



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ CONSIDERACIONES SOBRE LAS NOCIONES DE CULTURA, FORMA Y MOBILIARIO EN IGNACIO PIROVANO

Carlos Mazza

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Mazza, C. (2013). Consideraciones sobre las nociones de cultura, forma y mobiliario en Ignacio Pirovano. *Anales del IAA*, 43 (1), 55-68. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/102/90>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

CONSIDERACIONES SOBRE LAS NOCIONES DE CULTURA, FORMA Y MOBILIARIO EN IGNACIO PIROVANO

CONSIDERATIONS ABOUT THE IDEAS OF CULTURE, FORM AND FURNITURE IN IGNACIO PIROVANO'S WORK

Carlos Mazza *

Anales del IAA #43 - año 2013 - (55-68) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 8 de noviembre de 2013 - Aceptado: 24 de abril de 2014.

■ ■ ■ A partir de detectar un modo peculiar de definir teóricamente el diseño de mobiliario en la concepción de Ignacio Pirovano, fundado en las ideas de cultura y de forma como elementos constitutivos y básicos de su formulación, se problematizan estas nociones asociadas a su autor, a fin de determinar su efecto en la configuración de sus mobiliarios.

El recurso intelectual de Pirovano de considerar centrales dos nociones de procedencia diversa, pero explícitas y definidas, nos permite ensayar una explicación de su articulación que puede ser desarrollada desde sus propios términos y conceptos.

Se busca comprender, indagando en documentos de su autoría, la dimensión, los alcances y las derivaciones de esta articulación sincrética pero profunda, y se procura evidenciar el impacto conceptual en algunos de sus resultados como expresión de las condiciones teóricas analizadas.

PALABRAS CLAVE: Ignacio Pirovano. Cultura nacional. Idea de "forma". Historia del mueble. Diseño industrial.

■ ■ ■ From detecting a peculiar way of defining theoretically furniture design in Ignacio Pirovano's designing conception, founded on the ideas of culture and form as basic constituent elements of their formulation, these notions are made problematic, associated with the author in order to determine their effect on the configuration of his furniture.

Pirovano's intellectual resource to consider two main notions of diverse origin, but clear and defined, allows us to test a joint explanation which can be developed from his own terms and concepts.

We are trying to understand, researching into his documents, the size, the scope and derivations of this syncretic joint but profound, and we try to highlight the conceptual impact on some of his results as an expression of the theoretical conditions analyzed.

KEY WORDS: Ignacio Pirovano. National culture. Idea of "form". History of furniture. Industrial design.

* Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata

Introducción

La construcción cultural de lo propio o nacional implicó, desde la crisis de la década de 1930 y por varias décadas más, un imperativo intelectual para todos aquellos que pensaban el país en términos de autonomía productiva, social o espiritual.

Paralelamente, “la forma” adecuada a la plástica y al diseño se convirtió en un problema de contemporaneidad artística, cultural y estético-industrial. Se recurrió entonces a conceptos que ayudaran a transformar el universo de los objetos, permitiendo acciones formales modernizadoras que fuesen culturalmente propias y reconocibles.

Ignacio Pirovano desarrolló un andamiaje conceptual asociando los conceptos de “cultura” y “forma”, que le permitió actuar en el campo del diseño de mobiliario a partir de bases que, a manera de guías estructuradoras, organizaron el proyecto de los muebles de la empresa Comte de acuerdo con estos principios, y logró así productos con un importante grado de transformación, coherencia y espesor conceptual en su diseño, a la vez que validados cultural y formalmente.

Desde este esquema interpretativo, en este escrito nos proponemos explorar los argumentos de Pirovano –sobre la base del análisis de documentos de su autoría– la dimensión concreta, alcances y derivaciones de la articulación que realiza entre cultura, forma y diseño, y procuramos, a la vez, relevar el impacto real o efectivo en algunos de los mobiliarios de Comte como expresión material de las condiciones teóricas propuestas.

La noción de cultura

“Una nueva dimensión de la idea de cultura”, Pirovano ubica una cita de T. S. Eliot en la que define que: “Cultura es la forma peculiar de sentir, pensar y obrar de una colectividad determinada” (Pirovano, s/f b, p. 3). Al final de este folleto, Pirovano propone, luego de un largo y profundo desarrollo, la creación del Consejo Nacional de Cultura. Según Pirovano, la noción de cultura “desde que se agota el ciclo agro-pastoril” había quedado anclada con la idea de “doctrina nacional” (Pirovano, s/f b, p. 5), cuya deficiencia habría hecho fracasar “sucesivos planes” (Pirovano, s/f b, p. 5).

Las limitaciones de la “antigua doctrina cultural” indican la necesidad de rebasar ideológicamente “la cultura de élites”, planteando la superación conceptual de “cultura” como sinónimo de “Bellas Artes”. Sostiene Pirovano que la cultura no solo debe protegerse y difundirse, sino también crearse y renovarse, y que la estimación histórica de la cultura no debe reducirse únicamente a la tradición. Argumenta que la noción de cultura debe comprender la totalidad de las actividades creadoras y que el Estado debe proteger y difundir la cultura, pero también participar en su elaboración y experimentación.

En lo referente a su estimación histórica, la cultura no puede reducirse a su realidad pretérita o tradicional, sino también como una realidad actual, moderna, y conformadora de una futura vanguardia. La definición de partida de la nueva propuesta se encontraría en Eliot y enfatiza que de allí surge su planteo de “una nueva dimensión que consideramos impostergable dar a la idea de cultura” (Pirovano, s/f b, p. 7).

Luego de señalar que mucho se ha hablado del “ser nacional”, “la argentinidad”, “de lo que hace a la esencia de ‘lo argentino’”, pero poco se ha enunciado para aclararlo, Pirovano propone saber qué es lo que somos para poder proyectar el horizonte de lo que debemos ser.

En los párrafos siguientes desagrega aspectos de la cultura que, como veremos, responden a un criterio de unidad aun en la diversidad.

En el apartado Cultura y Sociedad expresa: "Una cultura nacional es el resultado a través del individuo de todas las culturas locales, de grupos cada vez más pequeños y hasta familiares y de los contactos con culturas exteriores capaces de provocar un mutuo enriquecimiento". Continúa con la afirmación de que: "Salvaguardar y fomentar los regionalismos, que integrados en un todo conforman nuestra verdadera cultura nacional, será una misión de la comunidad a través del Estado" (Pirovano, s/f b, p. 8). Para concluir en que: "Toda sociedad de clases se distingue por sus distintos 'niveles culturales', que llevan implícitos distintos deberes y obligaciones individuales" (Pirovano, s/f b, pp. 8-9).

En el apartado Cultura y Política resulta de sumo interés la definición de que "Cultura equivale a Poder" y que como consecuencia: "Cada uno de los niveles culturales asumen así distintos niveles de poder" (Pirovano, s/f b, p. 9).

Al referirse a la Cultura Industrial establece que: "Los nuevos materiales, las formas de los objetos producidos en masa por la industria, particularmente los destinados al uso cotidiano del pueblo, las insospechables posibilidades del mundo moderno, tienen una resonancia cultural innegable" (Pirovano, s/f b, p. 10). Finalmente concluye: "La calidad del producto moderno se logra a través de creaciones, el diseño industrial, basado en la creación del creador con conocimiento de los materiales, con los del ingeniero de fábrica, y las máquinas capaces de realizarlos" (Pirovano, s/f b, p. 10).

Resultando que: "Estas relaciones, vinculadas estrechamente TÉCNICA, FUNCION Y FORMA (destacado en el original), tienden a acercarse cada vez más a esas mismas relaciones que se presentan como ley inmutable en todos los fenómenos de la naturaleza creados por Dios" (Pirovano, s/f b, p. 11).

No son ajenas a la posición de Pirovano diversas afirmaciones que se encuentran en el libro de Eliot *Notas para la definición de la cultura* (1982), publicado originalmente en inglés y en castellano en 1949, que aportan al montaje argumental del folleto. Por ejemplo, en la caracterización de "la clase" y "la élite" y sus relaciones con la cultura, podemos encontrar vínculos con lo señalado por Pirovano. Eliot separa los conceptos de "clase" y "élite" argumentando que una sociedad articulada de forma tal que quienes conducen sus diversas actividades estén asentados en clases, "no es el tipo más elevado al que podamos aspirar", y marca la obligación de "tratar de obtener una sociedad sin clases" (Eliot, 1982, p. 52), afirmando que las élites reemplazarán a las clases del pasado.

Eliot recoge los aportes de los desarrollos de Karl Mannheim, si bien indica diferencias entre su planteo y el de este autor. Señala "que en una sociedad vigorosa serán visibles tanto la clase como la élite, con algo de penetración mutua y constante interacción en ellas" (Eliot, 1982, pp. 66-67). Aclara luego, refiriéndose a la sociedad y su dirección cultural: "Cuando digo 'dominada', en vez de 'gobernada' por élites, quiero decir que tal sociedad no debe contentarse con ser gobernada por las personas más aptas; debe conseguir que los artistas y arquitectos más capaces lleguen a la cima" (Eliot, 1982, p. 68).

Con respecto a la política, la cultura, la antítesis "aristocracia-democracia", y la idea de que "niveles superiores" de la sociedad representan una cultura más consciente y de mayor especialización, señala: "Me inclino a creer que ninguna democracia verdadera puede mantenerse, si no contiene estos diferentes niveles de cultura [...]. Los niveles de cultura también pueden considerarse como niveles de poder" (Eliot, 1982, p. 73).

Finaliza el capítulo retomando la afirmación de que “el principal canal de transmisión de la cultura es la familia” (Eliot, 1982, p. 64) y de la necesidad de lograr una “sociedad graduada” en la que élites y clases se conjuguen. De ello resulta que en una sociedad elevada coexisten diferentes niveles culturales y donde “para asegurar la transmisión de estos diferentes niveles debe haber grupos de familias que persistan, de generación en generación, cada una en la misma forma de vida” (Eliot, 1982, p. 74).

En el capítulo tercero, Eliot se expresa sobre la importancia de la influencia de los desarrollos e impactos regionales en la cultura nacional, “hallando que una cultura nacional es el resultado de un número indefinido de culturas locales que, cuando se analizan en sí mismas, se ve que son compuestas de culturas locales aún más pequeñas”. Pero igual significación les adjudica a las articulaciones de la cultura nacional con las “culturas exteriores [...] tanto dando como recibiendo” (Eliot, 1982, p. 93).

En este recorrido por el libro de Eliot se evidencian coincidencias, algunas casi literales, con las ideas de Pirovano sobre la cultura, constitutivas del texto comentado.

Cabe una aclaración terminológica: donde Pirovano habla de una cultura de élites que se debe superar, debemos concluir que se refiere a “la élite”, como sinónimo de clase social dirigente y no a “las élites”, tales como los grupos definidos por Mannheim y Eliot, comprendiendo que debe articularse la cultura de clase con una concepción algo más amplia e integradora. Las posiciones de Eliot tuvieron su impacto en la Argentina, y consiguió una notable cantidad de seguidores, pero también hubo quienes las cuestionaron. Quizás el mayor crítico en nuestro país del concepto de cultura de Eliot haya sido Héctor Agosti.

En *Nación y cultura*, apoyado de forma parcial en reflexiones de Carlos Astrada y de Francisco Ayala, señala que la función de las élites es la de “realizar la hegemonía” de sus propios grupos sociales, hecho en parte inadvertido, ya que las ideas y el interés particular de estos grupos trataban de coincidir mutuamente y se confundían con el “curso histórico objetivo del pueblo-nación” (Agosti, 1994, p. 60). Citando a Mannheim, plantea Agosti que cuando se dice que la crisis de la cultura se indica por un signo negativo en la función de las élites, se advierte una “fisura grave entre los intereses generales del pueblo-nación y los particulares del grupo dominante representados por las élites” (Agosti, 1994, p. 60). Es entonces cuando “aquella hegemonía ideológica trata de convertirse en dictadura, es decir, en una imposición más ostensible de los principios ideológicos que Eliot (y quienes le siguen entre nosotros) procura mantener mediante el subterfugio de una ‘sociedad graduada’” (Agosti, 1994, pp. 60-61).

El análisis de Agosti respecto de Eliot resume las expresiones más negativas de la noción de cultura tomada por Pirovano, pero a la vez instala interrogantes que resultan difíciles de resolver. ¿Qué alternativas podía haber tomado Pirovano teniendo en cuenta su origen social y su concepción del arte que, aun siendo altamente modernizadora y de consideración de lo propio, tenía una componente cosmopolita? ¿Cómo solventar la necesidad de una concepción cultural integradora que abarcara las distintas escalas y expresiones de lo local, validada en el ámbito internacional, y que le permitiera sostener un proyecto cultural nacional?

Sin superar las objeciones planteadas por Agosti, las condiciones ideológicas inherentes a los principios de Eliot encuentran en Pirovano tierra fértil para desarrollarse con un enfoque inclusivo y menos doctrinario que en su versión original.

Podemos también suponer que las actividades principales de Pirovano condicionaran su orientación cultural.

Con la crisis del modelo agroexportador primario, surge la necesidad de producir localmente lo que hasta ese momento se importaba. Distintas empresas comienzan entonces a sustituir importaciones. Así surge la firma Comte en 1932, luego Comte SRL en 1936, creada por Pirovano junto con los arquitectos Mariano Mansilla Moreno, José Enrique Tivoli y Ricardo Pirovano. Comte tal vez constituyó el ejemplo argentino más completo en la búsqueda de una respuesta alternativa a las incógnitas planteadas en las décadas de 1930 y 1940 en el diseño y producción de muebles.

También Director del Museo Nacional de Arte Decorativo desde 1936 hasta 1955, Pirovano desarrolló durante un extenso lapso ambas actividades con similares principios artísticos, y podríamos afirmar que bajo una misma noción de cultura nacional. Por lo dicho, las posiciones de Pirovano con respecto a la cultura estarían en gran parte signadas por la necesidad de construir una base conceptual cultural que le permitiera operar en las dos principales dimensiones de su labor, el museo y la producción de muebles, con profundidad de principios y amplitud de criterios. Estas posiciones encontraron su síntesis en el pensamiento de Eliot en 1949.

La noción de cultura analizada y caracterizada en Pirovano se ve refrendada y ampliada en otro documento de su producción: "La República Argentina necesita contar con un Museo Nacional de Bellas Artes que merezca el calificativo de tal", memorándum de julio de 1968 donde plantea que: "Toda cultura nacional es el resultado de numerosas culturas locales, de grupos cada vez más pequeños y hasta familiares nutridas con los contactos con las culturas exteriores que provocan un mutuo enriquecimiento" (Pirovano, 1968, p. 1), en una línea consistente con el documento anteriormente comentado y concordante con las afirmaciones de Eliot ya vistas.

A renglón seguido traza una sucesión cultural que transcurre desde las civilizaciones precolombinas, pasando por el período virreinal y el siglo XIX, con especial atención a los aportes originados de 1880 en adelante, hasta ese entonces. Culmina señalando que: "Las razas autóctonas que poblaron nuestro suelo, el criollo y el inmigrante amalgaman lo que es hoy nuestro ser nacional" (Pirovano, 1968, p. 1).

A fin de superar omisiones, Pirovano propone definir un repertorio de obras que incluyan: "Nuestras culturas autóctonas completadas con los exponentes de las culturas americanas, 'madres'".

"Lo específicamente nuestro".

"Las expresiones de las culturas de las 'madres patrias' de las poderosas colectividades extranjeras que pueblan nuestro suelo" (Pirovano, 1968, p. 1).

También aquí encontramos otras expresiones de Eliot, complementarias de las señaladas, que se advierten en la división o caracterización de las culturas que hace Pirovano. Las "culturas exteriores" enriquecedoras; las "culturas autóctonas" que implicarían la expresión de lo regional; "lo específicamente nuestro" que queda sin definir, entendiendo que es lo más importante y que no queda comprendido en las otras categorías, pero que es aquello en lo que todo confluye; y la cultura de las "madres patrias" extranjeras como interacción con nuestros ancestros europeos. Pero cabe preguntarnos: ¿hasta dónde es Eliot el que habla aquí, o hasta dónde es Pirovano el que recrea a Eliot utilizando la funcionalidad de los pensamientos de este con sus objetivos y con sus principios?

Pirovano tenía una sólida formación artística, además de la cultural, con fluidos contactos con las vanguardias plásticas e intelectuales, argentinas y extranjeras. Esto nos permite suponer, como respuesta a nuestros interrogantes, que la incorporación de los principios de Eliot

al ideario de Pirovano no es ingenua ni directa, sino mediada por las propias concepciones de Pirovano, constituidas de manera previa, a las cuales da forma a través de Eliot, pero en una constante relectura y adaptación. Prueba de esto son las marcadas y aparentes desviaciones en los textos de Pirovano, en especial en el último, con respecto a las referencias al pensamiento de Eliot.

Un último aspecto a considerar es que en todo el desarrollo conceptual de Pirovano el objetivo principal de su tarea es ajeno a los objetivos que se propone Eliot, no se enuncia ni se presenta en ningún momento una construcción cultural hegemónica o de clase, ni una búsqueda de ella, sino que, al menos en los enunciados centrales, el objetivo es otro. La principal preocupación de Pirovano en los documentos aquí comentados, como en otros anteriores (Mazza, 2012), es la de reconocer, comprender, y consecuentemente, dar forma cultural e identidad material a nuestro "ser nacional", a fin de fundamentar y guiar tanto sus análisis de nuestra cultura, como sus propuestas y realizaciones museísticas o de mobiliarios.

El problema de la forma

Los principios culturales que venimos analizando hasta aquí, tanto en estado larvario como formativo o maduro, implicaron para Pirovano, al acercarse desde ellos a las artes y el diseño, la necesidad de adoptar una noción de "forma" que abarcara los objetos artísticos o diseñados y que no contradijera la propia concepción e integralidad de estos principios; o dicho de otro modo, una definición de forma que fuera afín a los objetivos de esta base cultural e igualmente amplia, sin perder su precisión conceptual, unicidad, criterio y especificidad. La búsqueda que orienta Pirovano pareciera estar relacionada con la idea de Adorno de que el arte es para sí y no lo es, que pierde autonomía si pierde lo que le es heterogéneo.

Podemos suponer, como punto de inicio, que una formación estética de base kantiana o hegeliana, con una fuerte influencia de las distintas teorías formalistas del arte, ha dejado una impronta permanente en las concepciones de Pirovano, y desde allí partiremos. En estas concepciones, la noción de forma es primordial, ya que se presenta como el principal atributo de los objetos, artísticos o de uso. Sin forma no hay definición del objeto; sin objeto, sin materia informada o formada o transformada de modo intencional, no hay forma. Pero además, en el objeto artístico visual, la forma es su idea, es un atributo que se convierte en un juicio de valor, exclusivo y excluyente, por ser el que define la obra.

La noción de forma que sucesivamente se construye en la historia de la pura visualidad nos indica un periplo que va desde los aportes de Herbert, Zimmermann y Von Marées, pasando por Konrad Fiedler y Alois Riegl, y finalizando con Wölfflin y Worringer, entre otros. Pero también nos avisa que una vez asentada esta noción, la historia de la propia forma, continuando esta línea de pensamiento, se constituyó, como una de sus alternativas modernas, en la historia de una progresiva abstracción.

La caracterización de la forma basada en la pura visualidad tuvo ascendente en muchos artistas, arquitectos y diseñadores; su determinación en la caracterización del formalismo de la Arquitectura Moderna es señalada por distintos autores, como De Fusco (1976) o Piñón (2008), extendiéndose su huella hasta más allá de la mitad del siglo XX.

Esta influencia queda evidenciada en las referencias de diversos textos teóricos, como por ejemplo en Enrico Tedeschi, quien al tratar "La Forma" en su *Teoría de la Arquitectura*,

señala: "Henri Focillon dirá que 'el contenido fundamental de la forma es un contenido formal'" (Tedeschi, 1973, p. 206). Para proseguir: "Por eso hace falta aclarar que la forma de la que se quiere hablar es la forma como 'hecho objetivo', independientemente de lo que pueda ser su valor como expresión o símbolo, su significado referido a momentos del gusto". Finalizando: "Puede entenderse, por tanto, que la forma de que se trata es la que ha preocupado a los críticos de la ciencia del arte, de Wölfflin a Riegl" (Tedeschi, 1973, pp. 206-207).

Ahora bien, ¿cómo podría Pirovano desde estas posiciones sobre la forma acceder a una categoría similar o compatible con estos principios, pero a la vez más amplia? ¿Cómo evitar un proceso conceptual lineal que le impidiera contener la multiplicidad formal que su concepción cultural le indicaba? ¿Cómo encauzar la búsqueda del "ser nacional" entre las unívocas condiciones de valoración de la "forma" como "hecho objetivo" establecidas por estos críticos? ¿Cómo decantar sus objetivos estéticos y formales ante la heterogeneidad del arte moderno o contemporáneo y a la vez ser fiel a sus principios? Buscando en otros documentos atribuidos a Ignacio Pirovano podemos encontrar algunas respuestas.

En "El Partenón y el proceso creador" (Pirovano, 1963), narra cómo surge en él y en su hermano Ricardo la preocupación sobre "las evidentes vinculaciones que rigen todo proceso creador" y que sus vocaciones de pintor y arquitecto los habían llevado a meditar sobre el tema a raíz de sus viajes y "permanente contacto con el proceso de la creación y de los artistas" (Pirovano, 1963, p. 1).

Al señalar los propósitos fundadores de Comte deja en claro sus objetivos principales: "También, al fundar en 1934 (sic.) la empresa Comte, de mobiliarios y decoración, nos propusimos renovar el diseño del mueble argentino y codificar su estilo". Y prosigue: "Al frente del Museo Nacional de Arte Decorativo, ya en 1938 propusimos se denominara Museo de la Buena Forma, más acorde con su misión específica en los tiempos que vivimos" (Pirovano, 1963, p. 1).

Aquí Pirovano observa los logros en las creaciones de la naturaleza tomando la línea familiar de Last Boy (toro campeón de la cabaña Cume-Co de los hermanos Pirovano), reflexionando sobre las relaciones estéticas, proporcionales y formales de este toro y en las propiedades de "los fenómenos creados por Dios" (sic.), y conjetura sobre el proceso creativo del hombre desde su condición primitiva hasta hoy. Según Pirovano, se les hizo evidente a él y a su hermano la relación "Técnica, Función y Forma" en la naturaleza, y "que esa relación rige indefectiblemente en todo proceso creador, lo mismo en el campo de la creación científica y aun en los resultados a veces fortuitos con que se concreta una 'invención' como en el de la creación artística" (Pirovano, 1963, p. 4).

Con una "Deducción final" cierra el documento, planteando las cuestiones centrales. La principal conclusión es que "la capacidad creadora del hombre debe considerarse en todas sus manifestaciones". Y continúa: "Misión esencial de una colectividad será el de proveer los medios necesarios para provocar dicha capacidad creadora". Cierra el círculo al afirmar: "Al cubrir así sus cuadros un país pasará a ser, de asimilador o copiadore de cultura, a creador de cultura, identificándose así con la definición que del término nos dá (sic.) Elliot (sic.): 'Cultura es la forma peculiar de sentir, pensar y obrar de una colectividad determinada'". Culmina expresando que es necesario comprender que "cultura es todo" y que "las leyes de la estética son similares" para entender que 'El que no sepa apreciar la belleza que vincula la estructura del volumen de un true-type y el del Partenón (sic.), es sencillamente porque carece de visión estética" (Pirovano, 1963, p. 6).

Encontramos como primer problema resuelto por Pirovano una noción de “forma” que le permite, culturalmente hablando, incluir en ella lo tradicional sin excluir lo moderno. Una concepción de la forma basada en el principio de la creatividad, de referencia a la naturaleza (que no debe entenderse bajo ningún concepto como una concepción mimética) y fundada en la determinación de la forma como síntesis de otros aspectos de la obra.

Hay, en principio, una respuesta que podemos ensayar: la recurrencia a definiciones de forma originadas en la noción de Gestalt. En esta concepción, donde “forma” es una de las acepciones que definen la corriente, Gestalt es una propiedad de las cosas sinónimo de totalidad, en la cual la figura o forma es uno de los principales atributos de los objetos materiales. Köhler extiende la Teoría de la Gestalt a la biología y a la física. Se desarrolla en ella el concepto de “cualidad de la forma”, o *Gestaltqualität*, y finalmente la idea de Gestalt implicará, a partir de llevar un esquema visual a la percepción auditiva, la “transportabilidad de la forma”, donde la forma será un “nuevo elemento” construido sobre la base de las sensaciones, realizada por un acto del intelecto. Según sus continuadores, se indica que el sistema solar puede constituir, por ejemplo, una Gestalt, donde ninguna de sus partes es independiente del todo de otra parte cualquiera, y cuyo todo muestra tanto en estructura temporal como espacial un alto grado de organización que se mantiene por interacción de las fuerzas físicas.

En los documentos atribuidos a Pirovano no hay indicaciones directas de aproximaciones al problema de la forma desde la Gestalt, salvo las inferencias realizadas. Pero podemos asociar la noción de Gestalt al concepto de Buena Forma, ambos integrados en el pensamiento de Max Bill, como señala acertadamente Crispiani (2011, p. 329). También podemos ver en otro documento posterior, en el que Pirovano alude a sus comienzos en el arte moderno y su relación con Torres García, con el grupo Abstraction Creation Art non Figuratif y con el grupo Arte Concreto Invención, la reiteración del tema del proceso creador, el toro y las proporciones (Pirovano, 1970), y al vincular este documento con lo estudiado, podemos integrar las ideas de su autor. Recordemos que Pirovano se relacionó con el grupo de Arte Concreto Invención y con Tomás Maldonado, como también con Lidy Prati, Alfredo Hlito y Enio Iommi en la década de 1940.

Córdova Iturburu (1958, p. 225) observa, al tratar el problema de la “no figuración” en la pintura argentina y sus influencias, que Max Bill indica que se debe seguir el camino de la función como forma de desarrollar la belleza, argumentando en estos términos: “Debemos exigir antes que la belleza, yendo a la par de la función, sea ella misma una función”. Y prosigue este autor: “Completa su pensamiento la definición de la ‘forma’ concebida ‘como el resultado de la cooperación de la materia y de la función en vista de la belleza y de la perfección’”.

El concepto de Buena Forma implica, según Bill, “la cualidad de la forma”, da a “forma” el significado de “la suma de todas las funciones en unidad armónica” y relaciona las “formas de la naturaleza” con “aquellas que son esencialmente completas y típicas”, las “formas de la técnica” con “las que consideramos bien resueltas” y señala que el hecho de que cuando relacionamos este concepto a la obra de arte lo identificamos “con características específicas del estilo de la misma, demuestra que la forma es un elemento esencial e irremplazable de la obra de arte”. Y continúa: “Es más, la obra de arte es considerada tal precisamente por su forma. Esto significa que la forma, en su existencia autónoma, representa una idea y, en consecuencia, se identifica con el arte” (Maldonado, 1955, p. 118).

Tanto por su contemporaneidad como por concurrencia conceptual y de finalidad, la idea de Buena Forma planteada por Bill es aquella que pareciera tomar y adecuar Pirovano.

En los conceptos establecidos por Pirovano resulta evidente una concepción integradora de la forma, coincidente con la de Bill. Pero también pareciera que el aspecto más funcional al pensamiento de Pirovano fuera la posibilidad de concebir y articular una idea de "forma", de las "propiedades de la forma", como fundamento y síntesis superadora de la múltiple diversidad de expresiones aplicadas al arte, a los objetos o al diseño de muebles.

El enunciado de Buena Forma establecido por Bill permitió las articulaciones que Pirovano necesitaba entre un concepto de forma lo suficientemente amplio y a la vez preciso, que además coincidiera con su idea de cultura y con su aspiración de lograr un mobiliario argentino. Este concepto no solo no entraría en conflicto con la formación totalmente visualista de Pirovano, sino que aun continuando con una aproximación al problema de la forma bajo principios similares y modernos, la noción de Buena Forma facilitarían la inclusión de un amplio rango de formas, incluso aquellas tradicionales, que expresasen concepciones diversas del arte y del diseño.

Pirovano buscó mediante esta concepción de la forma, configuraciones y variaciones que manifestasen una renovación del mueble en Argentina y la consecuente posibilidad de codificar su estilo, ya que así, este estilo argentino no sería uno más en la múltiple diversidad, sino una Buena Forma, kantianamente clara y distinta, lograda en la nueva, propia y autóctona concepción de esos muebles. Un estilo que pudiese ser a la vez innovador, universal y nacional.

La amalgama de ideas: los muebles de Comte

Comte se consolida en el ámbito de la decoración y del diseño de muebles equipando residencias oficiales, el yate presidencial "Tacuara", oficinas de distintos organismos públicos, edificios administrativos y hoteles privados. Obtiene por concurso la realización del moblaje y la ambientación de varios hoteles de turismo en distintas provincias de nuestro país, a la par que equipa hoteles sociales de vacaciones, como el de la Federación de Asociaciones Católicas de Empleadas. Además, se destacan en su producción el equipamiento del Banco de la Nación Argentina y los mobiliarios para las dependencias gubernamentales de las provincias de Buenos Aires, Mendoza, Salta y Córdoba.

Es posible advertir la transformación observando los proyectos de Comte, el cambio que hay de un proyecto a otro, en procura de una caracterización del mueble argentino. Esta búsqueda constituye un proceso de reelaboración de las identidades estéticas y formales regionales que define las condiciones de partida de la realización del diseño de cada mueble, estableciendo el marco conceptual de las relaciones entre técnica, función y forma. "La forma" cumple siempre la condición de "factor de síntesis y articulación entre la técnica y la función" (Mazza, 2012, p. 62).

Un ejemplo claro resultan los concursos para el moblaje de los hoteles de turismo en Argentina. Los casos son descriptos en otro documento atribuido también a Pirovano, una retrospectiva sobre la producción y diseño de Comte. Parte del documento está dedicada a cada concurso, encontrándose tanto referencias al pasado nacional, como a muebles o autores extranjeros modernos, proponiendo su adaptación.

De los realizados mirando referentes del pasado nacional se destacan los concursos del Hotel de Turismo de Potrerillos en Mendoza y el Hotel de Turismo de Salta, y de los no realizados, el concurso para el Hotel de Turismo en las Cataratas del Iguazú.

En el caso de Potrerillos, el motivo central, la base sobre la que se desarrolló el diseño de la línea de mobiliario, fue la Campaña de los Andes, incluyendo “camas de campaña con las cuatro lanzas, la cama de San Martín del Museo Histórico, y para tapizados y colchas se eligieron los característicos ponchos mendocinos. Este estilo se denominó el estilo ‘Potrerillos’” (Pirovano, s/f a, p. 2).

Para el hotel neocolonial de Salta, señala Pirovano la dificultad de proyectar el mobiliario con “todo el antecedente de los muebles tradicionales de tanta variedad como los ‘salteños’” (Pirovano, s/f a, p. 2). Para resolverlo, “Comte se inspiró en las más tradicionales colecciones salteñas o de muebles coloniales, como los de don Alejo González Garaño, Patrón Costas, Uriburu y Graña, para la elección de sus modelos” (Pirovano, s/f a, p. 3). Según Pirovano, “El gran problema que se le planteó al equipo fue el ‘tapizado’ de estos muebles con la tentación banal de utilizar las reproducciones de los brocados clásicos de esa época [...]. Felizmente esta solución que no convenía a los ‘decoradores’ se pudo subsanar, descubriendo en los tonos de los rústicos barracanes de los nativos salteños los mismos tonos de violeta, verde, amarillo y rojo de los brocados antiguos, y de barracán salteño se tapizaron todos los muebles” (Pirovano, s/f a, pp. 3-4).

Siguiendo a Pirovano: “Comte perdió la licitación del hotel de Turismo de Cataratas del Iguazú, pero su proyecto en cambio alcanzó la mayor popularidad en la consagración de otro estilo argentino por ellos creado, el Estilo ‘Misionero’”. Pirovano indica que “inspirado en las realizaciones indígenas de las misiones jesuíticas Comte ideó un amplio repertorio de formas sobrias rústicas y auténticas para el moblaje del ‘campo argentino’, como se denomina ahora, donde se incluyó por primera vez la caña de ‘colihue’” (Pirovano, s/f a, p. 4).

El caso donde la mirada estuvo puesta en el mobiliario moderno, fue en el Hotel Llao-Llao en Bariloche, que Parques Nacionales decidiera construir en Nahuel Huapi.

De acuerdo con el documento, se tuvieron en cuenta todas las circunstancias:

“1) El primer Hotel de carácter internacional en Argentina”.

“2) Centro de una zona donde no había ningún antecedente anterior del ‘mueble’; puesto que desde la prehistoria los lagos del sur esperaban al ‘hombre actual’ sin ciclos intermedios, para desarrollar su inmenso potencial”.

“3) El carácter del edificio inspirado por Bustillo era la de una gran casa de campo de proporciones excepcionales”.

“4) Rodeado de parques y jardines en el más lindo trazado de paisaje concebido hasta entonces” (Pirovano, s/f a, p. 1).

Resalta Pirovano el hecho de que la realización constituyó: “Una obra cien por cien argentina: para ello hubo que crear una línea de muebles rústicos sólidos y bien diseñados que no acusaran ninguno de los estilos tradicionales extranjeros de campo o de montaña” (Pirovano, s/f a, p. 1).

Los materiales empleados para estos muebles, indica Pirovano, tenían que ser “también argentinos”, puntualizando que: “por primera vez fueron realizados todos los muebles del estilo Llao-Llao en maderas argentinas, llegando a la pericia industrial que implicaba realizar y proyectar en algarrobo, palo santo, etc. y hasta quebrachos, nada menos, que se eligió para los grandes dressoirs del Comedor Principal” (Pirovano, s/f a, pp. 1-2).

Señala que: “Para los tapizados, se eligió géneros rústicos de telar a mano de la fábrica de Alfredo Peña Unzué, teñidos con los colores primarios” (aclara: “para no competir con el paisaje floreado del exterior”) y cueros crudos de “ciervo axis, carpincho, caballos tordillos, y



Figuras 1, 2 y 3: Hotel Salta. Bar con vista al patio, comedor visto desde el salón de estar y confitería. Nótese las variaciones, en diseño y tapizados, sobre el mobiliario neocolonial o "salteño". Fuente: revista *Nuestra Arquitectura*, febrero de 1943, pp. 118-134.



Figura 4: Hotel Salta. Salita de piso. Expresiones más severas y "fieles" a las formas coloniales de muebles y luminarias, conviven, por proximidad, con un reloj eléctrico con barras que indican las horas y con mobiliarios de concepción más moderna. Fuente: revista *Nuestra Arquitectura*, febrero de 1943, pp. 118-134.

vacas Aberdeen Angus y Jersey, de tan lindas tonalidades con que se tapizaron los grandes juegos de sofá y sillones confortables de líneas simples y severas por primera vez entre nosotros" (Pirovano, s/f a, p. 4).

Culmina la descripción de los muebles Comte para Llao-Llao, considerándolos integrantes de la "modernidad en el diseño de muebles", señalando: "Y tan es verdad que no se puede omitir esta mención de Comte en la Historia del Mueble Argentino" [...] "que a pesar de ser recién el año 1932, los muebles de las terrazas se inspiraron adaptando a esta nueva función los muebles de Le Corbusier y de Mies Van der Roe" (sic.). "Este fue el primer conjunto del mueble argentino oficialmente denominado estilo 'Llao-Llao', y aceptado por el público" (Pirovano, s/f a, p. 2).

A partir del análisis de los cuatro documentos atribuidos a Pirovano hemos procurado derivar la conformación de su pensamiento cultural, estético, formal y de diseño de mobiliario, en una articulación complementada de todas las manifestaciones detectadas en sus posiciones, sintetizándose su expresión en el diseño de los mobiliarios de hoteles.

De lo visto sobre la producción de mobiliario de Comte, resulta evidente la amalgama realizada por Pirovano entre los conceptos de "cultura" y "forma" analizados. La posibilidad concebir tanto expresiones tradicionales como modernas en el diseño de mobiliario es el producto de la articulación de su concepción de la cultura integrada de Eliot, con la noción de forma o de Buena Forma. Es decir que no solamente Pirovano encuentra una noción de "forma" conciliable con su formación artística y su idea de "cultura", sino que además estas se articulan en el diseño y la concepción de su mobiliario.

Desde su concepción cultural, la validación de una determinada expresión artística está dada por la pertenencia a algunos de los grupos o corrientes culturales que el propio Pirovano construye a través de Eliot; la justificación de la recurrencia a una forma o estilo se constituye a partir de que esta se encuentre comprendida en el basamento cultural dado, en su afinidad con el conjunto al que se asocia, pero también en que sea una forma genuina, fundacional, una forma tipo, una Gestalt, una Buena Forma, que produzca la síntesis armónica de sus componentes. Por esta misma razón no duda en cambiar una mala copia de un brocato antiguo por un barracán genuino, aunque no sea el que por "reproducción" corresponde.

Para superar la multiplicidad de muebles "salteños" se inspira en las colecciones de muebles originales, o en las Cataratas lo hace en las creaciones originarias de las misiones, y en Potrerillos, en el mobiliario del ejército de campaña. Todos mobiliarios auténticos en su concepción y forma, argentinos e integrables culturalmente.

El máximo de estas expresiones está en Llao-Llao. Allí, Pirovano encuentra su propia expresión de un mobiliario complejo, diverso y moderno. La decodificación del mueble argentino, el mueble donde antes no existía el mueble. Aunque es conocida la fabricación de mobiliario en el período por parte de Primo Capraro en Bariloche, podemos suponer que para Pirovano no constituía una expresión válida o una preexistencia, en tanto que, al ser réplicas de otros muebles, nunca encuadrarían en su concepción de tales.

La concepción dada por Pirovano al diseño de muebles implica que lo actual o contemporáneo no reside en la adopción de determinada forma, sino en que la forma adoptada sea conceptualmente auténtica, distinta en su origen, coherente y articulada, no solo con su propia finalidad, sino también con los procedimientos y materiales para su ejecución, sintetizando en el concepto "forma" los diversos componentes del mueble, "constituyendo a través de los atributos de la propia forma una totalidad" (Mazza, 2012, p. 62).



Figura 5: Hotel Llao-Llao. Frente principal y terraza. Nótese el diseño de las reposeras, sillas, mesas y sillones. Fuente: *Revista de Arquitectura*, agosto de 1938, pp. 345-358.



Figura 6: Hotel Llao-Llao. Terraza con vista al lago Nahuel Huapi. Se pueden ver, en segundo plano, a izquierda y derecha, varios ejemplares de la versión adaptada de la silla Barcelona de Mies van der Rohe. Fuente: *Revista de Arquitectura*, agosto de 1938, pp. 345-358.



Figura 7: Hotel Llao-Llao. Hall principal. En primer plano, los sillones tapizados en ciervo, en segundo plano a la derecha, el sillón club "Comfortable" de Jean Michel Franck, y al fondo, los sillones tapizados en cuero de vaca negro y la mesa revistero, atribuida a Jean Michel Franck. Fuente: *Revista de Arquitectura*, agosto de 1938, pp. 345-358.



Figura 8: Hotel Llao-Llao. Hall principal. Vista del mismo ambiente desde el extremo opuesto. En primer plano, los sillones tapizados en cuero de vaca negro y la mesa revistero referida. Fuente: MOP, Síntesis de la obra efectuada 1932-1938, vol. II, División III, Dirección de Parques Nacionales, 1938, pp. 235-296.



Figura 9: Hotel Llao-Llao. Hall interior. A derecha e izquierda, sillones diseñados por Alejandro Bustillo. Fuente: *Revista de Arquitectura*, agosto de 1938, pp. 345-358.

Finalmente, encontramos en lo desarrollado hasta aquí una estrategia conceptual, formal y estética de dos vías complementarias, con el objeto de establecer las bases de una “cultura nacional”, entendida como autonomía cultural. Por una parte, Pirovano, coherente con su formación, plantea un proceso evolutivo de la forma afín, o un proceso asimilable al de la naturaleza, y de este modo incluye las formas pasadas, como así también los procesos de cambio o las transformaciones hacia las formas modernas, contemporáneas, o del presente. Por otra parte, un encuadramiento amplio en los fundamentos culturales de las elecciones estéticas que no dejan dudas sobre qué es lo propio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agosti, H. (1994). *Nación y cultura*, vol. 1. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Córdova Iturburu, C. (1958). *La pintura argentina del siglo veinte*. Buenos Aires, Argentina: Atlántida.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1950*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo 3010, Ediciones ARQ.
- De Fusco, R. (1976). *La idea de Arquitectura* (Montserrat Alons-Moner trad. Josep Quetglas arq.). Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili SA.
- Eliot, T. ([1949] 1982). *Notas para la definición de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Maldonado, T. (1955). *Max Bill*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Mazza, C. (2012). “Tradicional y moderno en la producción de muebles en Argentina: 1930-1950. Equipamientos para hoteles de turismo y oficinas administrativas”. *Registros. Revista de Investigación Histórica, FAUD-UNMDP*, (8), 52-68. Consultado en <http://faud.mdp.edu.ar/revistas/index.php/registros/article/view/104>.
- Piñón, H. (2008). *El formalismo esencial de la arquitectura moderna*. Barcelona, España: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya.
- Pirovano, I. (1963). “El Partenón y [...]. Reflexiones sobre el proceso creador”, 6 hojas, dactiloscrito, Carpeta Pirovano 1, 18, Fundación Espigas.
- ----- (1968). “Memorándum. La República Argentina necesita contar con un Museo Nacional de Bellas Artes que merezca el calificativo de tal”, 2 hojas, dactiloscrito, Carpeta Pirovano 1, 22, Fundación Espigas.
- ----- (1970). “Reflexiones s/ el proceso creador a propósito de un toro y artículo del toro campeón –Last Boy– [en carátula]”, 3 hojas, dactiloscrito con correcciones manuscritas, Carpeta Pirovano 1, 23, Fundación Espigas.
- ----- (s/f a). “Reseña Histórica Comte S. A., 6 hojas”, dactiloscrito, Carpeta Pirovano 2, 31, Fundación Espigas.
- ----- (s/f b). “Una nueva dimensión de la idea de cultura”, 9 hojas, Carpeta Pirovano 2, 33, Fundación Espigas.
- Tedeschi, E. (1973). *Teoría de la arquitectura*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Carlos Jerónimo Mazza

Arquitecto por la Universidad Nacional de La Plata. Director de grupo y proyecto de investigación del Centro de Estudios Históricos Arquitectónico-Urbanos, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata. Profesor Titular, Áreas Histórico Social e Histórico Cultural de las carreras de Arquitectura y de Diseño Industrial. Publicaciones recientes relacionadas con el presente artículo: “Tradicional y moderno en la producción de muebles en Argentina: 1930-1950. Equipamientos para hoteles de turismo y oficinas administrativas”. *Registros. Revista de Investigación Histórica. FAUD/UNMDP*, (8), pp. 52-68 (2012), disponible en: <http://faud.mdp.edu.ar/revistas/index.php/registros/article/view/104>; “Alcances de una historia de los objetos”. *Registros. Revista de Investigación Histórica. FAUD/UNMDP*, (8), pp. 17-31 (2012), disponible en <http://faud.mdp.edu.ar/revistas/index.php/registros/article/view/105>.

Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño
 Universidad Nacional de Mar del Plata
 Dean Funes 3350, Acceso 3, Cuerpo 4
 Ciudad de Mar del Plata, República Argentina

cjmazza@mdp.edu.ar