo-estético-simbólico. Sin lugar a dudas, la connotación es la interpretación más subjetiva de un mensaje basado en códigos ideológicos y culturales como la estética de una época (la estética Luis XIV, por ejemplo). Por lo que la connotación (subjetiva) es el equivalente de lo que podemos definir como: «valor-estético-simbólico».

Explica Jordi Llovet, siguiendo a Baudrillard en **Crítica de la economía política del signo**, el «valor-de-signo» (a veces denominado por Baudrillard como «valor-de-cambio-signo»); que es

connotador de status socio-económico y definidor de su estética (por eso hablamos de valor-estético-simbólico). Por lo cual, al «valor-de-signo» también lo podemos denominar «valor-estético», lo que Jordi Llovet denomina una plusvalía estética o un valor añadido al «valor-de-uso». La «esteticidad», sostiene el autor usando a Immanuel Kant en ***Crítica del Juicio***, es una excedencia del «valor-de-uso».

Cuando analizamos objetos sin ningún valor económico (anteriores al capitalismo) decimos que el «valor-estético» también puede denominarse «valor-de-signo». Pero aparece una diferencia sutil e importante cuando no hablamos de objetos, sino de productos creados bajo la esfera del capitalismo; pues aquí al «valor-estético» lo denominaremos «valor-de-cambio-signo»; para definir que en al «valor-signo» (estético) se le suma el «valor-cambio» (económico). Conformando una unidad estético-económica (el valor-de-cambio-signo) que define el gusto (burgués) por el consumo de ciertos productos costosos (mobiliarios y obras de arte comprados en galerías y casas de arte, preferentemente francesas e inglesas, para coleccionistas capitalistas como lo fue Matías Errázuriz Ortúzar) que eran adquiridos por la elite de la Generación de 1880 como un muestrario de un amplios conocimientos sobre la cultura europea. Aquí radica la clave, para entender el pensamiento (y su comportamiento) de estos importantes individuos de la historia de Argentina.

En el caso de los decoradores de interiores, si estos eran importantes artistas-artesanos como lo fueron H. Nelson, G. Hoentschel y M. Carlhian (para la residencia Errázuriz), las decisiones de importancia quedaban en sus manos (y menos en el dueño de casa). Solo cuando la economía del propietario era mas reducida, ellos mismos se encargaban de la decoración introduciendo una variable extraña o desconocida al realizar “experimentos” decorativos que hibridaban y aumentaban aún mas la complejidad del eclecticismo reinante (aumentando la confusión estilística, por falta de criterio decorativo, dado que no tenían los mismos criterios de los artistas-decoradores profesionales, muchos mas conocedores).

De aquí que lo mas apropiado sea hablar de un sincretismo material doméstico criollo-francés (una hibridación de estilos decorativos y diseño de muebles de los mas diversos órdenes, en un confuso eclecticismo). La yuxtaposición de rasgos culturales criollos y extranjeros constituyó la principal característica. Por lo que en sus residencias, la burguesía nacional desarrolló un sincretismo arquitectónico, decorativo y de mobiliario, alumbrado por la influencia francesa, pero integrando diversos aportes nacionales que definieron una identidad propia (criolla); lo que vino a darle matices nacionales. Un producto cultural verdaderamente autóctono, que definió una identidad local.

Eduardo Gentile sostiene que la década del Ochenta experimentó un crecimiento material en medio de una ecléctica confusión estilística que aportó los “nuevos símbolos” y significados que requerían los nuevos programas (económicos) de esta generación; brindando una “identidad” argentina (sustituta de lo que podría haber sido una “identidad” local, que de local no tenía nada, porque era tomada prestada de Francia, pero legítima al final de cuentas en tanto había sido amalgamada en el país que la Argentina había decidido tomar como modelo en tantos aspectos).

Efectivamente: “(...), las elites requerían distinción, dado que la exhibición era un rasgo del parvenu, del nuevo rico. (...) Consecuentemente, la década del Ochenta experimentó un crecimiento material en medio de una ecléctica confusión estilística. (...), palacios de mármol donde se amontonan todas las pruebas de su opulencia.”

Por lo que lo nuevos programas económicos (capitalistas de la Generación de 1880) requerían nuevos escenarios para exhibirse (escenarios casi teatrales); así se abandonaron las viejas casonas de patios, con reminiscencias coloniales de sus padres y abuelos. Todo estos cambios tipológicos, morfológicos, estéticos, estilísticos arquitectónicos, convergieron en una resemantización de la vivienda; donde a la condición de “objeto de uso” de la casa (como eran las antiguas casonas de herencia colonial española o casas patriarcales denominadas casas chorizo), se le agregó la de “signo” de su situación social (adinerada) que los nuevos palacios afrancesados cumplían muy bien. Entonces, la casa y sus ambientes (con su mobiliario y objetos de arte), serían símbolos de clase social, prestigio y status (fiel reflejo del nivel socio-económico y cultural alcanzado por sus dueños). Así, pasándose de la sencillez al lujo

ostentoso, las obras de arte eran signos de educación y de gusto artístico, lo que a su vez refería a aristocracia (porque el arte, además de ser usado para la contemplación y el goce, fue usado como signo de situación social, de quienes lo podían pagar).

Efectivamente, la significación (connotación) es vivida en completa oposición a los datos objetivos (denotación). Por lo que -como sostiene Roland Barthes- en el objeto hay una suerte de lucha entre la función denotativa (finalidad de uso o "lo funcional") y la significación connotativa (finalidad estética o "lo estético", que es otro tipo de función simbólica-cultural). Así «lo-bello» (connotativo) y «lo-útil» (denotativo), se refiere a las relaciones entre la funcionalidad y la belleza. Por lo que si la función-utilitaria en sentido clásico (una silla está hecha para sentarse) corresponde al sentido «denotativo»; lo cierto es que hay otras maneras de sentarse (por lo cual hay otras sillas, sillones, sofás, bergères, turquoises, veilleuses, marquises, duchesses y un sin fin de muebles para sentarse que fueron producidos a lo largo de la historia del hombre) que se corresponden al sistema estético o «connotativo» (relacionado con el campo emotivo, sensorial y simbólico cultural donde se agregarán caracteres ornamentales, ostentatorios y de representación material de la ideología de una época o sistema como el estilo gótico que hacía referencia a la religión cristiana, o el estilo Luis XIV que hacía referencia al sistema político de gobierno absolutista-monárquico propio de la sociedad Estamental, o el estilo chippendale que hacía referencia al sistema económico capitalista, etc.).

Por lo que el diseño arquitectónico o artesanal de muebles y objetos, como sistema de signos central, puede ser analizado a partir del grado de connotación (estético-simbólica) que asume la denotación (funcionalidad); es lo que se hizo en este trabajo de investigación. La denotación, con carácter objetivo hace referencia a información de datos objetivos (peso, volumen, confort, función utilitaria, etc.) y la connotación (la interpretación más subjetiva de un mensaje basado en códigos ideológicos y culturales como la estética de una época posibilitada por la técnica constructiva disponible). El objeto de uso (un mueble, una silla, etc.) debe denotar claramente su significado: la función. Ejemplo: una silla, está concebida para cumplir una función precisa (servir como asiento) y, desde un punto de vista semántico, su forma denota su función-utilitaria; aquí intervienen las cuestiones técnicas y tecnológicas que lo hicieron posibles (materiales, herramientas y técnicas constructivas).

Por lo cual afirmamos que las viejas casonas de patios y galerías laterales de los padres y abuelos de la Generación de 1880 (las antiguas casas patriarcales o casas chorizo con su mobiliario colonial), como era la de Tomás Manuel de Anchorena; referían únicamente a la denotación o función en sentido estricto. Pero sus descendientes, como Aarón de Anchorena³⁷ (quien supo reunir riqueza, buen gusto y exitosas empresas), incorporarían a la denotación-funcional la connotación-estético-simbólica de la arquitectura *Beaux Arts* y del mobiliario francés de los siglos XVII y XVIII.

³⁷ **"Aarón de Anchorena: Representante de la alta burguesía, supo reunir riqueza, buen gusto y exitosas empresas."**

Apuesto, culto, refinado, seductor y heredero de una de las fortunas más grandes –si no la más grande- de la Argentina "de las vacas gordas", Aarón de Anchorena parecía predestinado a llevar una vida social intensa y llena de brillos más o menos efímeros.

En más de un sentido, el joven tenía todas las condiciones para convertirse en una figura emblemática de la oligarquía ganadera del país, en su momento de máximo esplendor.

Consciente tal vez de las responsabilidades que supone el haber nacido en cuna de oro, Aarón no se resistió a asumir ese papel. Por el contrario, lo alimentó con sus festejadas hazañas deportivas, y sus legendarias conquistas amorosas, convirtiéndose desde muy temprana edad en el niño mimado de la alta sociedad de ambos lados del Atlántico.

En su temprana juventud, no sólo estrechó vínculos, de clase y de amistad, con la flor nata de la burguesía argentina, sino que aprovechando su condición de secretario de la Legación Argentina en París, alternó con la más rancia aristocracia europea.

*Una lista de sus compañeros de aventuras –cacerías en África, en la Liberia o en Bengala; viajes en los primeros globos aerostáticos en compañía de Santos Dumont o de Jorge Newbery, yachting y auténticas regatas transatlánticas; competencias automovilísticas, turf, excursiones de pesca, viajes a países exóticos; expediciones no exentas de riesgos ni de dificultades, y por supuesto aventuras de "salón", actrices y cantantes de moda, cenas opulentas a bordo del yate, bailes de máscaras con disfraces que parecen inspirados en los cuentos de **Las mil y una noches**-, comprende integrantes de varias Casas Reales europeas, incluidos los Borbones, los Hohenzollern, la familia del Zar, los príncipes de Colloredo Mansfield, los condes de Castelbajac, Viel-Castel o Fritz James, los barones de Rothschild y una lista abrumadora –y aburrida- de nombres que representan a una Europa "de sangre azul", cuyos brillos acabarían por apagarse del todo en la Primera Guerra Mundial." Baccino de Ponce León, Napoleón. **Aarón de Anchorena. Una vida privilegiada.** Sudamericana. Buenos Aires. 1999. (Citado por Andrés Carretero. **Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomo III (1918-1970).** Editorial Planeta. Buenos Aires. 2000).*

El denominado Salón Dorado, en la casa que habitaron Mercedes Castellanos de Anchorena y su hijo Aarón de Anchorena (actual Sede del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto), resulta el ámbito más característico del despliegue decorativo (opulento y ceremonial) presente en todo el edificio. Esta atmósfera se veía originalmente enriquecida por el mobiliario original que los dueños habían comprado en Francia e Inglaterra y que incluía grandes biombos Coromandel (igual que los que se encontraban en el Comedor neoLuis XIV de la residencia Errázuriz Alvear), imponentes objetos de metal y porcelana orientales, muebles de estilo francés provistos por la Casa de decoración Jansen, y tapices, esculturas y pinturas de distintas procedencias sobre todo de estilo *pompier* ⁽³⁸⁾.

Basta repasar la decoración de interiores de la residencia Errázuriz Alvear para confirmar esta afirmación del “sincretismo material doméstico” que definió un estilo “criollo-francés” inspirado en el “espíritu del iluminismo ilustrado decimonónico francés”. Las salas decoradas por André Carhian, en la residencia Errázuriz Alvear fueron: la Antecámara neoLuis XVI (ver Ficha N° 1), el Escritorio neoLuis XVI (ver Ficha N° 2), el Salón de Baile neoregencia (ver Ficha N° 6) y el Salón de Madame neoLuis XVI (ver Ficha N° 7). En tanto H. Nelson decoró el Gran Hall neotudor (ver Ficha N° 3). Por otro lado, Georges Hoentschel decoró: el Comedor neoLuis XIV (ver Ficha N° 4) y el Fumoir neoLuis XVI (ver Ficha N° 5). Finalmente, la Sala Art Decó de Matías Errázuriz fue decorada por J. María Sert (ver Ficha N° 8).

Visitando a un arquitecto francés, esto les daba la posibilidad de comprar un proyecto de “palacio” para ser realizado en tierra americana (como hizo J. C. Paz en la visita a la Exposición Internacional de París en 1889, durante su desempeño como embajador en Francia, cuando le compra unos dibujos al arquitecto francés Henri Sortais para que se lo materializaran los arquitectos locales Gainza y Agote). Pues, viviendo en París, la burguesía nacional aprendió a ponderar la cultura arquitectónica francesa que la *Ecole des Beaux Arts* (Escuela de Bellas Artes de París) había consagrado; para luego traer dicha cultura a la Argentina (como lo hizo José C. Paz con su residencia, verdadero paradigma del ecléctico estilo *Beaux Arts* del período).

Otro arquitecto egresado de la *Escuela de Bellas Artes* de París fue Paul Eugène Pater, quien proyectó el Palacio de Daniel Ortiz Basualdo. Gran conocedor de la arquitectura *Beaux Arts* de 1900. El arquitecto francés Louis Martin, quien proyectó el Palacio Pereda, también fue un egresado de la *Escuela de Bellas Artes* de París.

Por lo que a principios del Siglo XX, se gestaría el academicismo arquitectónico nacional de inspiración francesa, que los ricos burgueses nacionales, prefirieron hasta casi 1930; y, cuyo exponente mas paradigmático fue –quizás- el Arquitecto Alejandro Christophersen (su máxima obra es el Palacio de la familia Anchorena, hoy conocido como el Palacio San Martín, actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto).

Otro de los arquitectos que proyectó bajo el “espíritu del iluminismo francés” por excelencia fue el arquitecto francés René Sergent; y, el Palacio Sans Souci, quizás sea una de sus obras cumbres del neoclasicismo francés del siglo XVIII (inspirado en el Palacio de Versalles). Pero el arquitecto Alejandro Bustillo, alumno de Alejandro Christophersen, también proyectó bajo el “espíritu del iluminismo francés”. Por lo que podemos hablar de la herencia de una Escuela proyectual y una herencia arquitectónica abierta a la tremenda creatividad que estos arquitectos lograron explotar.

³⁸ **Art pompier (Arte bombero):** Es una denominación peyorativa para referirse al academicismo francés de la segunda mitad del Siglo XIX, bajo la influencia de la Academia de Bellas Artes. La expresión refiere todavía hoy al arte académico oficial, adicto al poder, que aunque utiliza técnicas magistrales resulta a menudo falsa y vacía de contenidos. El origen del apelativo es incierto: podría derivar de los yelmos de las figuras clásicas, similares al casco de un bombero, o simplemente al carácter pomposo y retórico de muchas representaciones de la época. La corriente artística del Neoclasicismo, inserta en el Siglo XVIII y prolongada a la primera mitad del XIX tenía en el rigor racional el primer requisito para prestarse a la enseñanza en las academias, y sugería, en su mismo contenido, el camino de la imitación, no ya de la naturaleza visible o la realidad social, sino del producto artístico y de la historia del mito de aquel lejano pasado, griego y romano, que se señalaba como modelo de armonía y belleza.

Sergent proyectó el Palacio de Josefina Alvear de Errázuriz (actual sede del Museo Nacional de Arte Decorativo) y el de su hermana Elisa Alvear de Bosch (actual sede de la Embajada de EE.UU. y excelente recreación del *grand hôtel particulier* del siglo XVIII, inspirado probablemente en el castillo de Bénouville de Normandía), así como el Palacio Sans Souci de su hermano Fernando de Alvear. También el Palacio Bosch fue proyectado por el arquitecto René Sergent, haciendo gala de un estudio de las fachadas de distintas alternativas del repertorio clasicista y siguiendo la mejor tradición francesa del decorador Le Brun (para el diseño del castillo de Versailles).

El arquitecto de la residencia Tornquist, Alejandro Bustillo tuvo como maestro a Alejandro Christophersen (quien había proyectado el Palacio Anchorena). Bustillo reafirmaba la vigencia y conveniencia de los modelos de la tradición francesa y presentaba los grandes proyectos de residencias particulares porteñas del arquitecto francés René Sergent (quien había proyectado la residencia Errázuriz Alvear y el Palacio Sans Souci, como ya citamos) como paradigmas de la arquitectura privada. Todos estos arquitectos combinaron de manera muy creativa diferentes lenguajes del clasicismo francés de los siglos XVII y XVIII, en un *revival* dieciochesco que se manifestó en las residencias de las familias de la alta sociedad porteña, de la primera mitad del siglo XX.

Los *revivals* de la ecléctica arquitectura historicista se observaban en el uso de los estucos (imitación de piedra de París) del Palacio Anchorena, obra cumbre del arquitecto Alejandro Christophersen. Es importante señalar que el material original del enlucido de la fachada del Palacio fue el revoque símil piedra, técnica importada por los inmigrantes italianos, que contribuyó a hacer de la imagen de Buenos Aires la de "París de América del Sur". El exterior de los edificios solía hacerse en una combinación italofrancesa que integraba la artesanía de albañiles italianos con la imitación de la piedra calcárea de la arquitectura parisina.

El Palacio Sans Souci, obra de René Sergent (decorado por André Carlhian) es el fiel reflejo de la síntesis más acabada del neoclasicismo. O como lo fue el Palacio de José C. Paz, donde los interiores aparecen como un ecléctico muestrario de estilos históricos reelaborados en el "espíritu burgués confuso de la época" parafraseando a Giedion (que hemos definido como *Belle Époque Argentina*); recreando un repertorio que va desde la Edad Media hasta el 2º Imperio (donde destacan: el vestíbulo de acceso de estilo neorrománico, los dos grandes comedores neogóticos, el pasillo neorenacimiento y el salón de baile neoregencia). En resumen, cabía cualquier estilo.

Respecto del mobiliario gótico, presente en la residencia de José Clemente Paz, en el pasillo neorenacimiento, se encuentran cinco siales con doseles, a la manera de pequeñas catedrales gótica en madera; estos sillones están conformados por un arca + silla + techo (ver Ficha N° 10). Estos muebles fueron de fuerte inspiración en el Cristianismo, ya que fue el mueble más pleno e intenso en sus características religiosas. Bien lo podemos definir como un mueble-inmueble de iglesia, dado que fue un mueble arquitectónico (inamovible por su peso y dimensiones), y por su correspondencia con las catedrales gótica este estilo fue poseedor de influencias religiosas (los muebles inamovibles eclesiásticos fueron verdaderas catedrales en miniatura). En él se expresó la grandeza de lo divino y la monumentabilidad que quedaba casi exclusivamente para la veneración (del Dios Cristiano). Por ello, fue un mobiliario vertical, alto, de respaldos rectangulares cuyos doseles tocaban el cielo (de la divinidad). El mobiliario trató de elevar al hombre a las mismas alturas del Dios que proclamaba.

Los muebles-inmuebles del Pasillo neorenacimiento del Palacio José C. Paz correspondieron al estilo gótico-monacal al igual que los muebles del Comedor neogótico, donde remata la arquitectura la chimenea neogótica (ver Ficha N° 11); ambos decorados por Percheaux, emiten al observador una sensación de profundidad histórica (de penetración en el tiempo).

El mobiliario medieval procedía de una concepción monacal de la vida, la postura fue desatendida (ya que sus vidas se basaban en la mortificación de la carne), por lo cual los asientos eran incómodos; efectivamente, la vida ascética de los monjes se vio manifestada en todo el mobiliario, por lo poco comfortable que eran.

Efectivamente, además del estilo gótico-monacal, se podían encontrar los estilos propios del renacimiento, los estilos cortesanos (Luises) y los estilos burgueses (como el chippendale), combinados en una mixtura ecléctica. No había límites para la imaginación de los decoradores de interiores.

Así, el estilo de decoración interior cortesano (Barroco del Luis XIV), presente en el Palacio de Versalles, inspiró a la sociedad burguesa porteña de fin de siglo XIX. Tal como queda demostrado con las comparaciones entre el Salón de Baile neoregencia (ver Ficha N° 6) de la residencia Errázuriz Alvear y el Salón de los Espejos del Palacio de Versalles, en Francia. Por citar uno de los hitos mas importantes de la representación teatral de la arquitectura francesa en la Argentina de 1860-1945.

La famosa vidriería de Saint Gobain fue fundada justamente para satisfacer los encargos de espejos de gran tamaño para el Palacio de Versalles, que resplandecía de ellos y la galería de los espejos es solo el ejemplo más famoso. Versalles era el fondo simbólico para la gloria del reinado, todo debía “reflejar” (y los espejos lo hacían) la potencia del más grande soberano de Europa.

Este Salón de Baile neoregencia, con muchos espejos en las paredes, evoca los años de la Regencia (que fue un “estilo pesado” del período 1715-1723, de transición del Barroco propio del Luis XIV al Rococó del Luis XV). Escribe sobre “El espejo rococó”, Piera Scuri, en la revista **Summa N° 198**; diciendo que del Rococó francés, arte de los interiores por excelencia, un aspecto singular fue la gran cantidad de espejos usados.

En tanto los espejos fueron colocados en las paredes, en el Salón de Baile de la residencia Errázuriz Alvear; por el contrario, en la residencia de J. José de Urquiza, más de 100 espejos franceses fueron colocados en el techo con un artesonado de madera de pino, en el denominado Salón de los Espejos (ver Ficha N° 16). El Rococó en el siglo XIX era solo para el consumo burgués (preferentemente de la alta burguesía a la que pertenecía la familia Errázuriz Alvear y Urquiza)³⁹, como lo expresó Siegfried Giedion.

También podemos entablar una relación entre el Palacio Ferreyra (una de las obras cumbres del clasicismo *Belle Époque*) con el Palacio de Versalles. Los autores del proyecto fueron los arquitectos franceses Paul-Ernest Sanson y su hijo Maurice Sanson, egresados de la Escuela de Bellas Artes de París; quienes se destacaron como profundos conocedores de la tradición arquitectónica francesa de los siglos XVII y XVIII, especializándose en la realización de grandes residencias particulares para encumbradas familias francesas. De hecho, este Palacio Ferreyra es uno de los más notables construidos dentro de esta tendencia internacional de recuperación del clasicismo francés a principios del siglo XX (así lo señaló el prestigioso historiador de la arquitectura Nikolaus Pevsner, quien visitó este edificio y se mostró impresionado y sorprendido por su escala y calidades).

El Palacio Errázuriz Alvear inspirado en el clasicismo francés del siglo XVIII marcó rumbos a inicios del siglo XX. El frente de la residencia proyectada por René Sergent (recreador de la arquitectura del siglo XVIII), en pleno apogeo del pastiche, llega al punto donde la imitación supera a la original que lo inspiró (el Ministerio de Marina de Francia frente a la Plaza de la Concordia). También sucedió algo similar con el pastiche aplicado al Palacio Alvear, propiedad de Federico de Alvear, cuya fachada imitaba un modelo de un edificio parisino (el Hôtel de Biron, construido en 1730), con variaciones respecto del original y logradas transposiciones y reubicaciones de los elementos compositivos básicos del modelo. Lográndose en ambos casos, que el pastiche funcionara como evocación de un París aprendido, tanto por los Errázuriz Alvear como los Alvear Ortiz Basualdo, pero también como referencia “simbólica” para el resto de la alta sociedad porteña (del prestigio social alcanzado por estas familias, dentro y fuera de la Argentina).

Dicho clasicismo francés devino en un “estilo internacional” a principios del siglo XX. En versiones casi arqueológicas de la arquitectura francesa del siglo XVIII, pero con una renovada

³⁹ “(...) uno de los puntos de partida del gusto imperante en el siglo XIX: Rococó para el consumo burgués.” Siegfried Giedion. **La mecanización toma el mando**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 327).

visión y ampliación de sus dimensiones en algunos casos (como en la residencia Ferreyra Ocampo), o de ajustes dimensionales de menor escala (como en el Palacio Errázuriz Alvear).

Asimismo son muchos los parecidos tipológicos si comparamos algunas residencias; por ejemplo, si tomamos el Palacio Errázuriz Alvear y lo comparamos con el Palacio Ferreyra Ocampo, inmediatamente observamos que ambos están organizados alrededor de un Gran Hall central (de dimensiones imponentes y profundamente cargado de simbolismos) que alberga una escalera que conduce al primer piso (donde se encuentran las habitaciones privadas) y cuyo pasillo que une a dichos dormitorios da a un gran balcón perimetral que permite ver el Hall en planta baja. En la planta baja se encuentran organizados los ambientes de recepción, salas como el comedor, salón de baile y otros salones sociales (jardín de invierno, sala para las damas, etc.).

Por lo general todos estos palacios respondían a un esquema clásico del academicismo francés, que eran las cuatro plantas, a saber: basamento, planta noble de recepción, piso íntimo y mansarda (que al igual que el basamento contenía locales auxiliares y de servicio). Todo dentro de un lenguaje neoclasicista francés.

Tanto en el *gran hôtel particulière*, el *petit hotel* y el *hôtel privé français* inspirados en los palacios franceses de la época de Luis XV y Luis XVI; el ambiente predominante era el Gran Hall, lugar de las recepciones y espejo del “status” de la familia, de poco uso diario pero de fuerte valor iconográfico. El Gran Hall Central es el ámbito protagónico en la mayoría de las residencias como en el Palacio Sans Souci (de estilo neobarroco) y en el Palacio Errázuriz Alvear de estilo neotudor (ver Ficha N° 3).

Poco antes de terminar el siglo XIX habían aparecido las primeras realizaciones dentro del estilo Luis XV, inspirada en la refinada arquitectura del siglo XVIII francés; pero no solo se adoptaron los repertorios estilísticos del siglo XVIII sino las tipologías como el *hôtel particulier* y el *petit-hotel*.

Si continuamos comparando al Palacio Errázuriz Alvear con otros palacios observamos muchos parecidos. Como el elemento arquitectónico clásico denominado “frontón” triangular (o frontis), muy usado durante el renacimiento y en estos movimientos de eclecticismo-neoclasicista. Tanto la residencia Errázuriz Alvear como el Palacio Sans Souci y la residencia Duhau, hicieron uso de estos elementos del diseño arquitectónico neoclásico. Otros elementos arquitectónicos similares se encuentran tanto el Palacio Bosch como el de Errázuriz Alvear que poseían columnas de Orden Corintio (cuyo entablamento soporta el frontón o frontis, imitando el templo romano de Marte o el Panteón de Roma). En tanto el Palacio Sans Souci las tenía del Orden Dórico.

Asimismo, el Palacio Anchorena Castellanos (hoy Palacio San Martín) máxima obra proyectada por el Arquitecto Alejandro Christophersen, formado en la Academia parisina; posee elementos arquitectónicos del clasicismo como frontón, columnas y pilastras de fuste acanalado, rematadas con capiteles (a veces jónicos y, otras veces, corintios).

En otras residencias como la de Celedonio Pereda, un castillo de torres normandas, con portón neogótico y detalles del barroco francés; se encuentra el Dormitorio con entrada de columnas de capiteles jónicos (ver Ficha N° 12). Aquí el eclecticismo arquitectónico de Alejandro Bustillo se encuentra elevado a la enésima potencia, de un modo que sorprende y deja intrigado a quien lo observa.

Otra residencia que sorprende e intriga es el “Talar de Pacheco”, uno de los máximos símbolos de la arquitectura ecléctica de la época, que recrea la arquitectura del Renacimiento francés y del estilo Luis XIII. Es un muy buen ejemplo del confuso gusto imperante en la decoración del período, donde: el hall de acceso es de inspiración prerrafaelista, la escalera es neogótica, el salón de música es de estilo francés del siglo XVIII, cuenta con un billar morisco que antecede a un gran salón de estilo neoLuis XV, además el comedor es de estilo neorenacimiento y existe una sala Pompeya que tiene fuentes.

A comienzos del Siglo XX, la burguesía, de sus visitas a Europa, trajo inicialmente muebles pesados, con mucha ornamentación, renacentistas italianos y españoles, victorianos, y posteriormente muebles franceses del siglo XIX (inspirados en el Siglo XVII), voluminosos y recargados. Esto nos remite a considerar que la burguesía se apoderó de la simbología “cultural” europea (como símbolo de su poder “económico”). A estas adquisiciones se le sumaban muebles coloniales españoles y brasileños, platería colonial e imágenes y pinturas religiosas; que brindaban complejos paisajes interiores de decoración ecléctica en muchos casos.

El tema de la ambientación puede ser rastreado desde principios del siglo XVIII. Es entonces que las denominadas “artes decorativas” se elevan a niveles de perfección no conocidos antes. La ebanistería, la tapicería, la herrería artística, la pintura decorativa, las manufacturas de la porcelana y el cristal, florecían bajo el patrocinio de los reyes de Francia (Luis XIV, Luis XV y Luis XVI) y el de algunas de sus favoritas, especialmente Madame de Pompadour. La actitud sería pronto imitada por el resto de los monarcas europeos de la época.

Por eso es que en el campo del diseño de interiores y las artes decorativas, los aportes franceses fueron muy amplios y decisivos. A partir del último cuarto del siglo XIX, se importaron toda clase de objetos, materiales y componentes para la ambientación interior. Siguen las sucesivas tendencias de la moda en este rubro: barroquismos estilo 2º Imperio, el eclecticismo consagrado por la Exposición Universal de París de 1889, el *Art Nouveau* en sus distintas variantes, y la recreación de los estilos clásicos franceses que, con sus distintas adaptaciones, tuvieron vigencia durante varias décadas. Inicialmente, los mismos clientes argentinos, en sus frecuentes viajes a París, los eligieron y adquirieron para adornar sus residencias.

Hacia 1900, esta demanda creciente llevó a prestigiosas casas de decoración (como Carlhian-Beaumetz o Jansen) a establecer sucursales en Buenos Aires. El gusto por los estilos franceses era tan difundido por aquellos tiempos, que firmas de otros orígenes debían satisfacerlo. Ejemplo de ello lo conforma el Dormitorio neoimperio de la residencia Martín Ferreyra, decorada por la Casa Krieger de París (ver Ficha N° 13).

Pero las “artes decorativas” solo incorporarían sus propuestas en materia de mobiliario después de sufrir una influencia sin pretensiones teóricas: el Art Decó. La célebre “Exposición de Artes Decorativas de 1925”, en París, la consagraría internacionalmente y, al mismo tiempo, la dotaría de un nombre. Hasta llegar al punto de que, en el siglo XX las publicaciones como la **Revista de Arquitectura** de la SCA (Sociedad Central de Arquitectos) incluyeran “Arte Decorativo” y/o “decoración de interiores” junto con la arquitectura.

En la cúspide de esta pasión por las artes decorativas francesas se ubica la conformación de colecciones de objetos de arte de los siglos XVII y XVIII. Entre las excelentes y numerosas reunidas por argentinos, deben nombrarse la legendaria colección Penard Fernández y Errázuriz Alvear (que hoy podemos encontrar en el Museo Nacional de Arte Decorativo).

Mas ejemplos los encontramos en la residencia Urquiza, en el Escritorio político (ver Ficha N° 17), el Comedor (ver Ficha N° 20) y el Dormitorio (ver Ficha N° 21), donde el mobiliario de estos ambientes llevan la firma de la Casa Jeanselme Frères de París. En la Sala de Armas (ver Ficha N° 18) de la misma residencia, encontramos la firma de la Casa Verdier de París.

Argumenta Daniele Baroni en el artículo “Arquitectura interior” de la revista **Summa N° 194**, que Mario Praz, parafraseando a Swedenborg, sostiene que la casa es la proyección del cuerpo de quien la habita; el ambiente “es, más bien, un potenciamiento del alma, (...) El ambiente se convierte en un museo del alma, en un archivo de sus experiencias”⁴⁰. Esta expresión del “alma” de Praz, traída a colación por Daniele Baroni, es usada nuevamente por Piera Scuri en otro artículo sobre “Arquitectura interior”, pero esta vez de **Summa N° 198**⁴¹.

⁴⁰ Daniele, Baroni. “Interiores”, en revista **Summa. N° 194**. Buenos Aires. 1984. (pps. 23-28).

⁴¹ “Praz habla como “cultor” de la casa y él mismo revela, por experiencia directa, qué relaciones íntimas pueden ligar al hombre con su casa. Aparte del carácter idealista de su escrito, en el que aparece a menudo el término “alma”, recordemos que en este sentido ha tenido intuiciones justas.” Scuri, Piera. “El espejo rococó”, en revista **Summa. N° 198**. Buenos Aires. 1984. (pps. 50-56).

Observamos un ejemplo cuando Piera Scuri discute -parafraseando a Praz- que el Rococó daba una lección de decoración (en el mueble); de línea sinuosa, característico del estilo *rocaille*, en el que el significado funcional (o uso funcional, como ser “sentarse” en la silla) se fundía o fusionaba con lo estilístico. A diferencia de ello, las sillas Chippendale daban una lección de cordura y equilibrio; pues, ninguna tentativa de encubrir el fin práctico del mueble (como si sucedía en el Rococó), asegurado por las simples patas rectilíneas del estilo Chippendale (aunque debemos admitir que dentro de este estilo existió la curva, no pronunciada ni usada hasta el hartazgo como en el Rococó). La respuesta es mas profunda, pues el “alma” sostiene Praz, debe buscarse en el mobiliario Chippendale, en que era: “(...) *Perfecto espejo, esa silla, del alma burguesa, positiva y práctica*”⁴², como era la incipiente burguesía inglesa de esa época victoriana.

Piera Scuri, sostenía que los muebles, los interiores, pueden revelar los “secretos de la época” que los ha creado; la casa y su interior es un “espejo” que refleja el carácter, los deseos, las aspiraciones de quien los vive o de quien los ha vivido, dice Scuri -que sostiene Mario Praz en su libro dedicado a la **Filosofía dell'arredamento**-. Textualmente: “(...), *el mobiliario revela el espíritu de una época, (...)*”⁴³.

Pero si de relacionar la casa con el hombre, y sus ambientes con el “alma” de quien la habita, dentro de una concepción idealista. También sería interesante referirse a uno de los más grandes cultores del “espíritu de la época” (Giedion).

Por lo que si partimos de Giedion, uno de los trabajos más interesantes e importantes sobre el denominado “espíritu de la época” u: “*orientación del período, (...) ideas rectoras y generales de una época*”⁴⁴; en el diseño, producción y usos de artefactos, mobiliario y otros objetos de arte. Podemos confrontarlo con otros autores y obtener resultados interesantes.

Sorprende que la afirmación de Mario Praz (1981) -citada por Scuri y Baroni (1984)-, es coincidente con la afirmación que efectuara Giedion (1978). Por lo cual, se afirma que es variada y profusa las afirmaciones de los estudiosos que confirman esta línea de investigación y trabajo aquí seguida.

Por lo cual, si reconectáramos teóricamente el ejemplo de la silla Chippendale, citado por Praz, con el “espíritu de la época” de Giedion; deberíamos decir que el “alma” del usuario del mueble burgués inglés de estilo Chippendale era de un “espíritu burgués ilustrado decimonónico, positivo -positivista- y práctico, iluminista”, en el sentido de su admiración por el progreso y la ciencia engendrados por la filosofía positivista que impregnó los círculos de la elite (en un estilo de vida propio de la Inglaterra de la época), alejado del “espíritu cortesano” presente en el mobiliario Rococó (poniéndose en evidencia este enmascaramiento de las funciones perpetrado por dicho estilo Rococó).

Así por oposición al Chippendale, el rococó poseía un “espíritu de la época” que expresa los ideales aristocráticos de la nobleza (opuestos a los ideales de la naciente burguesía), aunque la monarquía ya había empezado a entrar en crisis (a pesar de ello las formas se vuelven mas exquisitas y lujosas). Pues, el rococó del Luis XV no expresaba pretensiones grandiosas (como si lo había hecho el “espíritu barroco” del Luis XIV); meramente, trataba de proporcionar confort y complimentar lo requerido, siendo el más productivamente apropiado para el interior doméstico (esto no implicaba que no lo hiciera con formas bellísimas que remitían a un contenido simbólico preciso, pues representaba el carisma de la realeza y de la nobleza; casi una fagocitación, por parte de la decoración, de las funciones, de los elementos prácticos como ser: una silla sirve mas “para ser vista” que “para sentarse”), con una pérdida de la función de uso de los objetos y muebles, y una sobreabundancia decorativa. El rococó, surgió en los palacios de los nobles franceses (nobles aristócratas). Su meta era el interior, y una sociedad

⁴² Sauri, Piera. Ibid. (pp. 52).

⁴³ Scuri, Piera. Ibid. (pp. 56).

⁴⁴ Siegfried Giedion. **La mecanización toma el mando**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978. (pp. 18).

refinada y *spirituelle*, que disfrutaba de la vida hasta el punto de la corrupción, sostiene Siegfried Giedion.

Curioso y contradictorio resulta ser que el rococó (propio del Luis XV), desarrollado en Europa por una clase social noble y aristocrática que esperaba en las sensaciones placenteras de dicho estilo de “arte interior” (arte de un mundo privado y exclusivo reservado a los pocos privilegiados que podían acceder a él) su trágico fin en manos de la burguesía (luego de la Revolución Francesa). En la Argentina finisecular del Centenario (fin de siglo XIX y principios del siglo XX), halla sido resucitado como estilo de la clase “burguesa” dominante constituida por la oligarquía aristocrática y terrateniente, agrícola-ganadera, como lo era la familia Errázuriz Alvear; que poseía en uno de sus ambientes de su residencia, el “Salón de Baile” de estilo neoregencia (propio del estilo “cortesano”). Igualmente, habiendo sido creado en el siglo XVIII en Europa, el rococó que en el siglo XIX se instaló en las residencias burguesas y aristocráticas en Argentina fue solo para el consumo de la “alta burguesía” (a la que pertenecían los Errázuriz Alvear).

Y si pensamos que mejor hubiera sido un estilo Chippendale, contemporáneo al regencia y rococó del Luis XV (y por otro lado, más acorde al “espíritu” de esta alta burguesía nacional naciente en la Argentina), su inclinación al mueble cortesano -tipo barroco del Luis XIV o rococó del Luis XV- no estaba del todo fuera de sintonía con los lazos feudales que conservaba; pues, esta clase oligárquico-aristocrática-terrateniente-latifundista (cuyo poder económico moderno se basaba en un concepto premoderno de la riqueza sustentada en la posesión de la tierra, una forma de feudalismo moderno con cierta añoranza por los mismos medios de producción del Señor feudal), como clase latifundista no pudo romper con el antiguo soporte de la economía, que era la tierra (símbolo de la barbarie de Sarmiento), defensores del liberalismo económico (pero no del liberalismo económico industrial como si había sucedido en Inglaterra); aunque dependientes de Europa, eran capitalistas al fin de cuenta y por eso tenían un pie en el mundo premoderno y otro en el moderno (a medio camino entre ambos mundos). Por ello los podríamos definir como semi-modernos (“ni chicha ni limonada” diría Jauretche, ni “bárbaros” ni “civilizados” a la europea, mejor dicho civilizados a la sudamericana; un modo bastante particular de entender la “civilización” de acuerdo a lo que les convenía o no como clase social acomodada, perezosa para el verdadero mundo industrial desarrollado y auténticamente civilizado como los países del norte Europeo de su época). Ello explicaría también –y en parte-, porqué el espíritu del regencia y rococó del Luis XV imperante en la Europa del Setecientos, hizo su aparición en nuestra Argentina, en los salones de las clases sociales de la alta burguesía (un ejemplo de ello lo constituyen la evidencia empírica de las “bergères”, que acompañan el sofá “corbeille” y los cuatro sillones de transición del estilo Luis XV al Luis XVI, presentes en el Salón de Baile estilo neoregencia de la exresidencia Errázuriz Alvear).

Época en que el “espíritu coleccionista” de sus dueños expresaba su capitalismo o poder económico (adquiriendo mobiliario y obras de arte costosas). Los Errázuriz Alvear buscaron piezas de artistas consagrados y colecciones de remate inéditos (como las colecciones Doucet, Kann o Masson). Así sus propietarios cabalgaban dos mundos: uno historicista en la búsqueda del clasicismo perdido (el de los neoLuis) en contraposición al *Art Decó*. En este sentido la familia Errázuriz Alvear mezcla “lo antiguo” como las piezas del mobiliario gótico presentes en el Gran Hall neotudor o los muebles que representaban la aristocracia de la corte francesa – Luis – (ver Ficha N° 3) con “lo moderno” o burgués como la Sala *Art Decó* de Matías Errázuriz (ver Ficha N° 8), en una especie de sincretismo material doméstico.

De este modo no resulta tan paradójico, comprobar empíricamente que la burguesía nacional de la Argentina de fines del Ochocientos y principios del Novecientos; aunque prendidos al positivismo aburguesado, civilizado y capitalizado a la europea (con valores en la democracia, libertad, razón y progreso; como herencia de la Revolución Francesa), nunca dejaron de ser nobles patricios, aristócratas, que desde su situación oligárquica se asemejaban al porte y presencia del Señor Feudal (terrateniente). Recordemos como ejemplo al General J. José de Urquiza en la provincia de Entre Ríos (habitando su Palacio San José), fue el típico Señor Feudal Moderno Burgués (una contradicción histórica nacional).

Los blasones (o escudos de armas de cada linaje, que se colocaban sobre la portada, era un antiguo signo hispánico que lo confirma, como el que tenía la exresidencia de la familia Errázuriz Alvear), es otro dato que confirma que vivían en dos mundos, uno avanzado y otro retrógrado. Por eso cabalgaban en dos mundos, uno premoderno y otro moderno; en este sentido la burguesía nacional era semi-europea (¿una apología de las malas copias?).

Estas familias pertenecientes a una generación de ideas liberales, europeísta, pseudo-culta, ansiosa por dejar atrás un pasado catalogado por algunos de sus ideólogos (Domingo Faustino Sarmiento) como “bárbaro” y que, sin embargo, no pudo romper con al antiguo soporte de la economía, que era la tierra (símbolo de la barbarie de Sarmiento). No pudo instalar la “civilización” (de Sarmiento) urbano-mecánica, que estaban llevando adelantes los anglosajones, por ejemplo. Habría que esperar al año 1930 para que (por efecto de las Guerras Mundiales) la balanza argentina se inclinara del capitalismo agroexportador dependiente de los capitales ingleses hacia el capitalismo industrial extranjero primero y luego hacia el capitalismo industrial nacional luego (época que coincidiría con el proyecto de gobierno de Juan Domingo Perón).

Esto explica porque para la clase dominante, siendo burgueses, el “espíritu de la época del Centenario” había bien recibido formas de habitar a la antigua; en palabras de Praz diríamos que poseían algo del “alma de la nueva sociedad burguesa, equilibrada y positivista” (del nuevo mundo post doble revoluciones burguesas, pues los franceses eran nuestros aliados culturales y los ingleses nuestros aliados económicos en el período que nacía con la Generación de 1880) y también poseían algo del “alma de la antigua sociedad cortesana, noble y aristocrática” (del antiguo mundo, que remitían a un contenido simbólico preciso e intentaban representar el carisma de la nobleza, en el barroco del Luis XIV y el rococó del Luis XV –regencia mediante– expresaba los ideales y valores de una aristocracia perdedora e incapaz de adecuarse a la realidad de Europa de su tiempo). Casualmente en la Argentina, dicha burguesía nacional encontraría su fin en la 1ª Guerra mundial; pero en tanto el barroco-regencia-rococó brilló en Europa en su época del Setecientos, enmascarando las funciones, el lujo encubría (la riqueza era utilizada para disfrazar la pérdida del poder de la monarquía), en Argentina también brilló en el fin del Ochocientos y principio del Novecientos. El lujo y la riqueza, a la inversa de Europa que fue usado por quienes “perdían” poder (los reyes europeos), en Argentina fue usado por quienes “ganaban” poder (los burgueses argentinos), aunque el mismo no les duraría más allá de la primera gran guerra mundial.

Es el Gran Hall de Honor del Palacio José C. Paz (actual Círculo Militar) un paradigma que hace honor al barroco del “Rey Sol”, dado que la luz ingresa al recinto a través de una gran cúpula conformada por vitrales, en cuyo centro se distingue el emblema del Rey Sol (en consecuencia hace honor al Rey Luis XIV de Francia). Luis XIV (1638 – 1715), fue Rey de Francia desde 1643 hasta su muerte. Conocido como “El Rey Sol” (*Le Roi Soleil*) o “Luis el Grande” (*Louis le Grand*). Luis XIV incrementó el poder y la influencia francesa en Europa y bajo su mandato, Francia no sólo consiguió el poder político y militar, sino también dominio cultural y estos logros culturales contribuyeron al prestigio de Francia (su pueblo, su lengua y su rey). Luis XIV, uno de los más destacados reyes de la historia francesa, consiguió crear un régimen absolutista y centralizado, hasta el punto que su reinado es considerado el prototipo de la monarquía absoluta en Europa. La frase «*L'État, c'est moi*» («El Estado soy yo») se le atribuye frecuentemente, aunque está considerada por los historiadores como una imprecisión histórica (si se hace caso de las fechas, Luis tendría 1 mes de nacido cuando lo dijo), ya que es más probable que dicha frase fuera forjada por sus enemigos políticos para resaltar la visión estereotipada del absolutismo político que Luis representaba. En contraposición a esa cita apócrifa, Luis XIV dijo antes de morir: «*Je m'en vais, mais l'État demeurera toujours*» («Me marchó, pero el Estado siempre permanecerá»).

En síntesis, de los estilos cortesanos-monárquicos, el Luis XIV (1643 hasta 1715) fue el más significativo. En épocas de las cortesías, las grandes ceremonias, y el esplendor de la corte, del Rey Sol (que irradiaba esplendor), a partir de este concepto se generaron muebles muy suntuosos; generalmente más anchos que los de la corte de «Luis XIII» (con el objetivo de ser capaces de albergar los voluminosos trajes de la época). El Rey fue la encarnación del Poder en la tierra, adquiriendo la realeza el aspecto de Gracia Divina de lo Sobrenatural.

La potencia fue el criterio estético de la época de Luis XIV (barroco), en el Palacio de Versailles. Versailles inspiró residencias argentinas como el Palacio de Sans Souci.

En el Salón de Madame de la residencia Errázuriz Alvear podemos encontrar mobiliario diverso de estilo cortesano-monárquico, como la silla Luis XVI con respaldo en forma de lira. Estampillada por Georges Jacob (1739-1814). Silla de madera de caoba con monturas de bronce cincelado y dorado. En el respaldo una lira estilizada que simboliza la Armonía y las flechas de Cupido - dios romano del amor - aluden a la conjunción perfecta entre dos personas. Que a diferencia de los pesados muebles de asiento de la época barroca, estas sillas pequeñas y livianas podían cambiarse de lugar fácilmente en los salones y adecuar su distribución a las actividades de los usuarios. Georges Jacob fue el más importante especialista francés en diseño y realización de sillas, sillones y banquetas de las últimas décadas del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX.

El Palacio de Versailles (en francés: *Château de Versailles*, castillo, mansión de Versailles) es un edificio que desempeñó las funciones de una residencia real en siglos pasados. El Palacio está ubicado en el municipio de Versailles, en Île-de-France; y su construcción fue ordenada por Luis XIV. Por eso hemos realizado, varias veces, la referencia a estas residencias como un "Versalles nacional" (recordemos que René Sergent siguió la tradición francesa del decorador Charles Le Brun para el diseño del castillo de Versailles).

Así fue como la burguesía nacional se apoderó de los símbolos del pasado aristocrático europeo y los resemantizó de un modo criollo (a la Argentina), por eso afirmamos la validez decorativa aplicada como una re-codificación simbólica nacional. Un producto autóctono, con matices extranjeros, que definieron una "identidad nacional" (por lo menos en el período estudiado). Esto quedó claramente evidenciado en uno de los dormitorios de huéspedes de la residencia de J. José de Urquiza, con mobiliario de influencia portuguesa-brasilera (ver Ficha N° 14) y el propio dormitorio de Urquiza, con mobiliario francés de la Casa Jeanselme Frères de París (ver Ficha N° 21).

A tal punto llegó la "decoración de interiores" en la Argentina, que la casa de decoración Jansen fue la responsable de la decoración interior del Palacio Anchorena Castellano y también fue la responsable de la decoración del Palacio Pereda.

Más ejemplos de decoración lo conforma el Palacio Ortiz Basualdo, prueba del ecléctico gusto del período que fue confiada a dos afamadas casas de decoración con sucursales en Buenos Aires: Jansen de París y Waring & Gillow de Londres. Estas dos casas, también fueron contratadas por el príncipe de Gales, Eduardo Windsor, heredero de la Corona Británica cuando redecoró de varios sectores del Palacio de Buckingham en Londres (a partir de la buena impresión que le causó la decoración de la residencia Ortiz Basualdo cuando se hospedó en ella en 1925). Pero el verdadero hallazgo en la composición de los espacios de este nivel es la serie de salones enfilados de decorados en distintos estilos ingleses (neogótico tardío-inglés, neobarroco inglés, neotudor, Chippendale y Reina Ana) y franceses (neorenacimiento francés y neoLuis XV) que dan cuenta del eclecticismo.

El Palacio Ortiz Basualdo, es un gran exponente de la arquitectura *Beaux Arts* con sus elementos de tradición francesa. La serie de salones enfilados de decorados en distintos estilos. Entre ellos se destaca la Sala de Música de estilo neoLuis XV con motivos chinoscos, el Salón de Baile (o Salón de Honor, reinterpretación de una versión más temprana del estilo neoLuis XV), el salón de billar (o *fumoir*, combinación de revestimientos y cielorraso estilo neotudor con gran chimenea inspirada en el renacimiento francés), y la biblioteca anexa (neogótico tardío inglés), el Gran Comedor (en estilo neobarroco inglés), con el Jardín de Invierno de apariencia neotudor, el salón de estar de estilo neoLuis XV, un comedor más pequeño de estilo neorenacimiento y baños recreando el estilo Pompeyano.

Por lo que, si el Palacio Ortiz Basualdo impactó a Eduardo Windsor en su visita a Argentina, gracias a la decoración de la casa Jansen de París y Waring & Gillow de Londres; la casa de decoración Krieger de París, que amobló el Palacio Ferreyra Ocampo, también pudo impactar al reconocido historiador de la arquitectura Nikolaus Pevsner en su visita a Argentina (como ya citamos).

Los palacios, profusamente decorados, además del rol local de albergar la vida social que relacionaba a las familias más poderosas entre sí, que las diferenciaba del resto, fueron piezas decisivas en las competencias sociales locales en los que estas familias competían para ser los anfitriones elegidos cuando llegaban visitantes ilustres a los que deseaban impactar con sus formas de habitar civilizadas (europeizadas). Como el caso de la visita del Príncipe de Gales (cuando se alojó en la residencia de los Ortiz Basualdo), o en el caso de la visita del Maharajá de Kapurtala (cuando se alojó en la residencia de Mercedes Castellano de Anchorena); e incluso cuando el Cardenal Pacelli, que luego fue el Papa Pío XII, visitó la Argentina (cuando se alojó en la residencia de Harilaos de Olmos).

La mezquina vanidad social y el celo patriótico de estas familias, declarados en abiertos torneos públicos, a veces feroces, para alojar a las tan preciadas “presas” (que se alojarían en sus residencias), encontraba un paliativo al autojustificarse por haber cumplido la noble misión patriótica de demostrar ante los potentados del mundo “que no éramos indios” y lo equivocados que estaban si creían que vivíamos como en el tiempo de la Colonia o en la época del caudillo Rosas (pues empezaban a vivir de un modo mucho mas moderno, afrancesado principalmente).

Incluso la residencia del caudillo Justo José de Urquiza, edificada en 1860, dio una clase de “civilizado” higienismo arquitectónico a Domingo Faustino Sarmiento, cuando la visitó en febrero de 1870; pues fue la 1° residencia argentina con contar con el moderno servicio de agua corriente por cañerías (realizado por el artesano francés Paul Doutre). Esto lo podemos apreciar en la Sala de aguas de ablución (ver Ficha N° 15), donde destaca la bañadera francesa de hierro esmaltado con canilla y la cocina decorada por el artefacto central del ambiente –o cocina económica de fundición de hierro, con escape de los gases al techo– manufacturada por Tomás Benvenuto en Buenos Aires (ver Ficha N° 19); ambiente que disponía del mismo adelanto técnico (servicio de agua por cañerías) que la Sala de aguas de ablución.

Otros ejemplos, como la “Estancia Huetel” de Concepción Unzúe, es un sorprendente castillo en la pampa (aunque sólo sea equivalente a un pabellón de caza en Francia, por su inferior tamaño). Su implantación sobre una *pelouse* pampeana (o especie de comuna francesa) igualmente lo hace imponente y es un claro ejemplo de lo que hemos denominado como cultura material y simbólico-burguesa-ecléctica (criollo-francesa). Dado que, mientras deja entrever un aspecto de construcción con abolengo, inserta livianas galerías sobre plataformas, debido al clima y a la naturaleza subtropical (de la pampa húmeda). Esta residencia es una copia de un *château* francés (casa de campo de la nobleza francesa) del periodo de los Borbones, en la desolada grandeza de la pampa argentina.

Asimismo, la francofilia eduardiana, transculturada a la Argentina, estuvo bien representada por el casco de la “Estancia San Jacinto”, de Saturnino Unzúe, recreación del barroco inglés. Pues, si bien la arquitectura francesa fue importante, el equipamiento e infraestructura inglesa también lo fue (y en muchos casos se complementaban en la decoración de interiores).

Además, constituyen un excelente ejemplo de la evolución del gusto de la sociedad argentina en el campo de la arquitectura y, particularmente, dentro de la decoración de interiores. Verificándose la renovación de la tradición de inspiración clásica que, por varias décadas, y aún hasta hoy sería la regla en la decoración de interiores no-moderno. Este hito histórico solo fue superado por el posterior Movimiento Moderno en Arquitectura y sus correspondientes muebles, objetos y artefactos tecnológicos (como la televisión, radio y otros electrodomésticos).

La arquitectura *Beaux Arts* se vuelve mas confusa cuando el aspecto *Art Nouveau* aparece en los motivos vegetales del edificio Ferreyra Ocampo, aumentando la complejidad histórica de este confuso período de la arquitectura nacional doméstica (que buscaba su identidad) Argentina.

Para sumar aún más complejidad al análisis de esta época, en la residencia Acevedo podemos observar que todos los elementos de la decoración estaban distribuidos dentro de la estética

Art Déco (como se apreciaba en el baño de la señora Inés Mercedes Anchorena de Acevedo) que había quebrado la arquitectura *Beaux Arts*, tan importante para la época.

El Palacio Fernández Anchorena debe atribuirse al arquitecto francés Édouard Le Monnier (1873-1931) formado y diplomado en la Escuela Nacional de Artes Decorativas de París. Este arquitecto es considerado por la historia como uno de los más originales y creativos de su generación que actuó en la Argentina. Demuestra, como pocos, la íntima relación que existió entre el *Art Nouveau* y el *revival Luis XV* (en arquitectura).

Los interiores de la residencia Ferreyra Ocampo constituyen un conjunto único en la Argentina, ya que representan una sofisticada versión del estilo neoimperio (ver Ficha N° 13), característica de principios del siglo XX, que incluye rasgos y criterios de diseño indudablemente influenciados por el *Art Nouveau*. Si lo comparamos con el dormitorio 1° Imperio Francés de la residencia Errázuriz Alvear (ver Ficha N° 9) establecemos su correlato, con sus similitudes.

Respecto de los estilos burgueses. El espíritu que circulaba por la Inglaterra, de aquel período, era la del caballero que no necesitaba de título. En el siglo XVIII, el Movimiento Ilustrado, estaba dispuesto a disipar las tinieblas de la humanidad -acto mediante- las luces de la razón. Esta hija doctrinal del Renacimiento del racionalismo y del empirismo decimonónico, que halló en la enciclopedia su cuerpo ideológico y rompiendo con el sistema metafísico como forma de conocimiento. Siempre recurriendo a los métodos analíticos e inductivos, era optimista. Fue quizás, el estilo burgués de Chippendale, el más genuinamente inglés, el más burgués, ilustrado y decimonónico. Pero el estilo burgués 1° Imperio francés igualmente fue importante, gracias a Napoleón, logró imponer el laurel como marca de fábrica, con su elemento más destacado, la N inicial (de Napoleón) orlada en una guirnalda de laurel. Encontramos dos sillones de estilo burgués Directorio⁴⁵ estampillado por el ebanista Georges Jacob (1739-1814) en el dormitorio neoimperio de la residencia Errázuriz Alvear.

En definitiva, para concluir sobre la producción de mobiliario artesanal y de ebanistería, antes del la llegada de la Escuela de la Bauhaus en 1919.

Consideramos a los «paradigmas» del mobiliario (ejemplo: una silla Luis XIV) como realizaciones del diseño universalmente reconocidas que, durante un cierto tiempo (1643-1715), en un cierto lugar (Francia) proporcionaron modelos de problemas y soluciones a una comunidad de artesanos (ebanistas). Y que también fueron la fuente de los métodos y normas para la resolución de problemas (en este caso sentarse) aceptados por su comunidad –de manufactura- ya madura (como lo fue la manufactura de Los Gobelinos).

Los «paradigmas» proporcionaron *modelos conceptuales* de los que surgieron tradiciones coherentes de producción de mobiliario (significando toda la constelación de creencias, valores, técnicas, etc., que compartieron los miembros de su comunidad). Sólo con el surgimiento de un paradigma, alrededor del cual se consolida una auténtica comunidad de fabricantes y/o productores, puede decirse que la disciplina ha alcanzado su madurez (Gobelinos, Bauhaus, ULM, etc.)

Denominaremos *producción normal* a las etapas durante las cuales la actividad productiva, en el seno de una comunidad de artesanos-creadores, proyectistas o diseñadores, se ocupa del mismo tipo de problemas (está gobernada por un paradigma). En virtud de que el paradigma

⁴⁵ **Par de sillones. Estampillados por el ebanista Georges Jacob (1739-1814). Madera de caoba tallada y lustrada. Francia. Época Directorio-Consulado 1795-1804:** Par de silloncitos de líneas clásicas realizados en madera de caoba lustrada, sin bronce. El respaldo forma una sola línea curva con las patas posteriores, detalle característico de este período. Los apoyabrazos, también curvos, tienen forma de cuerno de la abundancia, las patas rectas y en forma de huso son similares a las del período Luis XVI. Georges Jacob nació en Borgoña, Francia. De origen campesino, se instaló en París a los dieciséis años para comenzar su carrera como ebanista en el taller de Jean B. Lerouge. En 1765 alcanzó la maestría y logró buena reputación por los diseños de muebles de asiento tallados con motivos del repertorio clásico. Trabajó para Luis XVI en Francia, Jorge IV de Inglaterra, Gustavo III de Suecia y para varios Príncipes Alemanes. Con la Revolución de 1789 sufrió una grave crisis ya que sus clientes se exiliaron o fueron guillotinado. Su amistad con el pintor Jacques L. David le ayudó a evitar la cárcel y llegó a ser uno de los principales proveedores de mobiliario del Gobierno Revolucionario y luego del Emperador Napoleón.

determina cuáles son los problemas y las normas para su solución, la actividad productiva normal tiene por finalidad la articulación de la praxis proporcionados por el paradigma (esto es el modo en que la proto-teoría o teoría es articulada a la práctica). En otros términos, la *producción normal* se caracteriza por la resolución de problemas específicos y concretos (esto es un tipo especial de problemas que tienen de antemano asegurada su solución); así las posibles soluciones aceptables y los pasos que hay que dar para obtener las soluciones están limitadas por las reglas del paradigma.

Un paradigma puede distanciar a una comunidad de artesanos, proyectistas o diseñadores de un problema que, aunque importante desde otro punto de vista, no pueden formularse de acuerdo con las reglas proporcionadas por ese paradigma (ejemplo: el paradigma de diseño de la Escuela de la Bauhaus implicó el abandono del paradigma de diseño de muebles artesanales de ebanistería).

La producción normal de mobiliario es la actividad que una comunidad de artesanos, proyectistas o diseñadores reconoce durante cierto tiempo como fundamento de su práctica; donde la naturaleza de la praxis encaja dentro de los límites definidos por el paradigma y principalmente reside en que no tiende a producir novedades importantes (dado que está controlado por los límites de su proto-teoría o teoría proyectual y la técnica o tecnología implícita). Y quienes lo practican se concentran en problemas que sólo su falta de ingenio les impediría resolver.

Para los diseñadores, al menos, los resultados obtenidos mediante la producción normal son importantes, debido a que contribuyen a aumentar el alcance y la precisión con la que puede aplicarse un paradigma. El llegar a la conclusión de un problema de producción normal es lograr lo esperado de una manera nueva (aunque en sí esto no representa una auténtica novedad). Aquella categoría especial de problemas que puede servir para poner a prueba el ingenio o la habilidad para resolverlos, dará por conclusión variaciones en las apariencias externas (resoluciones formales o morfológicas, de materiales, texturas y colores) y circunstancialmente introducirá alguna novedad funcional. Pero la verdadera innovación no puede llegar si no es de la mano de la técnica o tecnología más propiamente (ejemplo: Mart Stam, en 1926, introduce el nuevo paradigma con el concepto de silla «cantilever», 1º silla volada, sobre dos patas, que al llegar al suelo se une en un sinfín; muy segura, estaba realizada con tubos de gas -copia de la silla Gaudillot-, pero sin pintar. Luego, Marcel Breuer, en 1925-1926, realiza la silla que mezcla la elasticidad de la silla de Mies Van der Rohe, más el concepto en voladizo de Mart Stam).

La producción normal es una empresa *altamente acumulativa* (capaz de generar soluciones que se van acumulando en la historia) que ha tenido un éxito eminente en su objetivo de crecimiento paulatino. La producción normal, es una actividad no dirigida hacia las novedades en la solución de problemas bajo la mira de un paradigma.

La producción industrial seriada por métodos industriales (no artesanales) corresponde solo a los últimos 100 años dentro de una historia de 5000 años de producción artesanal de mobiliario que es necesario tener en cuenta, para verificar que lo cultural ha sido mucho mas importante que la producción en serie (como suele suponerse en las carreras de Diseño Industrial). Esto se verifica en la siguiente conclusión.

Teniendo en cuenta los 5000 años de historia del diseño de muebles. Si partimos desde Egipto del 3000 A.C., se observa una gran influencia religiosa en el diseño de los objetos. Se encuentra una sorprendente síntesis estructural y pureza formal en los casos de diseño vernacular de sillas destinadas a los estamentos mas bajos de la sociedad egipcia y sin pretensiones religiosas. En Grecia de la misma época el trono-escultura de terracota de la tumba de Kamilari, de uso religioso (donde los dioses se sentaban), presenta excepcionalmente una limpieza y funcionalismo formal.

Los materiales variaron desde la madera y piedras preciosas en Egipto, hasta la piedra y mármol en Grecia del 400 A.C. En Grecia se desarrollaron asientos-inmuebles de piedra y mármol. Tronos para Reyes de gran limpieza y síntesis formal que nos hace pensar que el purismo funcionalista del Movimiento Moderno de 1920.

En el año 1000/1200 en Europa, el Gótico también desarrolló muebles-inmuebles altos para las iglesias (elevándose al cielo donde estaba Dios) como si de pequeñas catedrales se tratara. También se hizo uso artesanal de metales como el bronce y el hierro. En este período encontramos el banco con respaldo reversible, que fue el que dio origen a los respaldos reversibles de los asientos ferroviarios. Con lo cual se demuestra que siempre hay algo que aprender de la historia.

Ya en el período 1600/1650 en Europa el sillón con respaldo abatible, que puede transformarse en una mesa, es un claro ejemplo del mueble transformable.

En 1560/1790 se generaron los estilos Luises –XIII, XIV, XV y XVI- de maderas finas (roble, nogal, ébano, caoba, palo de rosa y frutales) capaces de albergar los voluminosos trajes de la época de los Reyes de Europa. Una proliferación de muebles distintos: chaise-longue, marquise, duchesse, psyche, canapé, bergerès, voyeuse y corbeille entre otros.

En todos los casos la ideología o sistema de creencias del Poder del momento (del faraón, de las formas de gobierno romano, de la iglesia cristiana o de los reyes de las cortes europeas) siempre determinaron la morfología del diseño del mobiliario. La nueva etapa de Poder que va a imponer la burguesía y sus Revoluciones (Francesa e Industrial), impondrán al diseño de muebles una nueva concepción ideológica debido al nuevo orden mundial burgués, ilustrado y decimonónico. Chippendale fue el más representativo de este nuevo orden burgués.

Una etapa de confusión ecléctica sería la respuesta al Nuevo Orden Mecánico que la Revolución Industrial estaba imponiendo al mundo. La inventiva tecnológica se tomó de la mano de las ideas democráticas para ponerle masificación a la producción. Pero la manufactura continuó siendo semi-artesanal durante el período que va desde factorías de Thonet de 1830, pasando por el Arts & Crafts a partir de 1850 y el Modernismo o Art Nouveau de 1890. La producción artesanal siguió hasta 1914.

En conclusión observamos que aunque la Revolución Industrial se inició en 1760, durante 150 años el proyecto de diseño de mobiliario siguió siendo manufacturado semi-artesanalmente a pesar de la fuerte imposición de la maquinaria industrial.

Parafraseando a Le Corbusier diremos que en este período de 1914, la silla fue pensada como una «máquina para sentarse» con una estética de la forma funcional desprovista de decorado y ornamento típica de la Bauhaus y el Movimiento Moderno y el pensamiento geométrico matemático de la época de las vanguardias (un concepto mas estético, que verdaderamente mecánico e industrialista). Pues importaba mas la estética de la producción industrial, que si el diseño era verdaderamente producido en serie (masificado por métodos industriales). A pesar de los intentos de W. Gropius que en 1923 pretendía unir arte y técnica, el gran fracaso de la Bauhaus consistió en no haber cumplido sus teorías convirtiéndose en una forma o estilo estético académico (de gran impacto mundial), pero de pocas realizaciones concretas en la producción industrial. Como el famoso ejemplo de la silla Rietveld «Red and Blue» que por su reducción a colores y formas puras geométricas, fue un manifiesto ideológico.

Esto confirma solo una cosa que 160 años mas tarde de la Revolución Industrial, no había una verdadera producción en serie industrializada, sino concepciones esteticistas (estilo funcionalista) de la Nueva Era de las Máquinas. No dejaron de ser formas abstractas y geométricas con una objetividad técnica, sin reproducción masificada de gran escala.

Luego en 1926 vendría Marcel Breuer con su famosa silla «Wassily» (evolución de la silla Gaudillot de 1844 y del concepto cantilever de Mart – Stam de 1926). Cuya belleza radicaba en no estar hecha a mano (sino por máquinas), cuando se proyectó no parecía a ninguna silla que jamás hubiera visto nadie. Pero no dejó de ser un asiento en el que no se podía estar cómodamente más de treinta minutos (en este sentido y en este ejemplo famoso el diseño industrial del Movimiento Moderno no superaba en confort al diseño de los Luises artesanales ¿paradójico?).

Luego el funcionalismo no tendría nada que decir en la cultura Pop del diseño de 1960/70, a pesar de estar en una época de plena reproductibilidad mecánica del diseño. Y luego con la llegada del Movimiento Posmoderno, por oposición al Movimiento Moderno, aparecía un renacer de estilos del pasado (ornamentales o no) con mixturas híbridas entre la producción en serie y los aspectos artesanales y artísticos decorativos y simbólicos (típicos de las etapas previas a la Revolución Industrial).

Así comenzaron a prevalecer las visiones del mundo de muchas culturas, la multiplicidad de racionalidades locales (minorías étnicas, sexuales, religiosas, etc.), haciéndose énfasis en lo regional, lo local, lo particular. Invocando la pluralidad, la diferencia, la heterogeneidad, la hibridación. Así se vivirán los avances tecnológicos integrándolos a los matices tradicionales. El Movimiento Posmoderno cambió las cajas de acero y cristal del Movimiento Moderno en Arquitectura y diseño por un regreso al ornamento, al simbolismo, al juego irónico, lúdico y ecléctico. La Posmodernidad adoptó todo tipo de estilos, lenguajes y técnicas (industriales, semiartesanales), asimismo vino a conferir un medio ideal para hacer manifestaciones declarativas de diseño; se busca enriquecer la experiencia, lo emotivo, conjugando estilos del pasado, con la agresividad de los colores, la ausencia de moderación o buen gusto (kitsch). Con un fuerte énfasis en lo simbólico.

De los diseños efectuados, en mobiliario, algunos son incómodos y poco prácticos para sentarse y se convierten más en algo para observar (casi una obra de arte diríamos), y a su vez para criticar (esto son las manifestaciones declarativas que efectuaron los diseñadores y proyectistas Posmodernos). Querían que los diseños fueran también pensados por los usuarios y esto lo llevara a descubrir el mensaje que pretendían transmitir.

En los 1980 en Diseño Industrial, se llevaron a cabo programas exclusivos artesanalmente, piezas únicas que se fabricaban en series limitadas; ironizando la línea del pensamiento clásico del Movimiento Moderno. Donde la ornamentación cobraba significado, siendo expresivo, divertido, de dominio sobre la tecnología, atendiéndose lo simbólico y lo tradicional, rompiendo con las reglas (en tanto que los productos del Movimiento Moderno poseían ejes de simetría para su fabricación; los productos Posmodernos rompían con la simetría).

Los diseños de Ettore Sottsass estaban pensados para ser producidos por modestos talleres artesanales. Así fue que Sottsass, arrebató a las formas geométricas su rigor intelectual (matemático si se quiere) y le devolvió su significado primitivo como símbolos. Otros diseñadores también hicieron lo mismo.

Queda en evidencia que la cultura y la capacidad de significación cultural (para cada lugar geográfico y período de tiempo) en el diseño de sillas y muebles había sido más importante que la producción por métodos industriales. Se volvía la mirada a los aspectos simbólicos y aquí la historia nos terminó brindando la posibilidad de pensar si: ¿el Luis XIV o el Luis XV o el Luis XVI, dado que fueron uno de los símbolos más poderosos, de una de las culturas con más capacidad de irradiar -desde Europa- su luz (y por eso fueron adoptados por la aristocracia burguesa de la Argentina de 1860-1940) no va a hacer nuevamente su aparición en las viviendas de los “nuevos ricos posmodernos” del Siglo XXI?

Creemos haber desarrollado los fundamentos para incorporar a la Historia del Diseño Industrial (en general) y Argentino (en particular), la importancia del diseño de muebles de tipo «artesanal» (arte menor de la ebanistería). Lo que abrirá la teoría al aprendizaje que requiere el Movimiento Posmoderno en diseño de muebles. Para lo cual estudiamos el período paradigmático de la historia de la arquitectura burguesa *Beaux Arts* y su decoración de interiores, que hemos definido como la *Belle Époque Argentina: 1860-1945*. Época de gran difusión del mobiliario de tipo Luis XIV, XV y XVI.

12 - Bibliografía:

AA.VV. Teoría e historia de la restauración, Master de Restauración y Rehabilitación del **Patrimonio**. Ed. Munilla-Lería. Madrid. 1997.

AA.VV. **Teoría e historia de la rehabilitación. Tratado de Rehabilitación, Tomo 1º**. Ed. Munilla-Lería. Madrid. 1999.

AA. VV. (Fernando Devoto y Marta Madero, Editores). **Historia de la vida privada en la Argentina. Tomos II - III**. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S. A. Buenos Aires. 1999.

AA. VV. (Diego Armus, Compilador). **Mundo urbano y cultura popular**. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1990.

AA.VV. (Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Compilador). **I º JORNADAS DE HISTORIA DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. "La vivienda en Buenos Aires"**. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires. 1985.

ANDERSON, Federico. **Estética y tecnología del paisaje interior doméstico moderno. Argentina: 1880-1980**. Tesis de Maestría en Estética y Teoría del Artes. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. S/E. La Plata. 2008.

ARIES, Philippe y DUBY, Georges. **Historia de la vida privada. Tomos II-III**. Taurus. Buenos Aires. 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase**. En VVAA. Los objetos. Serie Comunicaciones Editorial Tiempo Contemporáneo. Argentina 1974.

BAUDRILLARD, Jean. **El sistema de los Objetos**. Fondo de Cultura Económica. México. 1969.

BENNETT OATES, Phyllis. **Historia dibujada del mueble Occidental**. Celeste. Madrid. 1995.

BERNATENE, María del rosario. "LOS HOMBRES SIN ROSTRO. Lo cognitivo y lo emotivo en la práctica proyectual", en **1er. Congreso de Arte y Diseño**. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata. 1996.

BERNATENE, María del Rosario y GANDOLFI, Fernando Francisco, "Análisis e interacciones de contenidos éticos y estéticos en el proyecto de diseño industrial", en **Actas. Primeras Jornadas del Centro del País**. Procesos de diseño Nro. 4. Imprenta Ingreso. Córdoba. 2001.

BERNATENE, Rosario y UNGARO, Pablo. "¿CÓMO ENSEÑAR DISEÑO Y TECNOLOGÍA A TRAVÉS DEL MUSEO? Lineamientos metodológicos para la selección y exposición de objetos patrimoniales industriales", en **III JORNADAS NACIONALES "Enseñar a través de la ciudad y el museo: Propuestas y perspectivas"**. Mar del Plata. 2000.

BERNATENE, Rosario y GANDOLFI, Fernando. "LA INSOPORTABLE DENSIDAD DE LAS COSAS. Artefactos y paisaje doméstico en la Argentina del siglo XX", en revista **Arte e Investigación Nº 4**. Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata. 2000.

BERNATENE, María del Rosario. "OBJETOS DE USO COTIDIANO EN LA ARGENTINA 1940-1990. Marco Teórico", en Revista **Arte e Investigación, Nº 3**. Editorial de la Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata. S/f.

BERNATENE, María del Rosario. "EL TIEMPO INTERNO DE LOS OBJETOS. Problemas teóricos en la organización de la narración histórica del diseño de objetos (Parte I)", en Revista **Arte e Investigación, Nº 1**. Editorial Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata. 1996.

BLANCO, Ricardo. **Sillas Argentinas**. CMD – Centro Metropolitano de Diseño y Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Buenos Aires. 2006.

BOSCH, Beatriz. **Urquiza y su tiempo**. S/E. Buenos Aires. 1971.

CARRETERO, Andrés. **Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomos: 1, 2 y 3**. Editorial Planeta. Buenos Aires. 2000.

CLARET RUBIRA, José. **Muebles de estilo inglés y su influencia en el exterior: desde los Tudor hasta la reina Victoria, con los grupos Colonial y Menorquín**. 3ra. Edición Gustavo Gili. Barcelona. 1965.

CLARET RUBIRA, José. **Muebles de estilo francés: desde el Gótico hasta imperio**. 2da. Edición Gustavo Gili. Barcelona. 1964.

CORADESCHI, Sergio. **Guía de muebles**. Grijalbo. Barcelona. 1989.

DANIELE, Baroni. "Interiores", en Revista **Summa. Nº 194**. Buenos Aires. 1984.

DE CERTEAU, Michel. **La invención de lo cotidiano. Tomo I**. Instituto Mora. México. 1980.

DE CERTEAU, Michel. **La invención de lo cotidiano. Tomo 2**. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México. 1999.

DOMÍNGUEZ SOLER, Susana Tota G. de. **URQUIZA Ascendencia vasca, descendencia en el Río de la Plata**. S/E. Buenos Aires. 1992.

DOMÍNGUEZ SOLER, Susana Tota G. de. **El Palacio San José, Su historia, sus fiestas y sus visitantes ilustres**. S/E. Buenos Aires. 2002.

DOMÍNGUEZ SOLER, Susana Tota G. de. **Dolores Costa de Urquiza, esposa del Capitán General don Justo José de Urquiza**. S/E. Buenos Aires. 1997.

DOMÍNGUEZ SOLER, Susana Tota G. de. **Dolores Costa, esposa ejemplar**. S/E. Buenos Aires. 2002.

FEDUCHI, Luis. **Historia del mueble**. Editorial Blume. Barcelona. 1986.

FLORES, Salinas. **Historia del diseño Industrial**. Editorial Trillas. México. 1992.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Cap. III. Los usos sociales del patrimonio Cultural", en Enrique Florescano (Compilador). **El Patrimonio Cultural de México**. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Fondo de Cultura Económica. México. 1993.

GAETA, Rodolfo y GENTILE, Nélida. "La concepción kuhniana del desarrollo de la ciencia", en **Thomas Khun. De los paradigmas a la Teoría Evolucionista**. Editorial Eudeba. 1998.

GIEDION, Sigfried. **La mecanización toma el mando**. G. Gili. Barcelona. 1978.

GOMEZ, Ricardo. **Neoliberalismo y Seudociencia**. Lugar Editorial S. A. 1995.

GREGOTTI, Vittorio. "Opiniones Argentinas". En **Diseño Italiano: 1945-1971**. S/E. S/I. S/f.

GREMENTIERI, Fabio y VERSTRAETEN, Xavier. **Grandes Residencias de Buenos Aires. La influencia francesa**. Ediciones Larivière. Buenos Aires. 2006.

HEIT, María A. y equipo de profesionales del Museo. **Palacio San José: Patrimonio botánico**. S/E. Entre Ríos. 2000.

- HOBSBAWM, Eric J. **La era del imperio 1875-1914**. Crítica. Buenos Aires. 2003.
- HOBSBAWM, Eric J. **Historia del siglo XX**. Crítica. Buenos Aires. 1998.
- LIERNUR, Francisco; SILVESTRI, G. **El umbral de la Metrópolis**. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1993.
- LIERNUR, Jorge Francisco y ALIATA, Fernando (GONZÁLEZ MONTANER, Berto. Editor). **Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Tomos I-VI**. Editorial Clarín/Arquitectura. Buenos Aires. 2004.
- LUCIE-SMITH, Edward. **Breve historia del mueble**. Del Serbal. Barcelona. 1980.
- MALDONADO, Tomás. **Ambiente Humano e ideología**. Nueva Visión. Bs. As. 1971.
- MALDONADO, Tomás. **Vanguardia y racionalidad**. Editorial G. Gili. 1990.
- MALDONADO, Tomás. **El futuro de la modernidad**. Júcar Universidad. Madrid. 1992.
- MALDONADO, Tomás. **Ambiente, Productos y Estilo de vida en Elementos de Política ambiental**. Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires. Compilado por F. Goin y R. Goñi. 1993.
- MANZINI, Ezio. **Artefactos**. Celeste Ediciones y Experimenta Ediciones de Diseño. Madrid. 1990.
- ORIO, Bohigas. **Proceso y Erótica del Diseño**. La Gaya Ciencia, Editorial. S/f.
- ORTIZ, Federico. "La arquitectura argentina desde mediados del siglo XIX hasta 1914: una introducción", en revista **Summa**. Nº 252. Buenos Aires. s/f.
- POZZI, Graciela. **La Generación del '80 (1880-1914)**. Ed. Biblos. Buenos Aires. 1987.
- RIBEIRO DURHAM, Eunice. "Cultura, patrimonio, preservación", en **Revista Alteridades Nº 8**. S/E. S/I. S/f.
- RODRIGUEZ MOLAS, Ricardo. **Vida cotidiana de la oligarquía argentina (1880-1890)**. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. 1988.
- RUIZ MORENO DE BUNGE, Silvina. **El General Urquiza y el Palacio San José, en El Jardín en la Argentina**, Nº 5, año 2. S/E. Buenos Aires. 1993.
- SABATO, Jorge. La clase dominante en la Argentina moderna. Formación y características. Cisea Ediciones Imago Mundi. Buenos Aires. 1991.
- SAENZ, Jimena. "La "Belle Epoque" en Mar del Plata", en Revista **Todo es Historia, Nº 45**. Enero 1971.
- SAENZ, Jimena. "Los argentinos en Europa: Los hombres del '80", en Revista **Todo es Historia, Nº 64**. Agosto 1972.
- SEBRELI, Juan José: **Los Oligarcas, Nº 55**. Centro Editor de América Latina. 1971.
- SALESSI, Jorge. Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914). Beatriz Viterbo Editora. Buenos Aires. 1995.
- SALINAS, Flores. **Historia del Diseño Industrial**. Editorial Trillas. México. 1992.
- SAMAJA, Juan. **El Proceso de las Ciencias. Una breve introducción a la investigación científica**. Editorial EUDEBA. Buenos Aires. 1993.

SAMAJA, Juan. **La combinación de métodos: pasos para una comprensión dialéctica del trabajo interdisciplinario**. En OPS/OMS. Educ. Med. Salud, Vol. 26, Nº 1. 1992.

SAMAJA, Juan. **Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica**. FBA-UNLP. 2000.

SAMAJA, Juan. **EL PROCESO DE LA CIENCIAS. Una breve introducción a la investigación científica**. Edición: Dirección de Investigaciones. Secretaría de Investigación y Posgrado. S/I. S/f.

SAMAJA, Juan. “¡LA BOLSA O LA ESPECIE! (Para volver a pensar el puesto de la abducción en el sistema de las inferencias)”, en la **Revista científica de la Facultad de Bellas Artes**, de la Universidad nacional de La Plata; denominada: “ARTE E INVESTIGACION”. Año 1, número: 1. Octubre de 1996.

SAMAJA, Juan. **La Función Metodológica de la Epistemología**. Revista EPISTEME. Vol 2. Nº 4. Buenos Aires. 1972.

SAMAJA, Juan. **La dialéctica de la investigación científica**. Editorial Helguero. Buenos Aires. 1987.

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

SCURI, Piera. “El espejo rococó”, en revista **Summa. Nº 198**. Buenos Aires. 1984.

SEBRELI, J. J. **Buenos Aires, vida cotidiana y alineación**. Hyspamérica. Buenos Aires. 1986.