

# De “Museo de Artes Decorativas e Industriales” a casa museo de la familia Errázuriz: derroteros para la creación de un Museo Nacional de Arte Decorativo<sup>1,2</sup>

From “Museum of Decorative and Industrial Arts” to the Errázuriz family house-museum: paths for the creation of a National Museum of Decorative Art

**Larisa Antonela Mantovani<sup>3</sup>**

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (Escuela IDAES).

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP). Escuela de Arte y Patrimonio (EAYP).

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Universidad Nacional de San Martín

Buenos Aires, Argentina

Cómo citar este artículo: Mantovani, L. (2023). De “Museo de Artes Decorativas e Industriales” a casa museo de la familia Errázuriz: derroteros para la creación de un Museo Nacional de Arte Decorativo. *Revista 180*, (52), (131-143). [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-52.\(2023\).art-1214](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-52.(2023).art-1214)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-52.\(2023\).art-1214](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-52.(2023).art-1214)

### Resumen

Las décadas previas a la creación del Museo Nacional de Arte Decorativo en Argentina (1937) vieron un fuerte desarrollo de las artes aplicadas en general. A diferencia del ámbito educativo que estaba destinado a formar una masa de artesanos y artesanas, obreros y obreras que egresarían de escuelas de artes y oficios, o de las exposiciones dedicadas a las artes decorativas de producción nacional, el MNAD nunca contempló a las producciones argentinas, sino que se centró mayormente en el coleccionismo de arte europeo y oriental, fuertemente marcado por la compra fundacional de la colección de la familia Errázuriz. El objetivo de este artículo es identificar y analizar los diferentes proyectos para la creación de un museo de arte decorativo en Argentina y estudiarlos a la luz del concepto de tradición selectiva de Raymond Williams. En este sentido, también se indagan de cerca las primeras publicaciones y catálogos realizados desde el inaugurado museo para examinar sobre qué historia pasada buscó erigirse, el nivel de atención puesta respecto de los proyectos previos y contemporáneos sobre artes decorativas en el país, el imaginario de las artes decorativas que se buscó fomentar y el público elegido como destinatario. En ese sentido, este artículo también tiene como objetivo poner en cuestión la concepción de “casa museo” del Museo Nacional de Arte Decorativo en Argentina con el fin de problematizar sus alcances y límites.

### Palabras clave

Argentina, artes decorativas, familia Errázuriz, museos industriales, Museo Nacional de Arte Decorativo

### Abstract

The decades prior to the creation of the National Museum of Decorative Art in Argentina (1937) saw a strong development of the applied arts in general. Unlike the educational field that was destined to train a mass of artisans and craftsmen, men and women workers who would graduate from schools of arts and crafts, or the exhibitions dedicated to the decorative arts of national production, the MNAD never contemplated Argentine productions. Rather, it focused mainly on collecting European and Oriental art, strongly marked by the founding purchase of the Errázuriz family collection. The main goal of this article is to identify and analyze the different projects for the creation of a museum of decorative art in Argentina and to study them considering Raymond Williams' concept of selective tradition. In this sense, the first publications and catalogs made since the inauguration of the Museum are also closely investigated to examine the past history it sought to establish itself on, the level of attention paid to previous and contemporary projects on decorative arts in the country, the imaginary of the decorative arts that sought to promote and the public chosen as recipient. In this sense, this article also seeks to question the conception of the “house museum” of the National Museum of Decorative Art in Argentina to problematize its scope and limits.

### Keywords

Argentina, decorative Arts, Errázuriz family, industry museums, National Museum of Decorative Arts

Durante la segunda mitad de la década de 1920, las artes aplicadas tuvieron un gran impulso en Buenos Aires, en particular gracias a las Exposiciones Comunales de Artes Aplicadas e Industriales que fomentaron el acceso a la cultura en el contexto de una sociedad democrática y que auguraban un futuro de crecimiento para las industrias artísticas. La década de 1930 inaugurada con un golpe de Estado en Argentina abrió la puerta a cambios políticos en un contexto de crisis económica en que se generaron tensiones en el modelo agroexportador, así como grandes pérdidas económicas para las elites que se enriquecían con él desde finales del siglo XIX. La estructura de poder conservadora afectó ciertas libertades en la producción artística de la época, pero vale destacar que, en parte como contracara de la crisis económica, numerosos palacios de ricas familias pasaron al Estado en carácter de establecimientos administrativos o museos, que en conjunto con otras políticas públicas de algún modo animaron las artes y la cultura, en especial en el terreno de las artes decorativas.

La creación del Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD) en 1937 fue el resultado de la venta del palacio y la colección de la familia Errázuriz al Estado nacional (Figura 1). En materia institucional, esta época fue importante para las artes vinculadas con la industria que pasaron a gozar de un museo nacional para promoverlas, al mismo tiempo que se retomaron los Salones Nacionales de Artes Decorativas en 1936 —que se habían iniciado en 1918 y sostenidos con continuidad hasta 1924— y que se decidió aceptar la participación internacional a la Exposición de 1937 en París dedicada al arte y la técnica aplicadas a la vida moderna.

Sin embargo, el derrotero para la fundación de dicho museo tuvo poca coincidencia con las búsquedas que pueden rastrearse en diversas instituciones para la construcción de una colección pública que difundiera las artes “industriales” de producción local. En la Exposición Nacional de Córdoba de 1871, la crítica había sugerido la creación de un “museo industrial” (Victory y



Figura 1

Interior del Palacio Errázuriz Alvear recientemente inaugurado

Nota. Pérez-Valiente, 1918, p. 19. [https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219487/19/LOG\\_0014/](https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219487/19/LOG_0014/).

Suárez, 1872, p. 300), diversas escuelas de artes y oficios en Buenos Aires como las de la Sociedad de Educación Industrial o la Escuela profesional n.º 3, dirigida por Luisa Lanús de Galup, aspiraban a crear museos institucionales que aportasen a la formación industrial de sus estudiantes durante la década de 1910 [Lanús de Galup, 1912; Sociedad de Educación Industrial [SEI], 1908]. Esto se consolidó por lo menos para los talleres de cerámica del Colegio del Divino Rostro en donde crearon un “museo experimental de la fábrica” que incluía tanto hallazgos como pruebas fallidas [Mantovani y Villanueva, 2022]. Asimismo, las *Memorias del Ministerio de Instrucción Pública* [MJPI, 1934] de la década de 1920 consignaron una falta de espacio al momento de alojar colecciones de “artes decorativas e industriales” pertenecientes a la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA); incluso hubo un proyecto de anexión de la ANBA a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires que incluía la posibilidad de “la creación del museo del mueble y de las artes decorativas” [Uballes y Colón, 1920, p. 447]. Estas numerosas búsquedas tuvieron, en definitiva, poca relación con el resultado final que se encuentra actualmente en el Palacio Errázuriz, construido a imagen y semejanza de París y ubicado en uno de los barrios más costosos de la ciudad de Buenos Aires.

A la fecha, las investigaciones sobre el Museo Nacional de Arte Decorativo han sido varias. Desde un carácter institucional se ha estudiado su arquitectura y algunas de sus colecciones [Pontoriero, 2017, Bellucci y Pontoriero, s. f.], o bien se ha priorizado la investigación de su primer director, Ignacio Pirovano, quien además fue referente para el desarrollo de las artes plásticas y coleccionista [Bermejo, 2012, 2013; García, 2000, 2017; Rossi, 2010]. Recientemente María Isabel Baldasarre, investigadora y actual directora nacional de museos en Argentina, ha reflexionado sobre el lugar de esta institución y su accesibilidad “para sectores amplios de la ciudadanía” [Baldasarre, 2022]<sup>4</sup>.

El MNAD es representativo de los gustos e intereses de las clases altas entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, pero incluso en la actualidad se encuentra ausente la incorporación de algún relato sobre la producción en artes decorativas de carácter nacional. La hipótesis que este artículo busca demostrar consiste en que la creación del MNAD por parte del Estado argentino no atendió a las discusiones y debates sobre las artes decorativas vigentes desde finales del siglo XIX en Argentina en torno al fomento de una producción argentina. En este sentido, el objetivo principal es analizar los proyectos de creación de museos industriales previos a 1937, en especial aquel iniciado hacia 1936 por el director nacional de bellas artes, Francisco Llobet. Este proyecto nunca fue concretado pero su fin principal era pensar en un desarrollo local.

Este esquema elaborado solo unos meses antes de la creación del MNAD será contrapuesto al proyecto que finalmente logró consolidarse, debatido en el Congreso Nacional para la incorporación de la colección de la familia Errázuriz al Estado. Asimismo, se hará alusión a las primeras

publicaciones y catálogos realizados desde el inaugurado museo para indagar sobre qué historia pasada buscó erigirse, el nivel de atención puesta respecto de los proyectos previos y contemporáneos sobre artes decorativas en el país, el imaginario de las artes decorativas que se buscó fomentar y el público elegido como destinatario.

Si bien los derroteros en la conformación de colecciones de museos responden a numerosos factores, examinar el contraste entre estos dos proyectos permitirá identificar decisiones en el proyecto consolidado que priorizaron el lugar de las elites y el arte europeo. De este modo, es posible pensar en una tradición selectiva en términos de Raymond Williams, dado que “Es en la incorporación de lo activamente residual —a través de la reinterpretación, la disolución, la proyección y la inclusión y exclusión discriminadoras— que el trabajo de la tradición selectiva se torna especialmente evidente” (Williams, 2009, p. 168).

### Una obra “de justicia y reparación”

Pocos años antes de la creación del MNAD, Francisco Llobet (1880-1939) era el director nacional de bellas artes.<sup>5</sup> Un manuscrito cercano al momento de la toma de su cargo presenta un mensaje al entonces ministro de Justicia e Instrucción Pública, Guillermo Rothe. Llobet se dirige a Rothe para decirle que “todos los ciudadanos deben participar de los beneficios morales que enjendra [sic] el culto de las bellas artes” (Llobet, s. f., p. 3). Se afirmaba así que las bellas artes debían ser para la ciudadanía, no para unos pocos. El archivo de Llobet se encuentra alojado en el Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín, en donde también pueden hallarse dos versiones de un proyecto de creación de un museo de artes decorativas e industriales que realizó al frente de dicha dirección. Este proyecto no logró consolidarse, pero su cercanía en el tiempo a la consolidación del MNAD refuerza la necesidad de ponerlos en relación. También hay que destacar el lugar de Llobet dentro del Estado nacional al momento de proponer la creación de un museo de estas características, que por ese entonces se mostraba como una tarea pendiente. Los borradores para dicho proyecto no se encuentran datados, pero por su contenido no pueden extenderse más allá de las fechas 1931 y 1936.<sup>6</sup> Incluso una versión afín —y probablemente posterior— se publicó en la revista *Arte y Decoración* perteneciente a la Escuela profesional n.º 5 “Fernando Fader”, en el número de 1936 [Llobet, 1936, p. 8]. Fuera de estos papeles no se ha encontrado más documentación sobre el tema<sup>7</sup>.

El primer borrador de este proyecto de museo de artes decorativas e industriales empezaba problematizando la “injusta” categoría de “artes menores” que caracterizaba a estas producciones, reforzando así su relevancia históricamente cuestionada desde el ámbito de las artes (cf. Shiner, 2004). Su segunda versión, más definitiva, iniciaba defendiendo la existencia de museos industriales, argumentando que, a diferencia de lo que había dicho Filippo Marinetti muchos años antes, estos no eran “cementeros de ideas”. La propuesta de Llobet para la Argentina era elabo-

rada a la luz de los numerosos museos que en Europa y Estados Unidos se habían fundado desde mediados del siglo XIX: el South Kensington de Londres (1852), “Munich en 1853, Viena en 1863, Berlín en 1867. Francia, España, Italia, Holanda” [Llobet, s. f., p. 156]. Museos que se interesaban no solo por las colecciones nacionales sino también por las historias de “otros países” [Llobet, s. f., p. 156]; el primer borrador destacaba en particular el lugar de Francia en este mapa, cuyos industriales contribuían con el Pabellón Marsan —hoy Museo de Arte Decorativo en París— y lo utilizaban a su vez para que sus dibujantes y obreros buscaran “inspiraciones nuevas” [Llobet, c. 1931a, p. 2].

Un museo de estas características se presentaba como necesario en Argentina, según Llobet sería un gran aporte a las instituciones de educación artística, entre las que destacaba mayormente a la Academia Nacional de Bellas Artes y sus diferentes Escuelas, especialmente aquella a cargo del artista Pio Collivadino (1869-1945): la Escuela Nacional de Artes Decorativas (ENAD)<sup>8</sup>. En la versión que Llobet publicó en 1936 en la revista *Arte y decoración* de la Escuela Profesional n.º 5 de Artes Decorativas “Fernando Fader” decidió destacar también a esta escuela de artes y oficios que se encontraba a cargo del escultor Héctor Rocha (1893-1964). Según el texto, tanto la ENAD como la Escuela Fader tenían recursos insuficientes.

Llobet parecía apreciar en particular la labor de Collivadino; por ejemplo, en varios manuscritos de los discursos que se encuentran en su archivo destaca su presencia dentro del público que iba a escucharlo. Los borradores del proyecto se interesan por su gestión en la ENAD: visibiliza el esfuerzo en el armado de una biblioteca institucional, pero señalaba una ausencia de reproducciones y copias para la labor de enseñanza. Según Llobet, esta falta de recursos imposibilitaba la gran propuesta de Collivadino: “la idea madre de crear una familia de obreros artistas, de práctica utilidad para la propia Escuela” [Llobet, 1931b, p. 6].

En el borrador es claro que la colección de este museo no estaría compuesta por obras lujosas ni gran cantidad de originales de firmas reconocidas. Tampoco era ese el objetivo. Ante la falta de colecciones y originales, un primer borrador esperaba que los yesos de la Escuela Superior de Bellas Artes ingresaran a la colección; la segunda versión matizaba esta cuestión y al interés por los yesos le incorporaba una muestra más amplia de objetos y técnicas, la inclusión de elementos arquitectónicos y de copias de mobiliario, que debería ser tanto de lujo como “de la expresión popular”. Además del mueble, la cerámica y el textil recibían gran interés, la primera se mostraría “desde su origen, en la determinación de momentos, países y hasta un tipo regional” [Llobet, c.1931a, p. 3], mientras que entre las telas y tapices de carácter autóctono las producciones de Catamarca y Santiago del Estero en el norte argentino tendrían un lugar privilegiado. La materialidad del textil resultaba de importancia, pero también los motivos representados que, según se afirmaba, eran tomados por esa época de “revistas populares” y que recuperaban motivos de estilos franceses como Luis XIV o Luis XVI [Llobet, c.1931a, p.

3). La colección se complementarían con una “clasificación de épocas y estilos por láminas y un archivo fotográfico cuidadosamente explicado y documentado” (Llobet, c.1931a, p. 6), tornándose casi un *Museo imaginario* como el que teorizaría Malraux años más tarde (Malraux, 1965, 2017).

Este museo de artes decorativas e industriales iba a contar una historia que no consistiría únicamente en un relato de las producciones europeas: estaba incluida aquí la manufactura nacional o sudamericana, en algunos casos incluyendo la combinación de motivos europeos con técnicas regionales. El objetivo precedía a la existencia de una colección, es decir que el patrimonio que la conformaría no condicionaba el proyecto que se quería realizar. Su armado —que parecería ser relativamente económico— tenía, en ese sentido, algunas libertades. Asimismo, la creación de este espacio permitiría saldar varias cuestiones, además de la mejora para las instituciones de educación artística como la ENAD o la Escuela de artes decorativas “Fernando Fader”. El director nacional de bellas artes manifestaba que se trataba de una obra de “progreso”, “útil y patriótica” y también “de justicia y reparación” (Llobet, c.1931b, p. 8):

Obra útil y patriótica, por lo que ella implica como fuerza de renovación social y hasta de derecho a la instrucción que un Estado moderno, debe al obrero en beneficio del propio Estado y por consiguiente de la misma comunidad. Los hombres felices por selección de herencia, que determine la posición social, recibieron en el hogar una diaria cátedra de estética, que encaminó sus preferencias y sus pensamientos. Ellos, pues, están obligados a reemplazar lo que faltó en el hogar humilde por la absorción del trabajo y la ausencia de la necesaria instrucción que deriva en deleite, desconocido para el hijo del obrero (Llobet, c.1931b, p. 8).

Al decir esto Llobet delimitaba cuál era el público que se beneficiaría de este museo: sería tanto para el artesano en formación, para la “instrucción del fabricante” y para el artista; profundizando así la idea que había planteado al ministro de Instrucción Pública respecto de que todo ciudadano debía participar del “beneficio moral” que surgía del “culto de las bellas artes”. El proyecto señalaba con claridad una dimensión de clase que rodeaba a esta idea de museo: si algunos hombres producto de su posición social habían recibido ya una educación estética, para quienes provenían de hogares humildes este establecimiento podría representar una instrucción que derivaría en deleite, con el arte decorativo e industrial como medio. En este sentido, educar desde el museo a los hijos del obrero garantizaba una suerte de estructura circular, dado que los resultados beneficiarían al propio Estado y a la misma comunidad, así como sucedía en Francia con industriales y artesanos en el Pabellón Marsan o bien como había propuesto Collivadino para educar obreros artistas.

Si bien el director de bellas artes no lo mencionó explícitamente, es importante subrayar que las escuelas de artes y oficios que formaban arte-

sanos, artesanas, obreras y obreros subsanaban la necesidad de un museo de artes industriales asistiendo a otros espacios que proveían parcialmente la inspiración para sus producciones. La Escuela de Dibujo Aplicado para Niñas de la Sociedad de Educación Industrial realizaba visitas educativas al zoológico y al jardín botánico de la ciudad de Buenos Aires para estudiar animales y plantas que pudieran servir para la ornamentación (SEI, 1915, 1916); de acuerdo con la documentación del Ministerio de Instrucción Pública la Escuela “Fernando Fader” tenía un espacio para recibir animales del zoológico con continuidad para que sus estudiantes practicaran (MJIP, 1934, p. 589). Pero los espacios que generaban mayor interés eran el Museo Etnográfico de la ciudad de Buenos Aires (hoy “Juan B. Ambrosetti”) y el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, con los que se relacionaban diversos artistas y escuelas técnicas del país e incluso del Uruguay; este fue el caso de la Escuela de Artes y Oficios de Montevideo dirigida por el artista Pedro Figari que realizó diversos viajes para conocer e ilustrar las obras de esas instituciones (cf. Mantovani, 2021; Rocca, 2015).

Contemporáneo al plan de Llobet fue el proyecto presentado al Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires para la creación de un Museo Municipal de Bellas Artes y de Artes Aplicadas y Anexo de Escultura y Arquitectura Comparada el 29 de marzo de 1933. Museo que además de recibir la suma para la compra de calcos, tendría “por primera y principal finalidad reunir obras de arte plástico y aplicado que se hayan producido en nuestro medio, o sean originales de artistas argentinos” (Concejo Deliberante, 1933, p. 233). El proyecto de ordenanza destacaba cierta dificultad respecto de las “artes menores o aplicadas” ya que en esta materia era posible “remontarse a épocas anteriores” —no queda claro aquí por qué, pero probablemente se deba a la posibilidad de establecer un diálogo con producciones arqueológicas—. Resultaba entonces necesario, sugería el texto, realizar una selección criteriosa que no transformara al museo en “un archivo de cosas viejas” y que tampoco fuera una selección del “buen gusto, puesto que el buen gusto de ayer es, muchas veces, el pésimo gusto de hoy, sino mediante el criterio histórico claramente establecido” (Concejo Deliberante, 1933, p. 234); esto serviría tanto para “estudiosos” como para el público en general. Ese museo es en la actualidad el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, inaugurado oficialmente en 1938. Hasta donde se ha podido rastrear entre sus archivos y patrimonio no se ha encontrado vestigio del mundo de las artes aplicadas de producción nacional de ese momento en sus reservas. Más o menos al mismo tiempo se consolidó otro plan para la fundación de un Museo Nacional de Artes Decorativas que era y aún es representativo de estas producciones —aunque no prioriza aquellas de origen nacional— y que surgió de la compra de la colección y el palacio de la familia Errázuriz muy poco después. Veamos entonces qué sucedió en ese proceso que sí llevó a cabo la consolidación de un Museo Nacional de Arte Decorativo para la Argentina.



### “Un espectáculo de arte y cultura superior”

El MNAD en Argentina que existe en la actualidad es el resultado de la compra por parte del Estado nacional de la colección de la familia Errázuriz y su palacio luego de un proyecto de ley discutido y votado entre finales de 1936 y principios de 1937. El palacio Errázuriz era la residencia de una familia de elite, más específicamente del matrimonio entre Josefina de Alvear y Matías Errázuriz, quien se dedicaba a la actividad diplomática (Figuras 2 y 3). La construcción del inmueble llevó varios años y fue diseñado por el arquitecto René Sergent desde Francia y concretado por los ingenieros Eduardo Lanús y Pablo Hary (Bellucci y Pontoriero, s. f., p. 11). Iniciado alrededor de 1911, su inauguración fue en 1918. Las familias de las elites que vieron su momento de auge económico durante el Centenario de la Revolución de Mayo (1910) disfrutaban de pasar largas estancias en Europa y realizaban consumos ostentosos de obras de arte de artistas y artesanos del viejo continente junto con utilitarios de todo tipo, como mobiliario y vajilla (Baldasarre, 2006; Losada, 2008).

La riqueza de estas familias se debía a la economía agroexportadora que caracterizó al país entre finales del siglo XIX y aproximadamente 1930, luego de la crisis económica internacional de 1929. Por esa época la Argentina reformuló su sistema económico en función de fomentar la Industrialización por Sustitución de Importaciones. La crisis económica que les afectó tuvo como resultado que numerosos palacios de elites terminasen siendo expropiados o vendidos al Estado nacional ante la dificultad para mantenerlos. Junto con el Palacio Errázuriz también pueden mencionarse

Figura 2

Interior del Palacio de la familia Errázuriz Alvear

Nota. Pérez-Valiente, 2018, p. 21. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219487/21/#topDocAnchor>

Figura 3

El salón de Josefina Errázuriz

Nota. Pérez-Valiente, 2018, p. 25. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219487/25/#topDocAnchor>



los casos del Palacio Anchorena, actual sede del Ministerio de Relaciones Exteriores, adquirido por el Estado en 1936, el Palacio Unzué, expropiado en 1937 —demolido en 1955— o el Palacio Paz, sede actual del Círculo Militar.

El Palacio Errázuriz fue comprado por el Estado nacional y luego transformado en MNAD gracias a una propuesta surgida desde el poder legislativo. De acuerdo con las discusiones dentro del Congreso Nacional, la compra se mostraba como una opción más económica que la expropiación. Si bien no hay más datos sobre esta cuestión, es posible pensar entonces que no estaba descartada. Esto permite por lo menos poner en cuestión el relato institucional de venta del inmueble y la colección en función de la muerte de Josefina de Alvear<sup>9</sup>. La presentación del proyecto para la fundación del MNAD incluyó la firma de diferentes partidos políticos<sup>10</sup>; inicialmente este espacio iba a brindar también una sede para la Comisión Nacional de Cultura, la Academia Nacional de Bellas Artes<sup>11</sup> y la Academia Argentina de Letras. Si bien en la Cámara de Senadores esta propuesta fue aprobada de manera resolutive, en la Cámara de Diputados hubo algunas discusiones que nos permiten comprender el contexto en que el museo se fundaría, así como diferentes perspectivas sobre el ingreso de este patrimonio al Estado nacional.

En primer lugar, el diputado Honorio Basualdo (perteneciente al Partido Demócrata) tomó la palabra y defendió el proyecto:

Se trata, señor presidente, de una de las mansiones más bellas que existen en la ciudad de

Buenos Aires [...] Es un exponente de belleza edilicia y de arte, construida a todo costo, con todo gusto y con todo arte y amueblada y decorada casi como un museo (Basualdo, 1937, pp. 526-527).

En la misma justificación de adquisición de este establecimiento y colección estaba la noción misma de que ya se veía potencialmente “como un museo”. Al mismo tiempo, la posibilidad de que el Estado adquiriese la propiedad se veía positiva en tanto, según el diputado, sería “un sitio donde puedan asistir los colegios y las personas que quieran informarse y gozar de un espectáculo de arte y de cultura superior” (Basualdo, 1937, pp. 526-527). En este sentido, brindar accesibilidad a la población a una colección de relevancia histórica y calidad artística era un objetivo importante en este proyecto, aunque subyacía también la idea de que había una “cultura superior” a la que había que acceder y en ese punto una lógica “de arriba hacia abajo” —desde el Estado a la población— muy distinta de la circularidad planteada en el proyecto de Llobet en donde el Estado se vería enriquecido en última instancia gracias a la educación de la ciudadanía.

Varios diputados socialistas firmaron en disidencia este proyecto de ley, argumentando cuestiones de distinta pertinencia. En principio se plantearon discusiones en torno a la conservación de la belleza de las avenidas, incluida la avenida Alvear en donde se ubicaba el Palacio Errázuriz, se sugería que debían proponerse reglamentaciones para la edificación, seguramente ante las transformaciones que atravesaba la ciudad (Fi-

gura 4) (cf. Fara, 2020). Asimismo, se mencionaba que el proyecto resultaba impreciso en cuanto a las actividades de la Comisión de Cultura o las Academias que garantizarían el cumplimiento de la ley, dado que no quedaba claro si se instalarían dentro del palacio devenido museo ocupando oficinas burocráticas. En definitiva, uno de los reclamos era que, si la ley se aprobaba, esos espacios deberían quedar libres para la visita (Noble, 1937).

Una de las intervenciones más interesantes la realizó el diputado Juan Antonio Solari, quien señaló que la adquisición de estos antiguos palacios para el Estado parecía transformarse en una dinámica de salvación de la economía de ricas familias sumidas en la decadencia:

Yo comprendo que no en todos los casos se puede hablar de negocios discutibles o dudosos. Es posible que algunas adquisiciones y expropiaciones que se hayan hecho sean aceptables desde el punto de vista de la operación en sí misma. No quiero echar sombras ni arrojar suspicacias sobre esta clase de asuntos, pero es evidente que estamos principalmente entregados a la tarea de salvar algunas situaciones familiares o grupos de familias en bancarrota económica. No hay miembro del viejo patriciado porteño, ahora en liquidación, que no tenga algún gran edificio que ofrecer al gobierno, y si este va a ponerse en la tarea de solventar la situación de los miembros de ese patriciado, no alcanzarán los dineros de todo el pueblo argentino, y nuestra economía quedará profundamente resentida (Solari, 1937, p. 529).



Figura 4

*El Palacio Errázuriz sobre la avenida Alvear*

Nota. Fotografía 180 x 240 mm, 1937. CeDIAP-Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública. AABE-Agencia de Administración de Bienes del Estado.



**Figura 5**

*El salón comedor del Museo Nacional de Arte Decorativo, similar a su versión original, 12 de diciembre de 1937*

*Nota.* Archivo General de la Nación, Argentina.

**Figura 6**

*El estudio de Matías Errázuriz en el Museo Nacional de Arte Decorativo, 12 de diciembre de 1937*

*Nota.* Archivo General de la Nación.



Asimismo, con una directa alusión a los *Folletos de Última Hora* de Thomas Carlyle, Solari se quejaba de que “Hasta hace poco tiempo hemos aparecido atacados de ‘estatuomanía’; ahora parece que nos invade la ‘palaciomanía’. Parece también que despiertan en algunos funcionarios dormidas ilusiones de suntuosidad imperial” (Solari, 1937, p. 529).<sup>12</sup> Quienes firmaron a favor del proyecto de ley no negaron completamente estas afirmaciones, Victor Juan Guillot, diputado radical de la Comisión de Presupuesto —que firmó a favor— destacó “la inquietud que despierta en nosotros esta verdadera ola de adquisiciones y expropiaciones que caracterizan este final del período” (Guillot, 1937, pp. 528-529), pero aseguró que la compra estaba pensada ante todo en función de “salvar tesoros artísticos incuestionablemente valiosos” (Guillot, 1937, pp. 528-529). Y esto era indudable: la compra del palacio y la colección de la familia Errázuriz era una oportunidad que luego no estaría disponible; la aprobación de la ley en el Congreso Nacional permitiría retenerlos y evitar su dispersión. En este sentido, el patrimonio perteneciente a la familia Errázuriz condicionó el proyecto: la existencia de una colección previa a la creación del museo sentó la forma de lo que este sería con posterioridad<sup>13</sup>.

El proyecto no fue aprobado por unanimidad: se aprobó con 36 votos en contra de un total de 92 en la Cámara de Diputados (Congreso Nacional, 1937, p. 534). La fundación de este establecimiento no fue el resultado de los numerosos intentos que desde finales del siglo XIX a la fecha habían estado pensando en una recuperación de las artes decorativas y aplicadas de la región. Por las discusiones de las Cámaras tampoco parecía existir un objetivo de vincular a estas artes con el ámbito de las industrias o proponer una mejora en los establecimientos educativos de enseñanza artística de la época, como estaba presente en el proyecto de Francisco Llobet. Ni él ni su proyecto fueron mencionados durante estas discusiones.

#### “La historia de la jerarquía espiritual argentina”

El primer director del MNAD fue Ignacio Pirovano (1909-1980), abogado que también se destacó en las artes como “pintor, diseñador-decorador, gestor cultural, empresario ganadero” (García, 2017, p. 28). Pirovano se encontraba emparentado con la familia Errázuriz dado que era hijo de María Rosa Lezica Alvear, este fue un punto importante para la toma del cargo, sumado a su experiencia previa en la gestión de la Asociación Amigos del Arte desde 1932 (Bermejo, 2012, 2013; García, 2000). A pesar de su pertenencia a una clase social alta, su dirección en el museo continuó durante el gobierno popular de Juan Domingo Perón, manteniéndose hasta el golpe de Estado que derrocó al presidente en 1955 (García, 2011, p. 207).

El boletín del MNAD publicado en 1946, cuando casi se cumplía una década de la fundación del museo, mencionaba entre sus fines que “los tesoros exhibidos y venerados en el nuevo MNAD serán utilizados por *artesanos* y *obreros* a fin de contribuir a su *formación estética*, y tomarían como referencia para sus oficios los modelos consagrados por el museo” (Boletín MNAD, cit. Pontoriero, 2017, p. 193, itálica en el original). María

Isabel Baldasarre señaló que el MNAD invitó a obreras para la exposición de trajes de Eva Duarte de Perón, evento en el que nuevos sectores sociales asistieron al museo (Baldasarre, 2022); pero hasta el momento no se ha hallado información respecto de un vínculo más profundo entre la institución y la comunidad artesana u obrera.

La *Guía del visitante* publicada en 1937, en el año de apertura del museo, cuenta la distribución original de las obras y acompaña al espectador por las salas: comienza por el palacio y jardín hasta adentrarse en su interior. La colección exhibida inicialmente era aquella conformada por la familia Errázuriz, en la organización de los espacios se aseguraba haber mantenido el “eclecticismo” original que no presentaba un estilo por habitación (Figuras 5 y 6) (Comisión Nacional de Cultura [CNC], 1938, p. 12). Este catálogo parecía pensado para un conocedor de París, que comprendería las referencias a la “inspiración” en el salón Regencia en relación con los Archivos Nacionales de París o bien el origen de un taburete “del Trianon” cuyo lector ideal parecía tener competencias para inferir que se trataba de Versalles. Estas obras que seguramente interesarían a ese lector ideal seguramente también podrían sorprender a cualquier público general que las viera.

Más tarde, el catálogo de 1947 anunciaba al MNAD como un lugar que “encerrará en sus salas la historia de la jerarquía espiritual argentina” (CNC, 1947, p. 24). Era el resultado de una investigación de diez años luego de la inauguración del museo y presenta algunos análisis sobre obras y productores, pero pocos cambios respecto del modelo “eclectico” de exhibición. Enriquecida su colección por donaciones, menciona a sus miembros benefactores pertenecientes a las clases altas: Matías Errázuriz, José Lucio de Ocampo, Adelia María Harilaos de Olmos y Josefina Unzué de Cobo; muy distintos de los socios protectores de los Salones Nacionales de Artes Decorativas de la década de 1920 en los que participaban artistas y gestores vinculados con el ámbito de las artes decorativas o la industria<sup>14</sup>. La publicación de *Caras y Caretas* de 1938 muestra el público asistente al museo y en su interior puede verse poca diferencia con la distribución original de los objetos presente en las imágenes previas (Figura 7).

Pirovano, recordemos, impulsó fuertemente el arte moderno, pero en lo que concierne al mundo de decoración cabe destacar su actividad en la empresa de muebles Comte (1932-1950) que realizó numerosos encargos para edificios estatales y algunas residencias, destacándose la dotación de muebles para el Hotel Llao Llao (1938) en la Patagonia argentina, cerca de San Carlos de Bariloche. Su objetivo con estos envíos era la creación de un estilo “patagónico” con materiales locales, que apuntaba en un sentido más amplio a la construcción de un “estilo nacional argentino” que se inspiraría en diferentes regiones del país (Bermejo, 2012; Mazza, 2013; Pirovano, 1954; Quiroga, 2017). Esta búsqueda, que en realidad no era nueva si consideramos el nativismo de la década de 1920 (véase Fasce, 2021), apuntaba a un público consumidor de clase alta que —se esperaba— eventualmente reemplazaría sus consumos de



Figura 7

*El interior del Museo Nacional de Arte Decorativo y su público*

Nota. El Museo Nacional de Arte Decorativo. En la revista Caras y Caretas, 1938, p. 75. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=0c2cc11e-e74c-4ea4-98c5-28fa3e-0082c0&page=75>.

arte europeo por los diseños argentinos. Comte debe ser pensada en relación con el diseño, entendido como aspiración para estar a la altura de los países desarrollados, como analizó María Amalia García (2000).

Asimismo, Pirovano estaba al tanto de eventos contemporáneos como los Salones Nacionales de Artistas Decoradores (1936-1943), dado que el director del museo tenía como responsabilidad formar parte de su comisión asesora (CNC, 1940, p. 4). En estos salones se exhibían producciones muy diferentes, desde decoración de interiores hasta alfarerías y dibujo industrial, incluido el mobiliario Comte. La famosa silla BKF considerada un punto de partida para el diseño argentino fue exhibida en el salón de *artistas decoradores* en 1940 (CNC, 1940).

Al considerar estos aspectos se abre la pregunta por la ausencia de un relato de la manufactura local dentro del museo: la conformación de su colección no resulta representativa de la producción nacional de artes decorativas o industriales, incluso cuando había un pasado y un presente relevantes para rescatar, así como un proyecto de museo —finalmente no concretado— que las había contemplado. Asimismo, más allá del patrimonio, llama la atención la ausencia de un vínculo más directo entre el museo y otros espacios vinculados con la manufactura local del momento. Por el contrario, desde el museo se profundizó una mirada sobre las artes decorativas europeas a partir del coleccionismo de las elites, cuyo mayor auge económico había sido durante el Centenario.

Si bien las posibles respuestas ante estas interrogantes exceden el espacio disponible para este trabajo, resulta necesario señalar esta ausencia o desatención de la época —que continúa en alguna medida en la actualidad— sobre el relato de la producción nacional, especialmente cuando algunos factores en ese entonces parecerían indicar que el resultado sería otro. En ese sentido, sería posible pensar en una operación de tradición selectiva (Williams, 1977, 2009) en la consolidación del relato de este museo, que recupera mayormente el coleccionismo de arte decorativo europeo —y en menor medida oriental—, aludiendo así a una “edad de oro” de la nación argentina en términos de las posibilidades económicas y consumos de sus clases altas. Pensar esta problemática desde la idea de tradición selectiva posibilita pensar la historia del museo no solo a través de la contingencia, sino evidenciar cierta toma de decisiones —aunque fuera en un abanico de posibilidades reducido— en la gestión y construcción de su relato.

Quizás haya que rastrear esta incógnita también en la terminología utilizada para estos objetos: las artes decorativas que en ese entonces aludían a algo artesanal, aplicado, fueron lentamente sustituidas por el diseño, ubicado en una posición triunfante que parecía adaptarse a la industria con mayor facilidad (cf. Frank, 2000). Los discursos de finales de la década de 1940 no ponían en el mapa la discusión sobre las artes decorativas, sus artesanos, sus obreros y su dibujo técnico, sino que avanzaban priorizando un desarrollo del

diseño, en detrimento de actividades más técnicas de épocas anteriores. Pirovano enunció una problemática que podría leerse en esta clave:

En la Argentina, la noción de 'diseño industrial' es, en la actualidad, casi por completo ignorada. Los fabricantes la desconocen hasta el extremo de confundir persistentemente 'diseñar' con 'delinear', 'diseñador' con 'dibujante de máquinas'. Esta es, sin duda, una de las causas fundamentales del actual estado de anarquía y falta de inventiva que se evidencia en nuestra industria (Pirovano, 1951, p. 7).

De hecho, si se tienen en cuenta las pocas colecciones de arte argentino que se encuentran en el MNAD —al menos públicamente— puede destacarse algún mobiliario atribuido a Jean Michel Frank de la marca Comte, así como también obras de Lucrecia Moyano, quien generalmente es recuperada por la historiografía —y por el museo— como una "pionera del diseño argentino", recibiendo así una mayor visibilidad en el campo, incluso cuando gran parte de sus producciones tenían intervenciones manuales (Dolinko, 2011, véase también Mantovani, 2021). Una continuación de esta investigación podría problematizar estos aspectos para profundizarlos, así como contrastarlos también con las diversas gestiones del museo a lo largo del tiempo.

Para concluir, el MNAD quedó lejos de constituirse como el resultado de proyectos de desarrollo de las artes decorativas e industriales desde el Estado que articularían la producción industrial y artesanal con el mundo de las artes —como imaginaba Llobet—. Quizás un modelo más cercano a aquel pensado por Llobet se encuentre actualmente en el Museo Municipal del Vidrio en Berazategui (Buenos Aires) —capital nacional del vidrio— en donde las obras históricas producidas en la cercana fábrica de vidrio Rigolleau dialogan con la actividad artística y educativa de su Escuela Municipal del Vidrio. Por el contrario, el MNAD se instauró como el palacio de la familia Errázuriz, como su "casa museo"<sup>15</sup>, que apunta incluso hoy a mostrarse como una reproducción exacta de su estado original, como una cristalización de una época pasada, un mausoleo que expone la riqueza de las elites del Centenario. La consideración de la historia previa a su creación permite por lo menos poner en cuestión la noción de "casa museo": la contingencia llevó a su fundación a partir de la colección Errázuriz, pero su nombre hasta hoy atiende a problemas más amplios propios de un Museo Nacional de Arte Decorativo. No obstante, el ingreso de este patrimonio al Estado no estaba descontextualizado, resultó de un conjunto de estrategias destinadas a afrontar la crisis económica de las elites del momento que brindaría a amplios sectores sociales la posibilidad de acceder a su encanto.

## Referencias

- Baldasarre, M. I. (2006). *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Edhasa.
- Baldasarre, M. I. (20 al 26 de agosto, 2022). *A Palace for Everybody: The Afterlife of the Decorative Arts*. 26<sup>th</sup> ICOM General Conference: The power of Museums, ICDAD Session, Praga.
- Basualdo, H. (1937). *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1936. Tomo IV. Sesiones extraordinarias*, diciembre 20 y 30-enero 22 de 1937 (pp. 526-527). Imprenta del Congreso Nacional.
- Bellucci, A. y Pontoriero, H. (s. f.). *París/Buenos Aires 1910-1918. Palacio Errázuriz Alvear. Memorias de un proyecto. Sergent, Carlhian, Hoerstchel, Nelson, Duchêne, Sert*. Museo Nacional de Arte Decorativo.
- Bermejo, T. (2012). Ignacio Pirovano y el Coleccionismo de vanguardia. *Revista Estudios Curatoriales. Teoría, crítica e historia*, (1), 292-325. De <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/704>
- Bermejo, T. (2013). La puesta en escena de un diálogo posible: tapices de la Escuela de París, porcelanas de Sèvres y arte moderno en el Museo Nacional de Arte Decorativo (1946-1956). En M. J. Herrera (Dir.), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte* (pp. 295-313). Arte x Arte.
- Carlyle, T. (1909). *Folletos de última hora*. Daniel Jorro.
- Comisión Nacional de Cultura. (1938). *Pequeña guía del visitante*. Museo Nacional de Arte Decorativo.
- Comisión Nacional de Cultura. (1940). *Reglamentación de los premios en el Salón Nacional de Artistas Decoradores*. Museo Nacional de Arte Decorativo.
- Comisión Nacional de Cultura. (1947). *Catálogo*. Museo Nacional de Arte Decorativo.
- Concejo Deliberante. (1933). *Museo Municipal de Bellas Artes y de Artes Aplicadas y Anexo de Escultura y Arquitectura Comparada. Proyecto de ordenanza*. Buenos Aires, 29 de marzo de 1933 (p. 233). Archivo Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.
- Congreso Nacional. (1937). *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1936. Tomo IV. Sesiones extraordinarias*, diciembre 20 y 30 – enero 22 de 1937 (pp. 525-534). Imprenta del Congreso Nacional.
- Dolinko, S. (2011). Obra múltiple en la ampliación del consumo artístico. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina* (volumen 1) (pp. 363-391). Edutref.
- El estudio de Matías Errázuriz en el Museo Nacional de Arte Decorativo (1937). [Fotografía]. N. inv. 7672\_A. Archivo General de la Nación, Argentina, departamento de documentos fotográficos.
- El Museo Nacional de Arte Decorativo. (6 de agosto de 1938). *Caras y Caretas*, p. 75. Biblioteca Nacional de España. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=0c2cc11e-e74c-4ea4-98c5-28fa3e-0082c0&page=75>
- El Palacio Errázuriz sobre la avenida Alvear (s. f.) [Fotografía]. Código 0923. ID: 0923-19207. CeDIAP- Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública. AABE-Agencia de Administración de Bienes del Estado.
- El salón comedor del Museo Nacional de Arte Decorativo (1937). [Fotografía]. N. inv. 7671\_A. Archivo General de la Nación, Argentina, departamento de documentos fotográficos.
- Fara, C. (2020). *Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-1936)*. Amper-sand.
- Fasce, P. (2021). *Del taller al altiplano. Museos y academias artísticas en el noroeste argentino*. UNSAM edita.
- Frank, I. (Ed). (2000). *The theory of decorative art. An anthology of European & American writings 1750-1940*. Yale University Press.
- García, M. A. (2000). Diseñando el progreso. Ignacio Pirovano en la difusión y promoción del diseño industrial. En *IV Jornadas del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró. Imágenes-Palabras-Sonidos. Prácticas y Reflexiones*. (pp. 469-484). Universidad de Buenos Aires.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Siglo XXI.
- García, M. A. (2017). Entre lo múltiple y lo excepcional: Ignacio Pirovano y los recorridos abstractos del arte moderno. En M. A. García (Ed.), *Legado Pirovano: la colección de Ignacio Pirovano en el Moderno* (pp. 28-41). Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Guillot, V. J. (1937). *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1936. Tomo IV. Sesiones extraordinarias*, diciembre 20 y 30 – enero 22 de 1937 (pp. 528-529). Imprenta del Congreso Nacional.

- Lanús de Galup, L. (1912). Escuela Profesional de Artes y Oficios para Mujeres n°3. En *Memoria presentada al H. Congreso Nacional, correspondiente al año de 1911, por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Tomo III. Anexos de Instrucción Pública 1910* (393-408). Memorias del Ministerio de Instrucción Pública. Talleres gráficos de la penitenciaría nacional.
- Llobet, F. (s. f.). *Discurso al hacerse cargo de la Dirección Nacional de Bellas Artes. Proyecto de la obra a realizarse en esa dirección*. Fondo documental Francisco Llobet [AR\_UNSAM\_EayP\_CEE.000012]. Colección CEE.
- Llobet, F. (c.1931a). *Proyecto de creación. El Museo de Artes Decorativas una indispensable obra de progreso y de reparación*. Fondo documental Francisco Llobet [AR\_UNSAM\_EayP\_CEE.000012]. Colección Centro de Estudios Espigas.
- Llobet, F. (c.1931b). *El Museo de Artes Decorativas una indispensable obra de progreso y de reparación*. Fondo documental Francisco Llobet [AR\_UNSAM\_EayP\_CEE.000012]. Colección Centro de Estudios Espigas.
- Llobet, F. (1936). *El Museo de Artes Decorativas. Arte y decoración*, 2(2), 8.
- Losada, L. (2008). *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle époque: sociabilidad, estilo de vida e identidades*. Siglo XXI.
- Malraux, A. (2017). *El museo imaginario*. Cátedra. Trabajo original publicado en 1965.
- Mantovani, L. y Villanueva A. (17 al 19 de agosto, 2022). *Divino taller. Enseñanza de las artes aplicadas en los Talleres de la sociedad del 'Divino Rostro' en Buenos Aires (1914-1933)* [Sesión de conferencia]. II Jornadas Internacionales de Historias de la educación artística en Latinoamérica (siglos XIX-XX). Instituciones, agentes y archivos. CABA, Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, UNSAM-CONICET, Núcleo de Historia del Arte y Cultura Visual, EIDAES-UNSAM.
- Mantovani, L. (2021). *La institucionalización de las artes decorativas: vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)* [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina]
- Mazza, C. (2013). Consideraciones sobre las nociones de cultura, forma y mobiliario en Ignacio Pirovano. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, 43(1), 55-68.
- Ministerio de Justicia e Instrucción Pública [MJIP] (1934). Escuela Profesional de Mujeres n°5. Capital Federal. En *Memoria presentada al H. Congreso de la Nación por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Año 1934*. Talleres Gráficos de la penitenciaría nacional.
- Noble, J. A. dip. (1937). *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1936. Tomo IV. Sesiones extraordinarias*, diciembre 20 y 30 – enero 22 de 1937. Imprenta del Congreso Nacional.
- Pérez-Valiente, A. (1918). *La casa de Errázuriz Alvear* [Fotografías]. *Plus Ultra*, (29), 19. [https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219487/19/LOG\\_0014/](https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219487/19/LOG_0014/)
- Pirovano, I. (27 de septiembre de 1951). 'La buena forma' función, técnica y forma. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Pirovano, I. (1954). *Planeamiento del estilo nacional Argentino. Arquitectura- decoración- amueblamiento*. Colección Ignacio Pirovano [AR\_UNSAM\_EayP\_CEE.000269]. Colección CEE.
- Pontoriero, H. (2017). La gestión de Ignacio Pirovano en el Museo Nacional de Arte Decorativo (1937-1955). En M. A. García (Ed.), *Legado Pirovano: la colección de Ignacio Pirovano en el Moderno* (pp. 193-201). Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Quiroga, W. (2017). Diseño y arte aplicado en la trayectoria de Ignacio Pirovano. En M. A. García (Ed.), *Legado Pirovano: la colección de Ignacio Pirovano en el Moderno* (pp. 202-209). Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Rocca, P. T. (2015). Puentes entre naturaleza y cultura: el imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari. En Museo Figari (Ed.), *El obrero artesano. La reforma de Figari en la enseñanza industrial* (pp. 24-33). Museo Figari, Dirección Nacional de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura.
- Rossi, C. (2010). Ignacio Pirovano y Ernesto B. Rodríguez, entre la tradición y la innovación. En *IX Jornadas del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos* (pp. 401-416). Universidad de Buenos Aires.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.
- Sociedad de Educación Industrial. (1908). *Memoria del Directorio. Presentada a la Asamblea celebrada el 19 de Septiembre de 1908*. Talleres Gráficos de la Cía. Gral. De Fósforos.
- Sociedad de Educación Industrial. (1915). *Memoria del Directorio. Presentada a la Asamblea celebrada el 16 de Septiembre de 1915*. Talleres Gráficos de la Cía. Gral. De Fósforos.
- Sociedad de Educación Industrial. (1916). *Memoria del Directorio. Presentada a la Asamblea celebrada el 18 de Septiembre de 1916*. Talleres Gráficos de la Cía. Gral. De Fósforos.
- Solari, J. A. (1937). *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1936. Tomo IV. Sesiones extraordinarias*, diciembre 20 y 30 – enero 22 de 1937 (p. 529). Imprenta del Congreso Nacional.
- Uballes, E. y Colón R. (1920). Ordenanza sobre incorporación de la Academia de Bellas Artes, etc., a la Facultad de Filosofía y Letras. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 45(447). <https://ufdc.ufl.edu/AA00013094/00044>
- Victory y Suarez, B. (Dir.) (1 de enero de 1872). *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba en 1871*, 3(2), 300-453. [https://books.google.com.ar/books?id=5TVTAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ar/books?id=5TVTAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta. Trabajo original publicado en 1977.

## Notas

1. Recibido: 5 de diciembre de 2022. Aceptado: 26 de julio de 2023.

2 Este artículo proviene de mi investigación doctoral y posdoctoral financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Buenos Aires, Argentina. Asimismo, parte de este avance se enmarcó en el proyecto PICT-2020- SERIEA-04009 titulado "Arte e industria. Materialidades y discursos en la cultura visual argentina entre fines del siglo XIX y mediados del XX" dirigido por la Dra. Sandra Szir.

3. Contacto: larisa.mantovani@gmail.com.

4. Las investigaciones sobre museos en Argentina son cuantiosas; por cuestiones de espacio solo se ha señalado la bibliografía específica que atiende al MNAD.

5. Francisco Llobet (1880-1939) fue un médico formado en la Universidad de Buenos Aires que se desempeñó como director nacional de bellas artes. Se desconoce con certeza en qué años ocupó este rol, pero se estima que no se mantuvo hasta la creación del MNAD.

6. Un documento en donde Llobet agradece su nombramiento al ministro Guillermo Rothe (Ministro de Justicia e Instrucción Pública entre el 16 de abril de 1931 y el 20 de febrero de 1932) permite suponer que el proyecto debería ser posterior a ese momento y previo a la fundación del MNAD (en enero de 1937). En la descripción del Archivo en el Centro de Estudios Espigas se decidió datar esos documentos estimativamente en 1931: lo más probable es que esta fecha sea la más precisa. Agradezco a Melina Cavalo por su colaboración.

7. Para la realización de este trabajo no tuve acceso a archivos históricos del MNAD.

8. La ENAD surgió como resultado de la división durante la década de 1920 de la Academia Nacional de Bellas Artes que dirigía Pio Collivadino desde 1908. La partición creó tres instituciones nuevas que acompañaban en distintas instancias de la formación de artesanos, profesores y artistas: la Escuela Preparatoria, la ENAD y finalmente la Escuela Superior de Bellas Artes que recibía a los artistas para su última etapa de formación.

9. Belucci y Pontoriero señalan que luego de la muerte de Josefina en 1935 "la sucesión resolvió vender el edificio junto con la colección la Gobierno Nacional" (documento que no está a la consulta). Asimismo, las visitas guiadas del MNAD inician planteando que la familia Errázuriz pensó su casa como un futuro museo, de lo que tampoco se ha hallado documentación.

10. Se han identificado el Partido Conservador, el Partido Demócrata Nacional, el Partido Socialista y la Unión Cívica Radical Antipersonalista.

11. No se trata de la institución educativa sino una academia fundada en 1936 y dirigida por Martín Noel que tenía por finalidad promover el desarrollo de las artes en Argentina.

12. Allí Thomas Carlyle se quejaba de la erección de una estatua del banquero Hudson como parte de una construcción de estatuas de manera indiscriminada por parte de figuras acaudaladas o del parlamento británico. La referencia a Carlyle por parte de un diputado socialista resulta particularmente llamativa por las diferencias ideológicas entre ambos, aunque da cuenta de su universo de lecturas e intereses y ameritaría exploraciones más profundas (Carlyle, 1909).

13. Numerosos museos de artes decorativas fueron creados como resultado de la compra o donación de una casa de familia junto con su colección y se mantienen en la actualidad como casas museo. Entre los casos más cercanos geográficamente se encuentran el Museo de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez en la ciudad de Rosario, Argentina (1968) o el Museo de Artes Decorativas Palacio Taranco que se halla en Montevideo (1972 por una cesión del patrimonio de la familia Ortíz Taranco en 1943).

14. Como Pio Collivadino, Clemente Onelli director del zoo y fundador de fábricas textiles y escuelas técnicas, o Alfredo Guido director de la Escuela Superior de Bellas Artes.

15. Desde 1997, en el departamento de museología del MNAD se siguen los criterios internacionales referidos a casas museo del Comité Demeures historiques y del International Council of Museums.