

Capítulo VIII

Arte y vida: una casa en la ciudad, una silla en el mundo

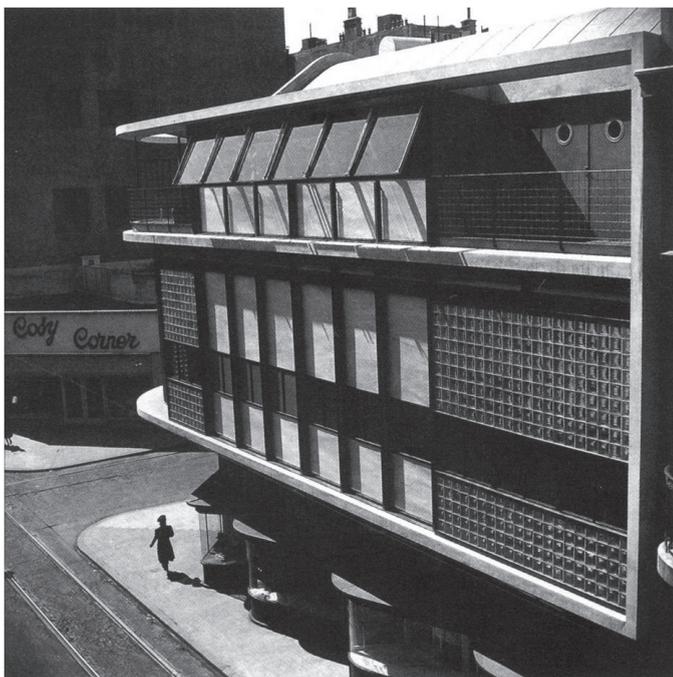
1. Los principios modernistas y el damero

Razones de economía de escala, geográficas, de tradición histórica, de conveniencia especulativa e incluso culturales determinaron desde comienzos del siglo XX la extensión de la cuadrícula a todo el territorio del ejido de la Capital Federal.¹ La cuadrícula supone el empleo del bloque y la calle corredor como tipos urbanos básicos. Las características de ambos así como sus variantes de acuerdo a tres diferentes zonas fueron decididos por una nueva reglamentación que, aprobada en 1928, condicionó las arquitecturas modernistas construidas a lo largo de la década de 1930. Esa reglamentación imponía a los edificios alturas límite que podían ser elevadas frente a avenidas, aunque permitía construir por sobre esa altura retiros, sometidos a intrincadas pautas que alentaban perfiles escalonados y troneras. Los edificios podían ocupar la mayor parte del predio siempre que contuvieran “patios” –que en rigor eran verdaderos pozos–, que eufemísticamente serían llamados “de aire y luz”. Como es obvio, el tipo de ciudad que esas reglamentaciones estimulaban respondía al modelo funcional y estético decimonónico contra el que orientó sus furias la revolución modernista.²

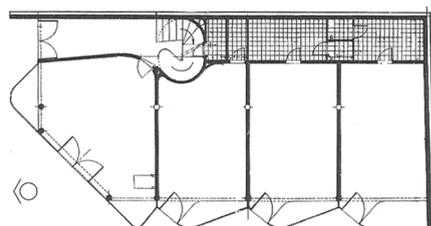
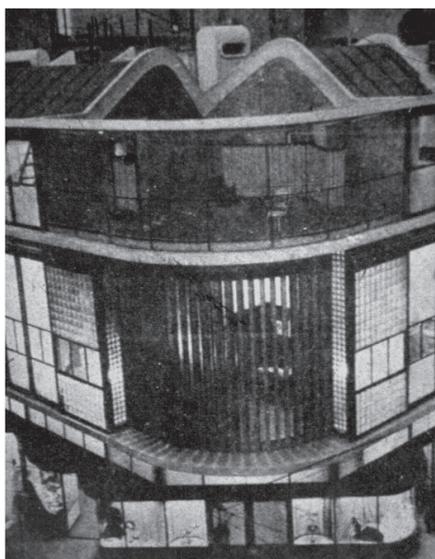
Por este motivo, a falta de políticas públicas urbanas y de vivienda que requirieran de grandes extensiones de terreno y de un modelo económico que fomentara la alta concentración en la industria de la construcción, los

¹ El tema ha sido desarrollado por Adrián Gorelik en *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

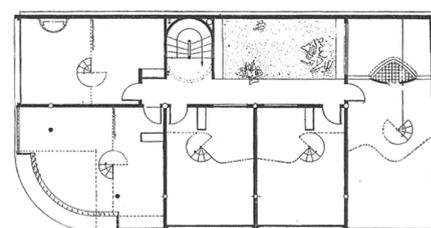
² Cfr. María Isabel Larrañaga, “Las normativas estéticas como marco de la arquitectura moderna en Buenos Aires (1930-1940)”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso”*, N° 27/28, 1991.



Bonet, Vera Barros, López Chas. *Ateliers* para artistas. Calles Suipacha y Paraguay, 1938. Publicados en E. Katzenstein, G. Natanson y H. Schwartzman, *Antonio Bonet. Arquitectura y urbanismo en el Río de la Plata y España*, Buenos Aires, Espacio Editorial, 1985.



Planta baja.



Primer piso.

modernistas argentinos más convencidos debieron lidiar con la contradicción que suponía construir edificios que formaban parte de una estructura urbana a la que desde distintos puntos de vista se cuestionaba.

La respuesta de Antonio Vilar consistió en el proyecto “típico” para casa de renta, que construyó en distintos predios de la ciudad entre 1934 y 1937. Pero, aunque adhería a los principios de funcionalidad, higiene y austeridad del modernismo, Vilar carecía de una propuesta urbanística alternativa al damero.³ Por este motivo, su proyecto “típico” no intentaba poner en cuestión el perfil con retiros que apoyado en la línea municipal construye el frente continuo de la calle, y aunque concentraba el volumen construido para dejar libre el fondo del terreno y procuraba eliminar los “patios” promovidos por la reglamentación, su solución era híbrida. La casa de renta “típica” de Vilar no era una célula base capaz de regenerar otro modelo de tejido, sino que constituía apenas una corrección parcial de la concepción urbana tradicional.

Con el mismo criterio corrector de Vilar, el grupo integrado por los jóvenes Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini propuso en 1940 un proyecto en el que ensayaban soluciones típicas para terrenos intermedios y en esquina. Si bien destinadas a usuarios de altos estándares socioeconómicos, estas unidades podían actuar, repitiéndose, como elementos constitutivos de una manzana regularizada, con una mejor proporción de espacios libres y capaz de responder más adecuadamente a los requerimientos higiénicos de los apartamentos.

La Perú House de Jorge Kalnay fue el primer edificio en el que se trató de aplicar a un lote del damero de Buenos Aires la tipología en tiras con circulación trasera abierta que constituía la solución más emblemática de las organizaciones urbanas alternativas propuestas por el modernismo radical.⁴

El tipo en tira también fue investigado por Wladimiro Acosta como parte de sus estudios del City Block, el rascacielos cruciforme que instalándose en cada manzana debería constituirse en el módulo regenerador de la totalidad del tejido.⁵ En ulteriores trabajos Acosta advirtió que la estructura

³ Sobre la obra de Antonio Vilar, cfr. A. Gorelik, “La arquitectura moderna argentina condensada: Antonio Ubaldo Vilar, 1887-1966”, en *Cuadernos de Historia*, N° 7, Instituto de Arte Americano, FADU/UBA, marzo 1996, y “Peregrinazioni del moderno. Antonio Vilar e la rete di stazioni di servizio in Argentina, 1938-1943”, *Casabella*, Milán, diciembre 2001/enero 2002; Mabel Scarone, *Antonio Ubaldo Vilar*, Buenos Aires, FADU/UBA, 1970.

⁴ Cfr. Jorge Francisco Liemur, “Fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kalnay”, en Sandro Borghini, Hugo Salama, Justo Solsona (comps.), *1930-1950 Arquitectura moderna en Buenos Aires*, Buenos Aires, FADU/UBA, 1987.

⁵ Las influencias en Acosta del rascacielos cruciforme corbusierano y de la propuesta urbana de

simétrica de la cruz no se correspondía con la asimetría de las orientaciones más convenientes, y poco a poco fue poniendo en cuestión el damero y creando un modelo de City Block constituido por tres elementos básicos: una tira de viviendas alta con circulación trasera abierta; una tira más baja, perpendicular a la anterior; y una instalación de una sola planta extendida horizontalmente y con frecuencia iluminada mediante *sheds*, dedicada a albergar actividades diversas de servicios, desde depósitos hasta comedores. Las unidades que constituían las tiras eran de distintas dimensiones pero su matriz básica era un pequeño monoambiente desarrollado según un eje perpendicular a la fachada, cuyos servicios se ubicaban apretados contra el lado opuesto a la misma, a ambos lados de la entrada.

Acosta logró construir dos versiones de su City Block. Aunque tardó muchos años en terminarse, la primera fue concebida en 1939 y se trata de un edificio de viviendas populares y comercios para la Cooperativa El Hogar Obrero constituido por los tres elementos mencionados. A pesar de estar muy desdibujada por las particularidades del programa, la matriz original también puede leerse en la segunda (1941), un edificio de viviendas de alto estándar ubicado en la Avenida Figueroa Alcorta.⁶

2. El caso de los *ateliers* de Suipacha y Paraguay

238 El edificio de Suipacha y Paraguay construido por Bonet, Vera Barros y López Chas en 1939 también configura una reflexión sobre el tipo en tira con circulación trasera inserto en la trama de damero. Conviene intentar un examen detenido de este caso, pues fue el primer intento de los jóvenes discípulos de Le Corbusier de construir en la ciudad siguiendo al pie de la letra sus postulados, coloreados por el particular estado del debate a finales de la década.

Ubicada en una esquina, la obra está constituida por siete estudios distribuidos en las dos plantas principales superiores y cuatro locales comerciales ubicados en la planta baja. La planta del primer piso contiene cinco unidades de doble altura a las que se accede por una circulación trasera abierta a un pequeño patio. Cuatro se orientan hacia la calle Suipacha, perpendicularmente al eje longitudinal de la construcción; la quin-

Hilberseimer han sido estudiadas en J. F. Liernur, “Waldimiro Acosta y el expresionismo alemán. Consideraciones acerca de los fundamentos ideológicos del sistema Helios”, en J. F. Liernur (comp.), *Wladimiro Acosta, 1900-1967*, Buenos Aires, FADU/UBA, 1987.

⁶ Véase Anahí Ballent, “Acosta en la ciudad: del City Block a Figueroa Alcorta”, en *Wladimiro Acosta... op. cit.*

ta toma la dirección de la calle Paraguay; el *atelier* de la esquina tiene un frente curvo que une ambas fachadas de la construcción. Los dos restantes están localizados en la terraza, cubiertos por bóvedas catalanas construidas en hormigón armado.

Como modelo urbano el ejemplo es ambiguo. En primer lugar, porque a pesar de tener un alzado tripartito e incorporar el tema del techo jardín, la planta baja es apenas metafóricamente libre, al estar ocupada por los comercios. En segundo lugar, porque si bien su planta está básicamente organizada como una tira, la forma en que dobla la esquina –y especialmente el modo en que ese gesto es subrayado por la cornisa continua de la terraza–, y también la continuidad de altura con los edificios linderos, manifiestan una vocación afirmativa y no negativa respecto del bloque de la manzana tradicional.

La novedad del edificio para *atelier* de artistas en Suipacha y Paraguay en la arquitectura argentina se hace evidente si se la coloca en la serie de edificios de este tipo construidos en los mismos años en Buenos Aires. Vale la pena compararla con los trabajos de Sánchez, Lagos y De la Torre para la calle Tres Sargentos (1937), o con el edificio de Alberto Prebisch en la calle Tucumán (1940). En estos casos se trata de discretas unidades dúplex resueltas con medios constructivos tradicionales (hormigón o ladrillos). Mediante un vocabulario más “fabril” uno, o con una suerte de apagado “georgian” el otro, esos pares de nuestro ejemplo callan toda estridencia. Vera y Bonet en cambio emplearon el edificio para enunciar casi todos los postulados que anidaban en Austral.

Lo sorprendente en él no es su unidad integral sino sus contrastes, la inestable coexistencia de opuestos que lo caracteriza. Lejos de constituir una expresión sintética, está construido mediante la técnica del montaje. Así, a la provocadora declaración progresista de la fachada responde en sentido opuesto el tratamiento rústico de los revoques de la terraza.

El empleo de distintas componentes de acero (perfiles, chapa doblada, chapa agujereada, tejido de alambre) y vidrio (*glassbeton* circular y cuadrado, vidrio transparente y traslúcido, plano y curvo) obedecía a la intención de “materializar” la obra con recursos provenientes directamente de la industria y en lo posible de montaje en seco. En oposición, las bóvedas del nivel superior –un producto declaradamente artesanal– configuraban un llamado a la “sabiduría popular”. Y tales contrastes de sentido eran, como dijimos, uno de los procedimientos preferidos por la estética surrealista.

En el nivel de acceso y comercios el contraste se manifestaba en el modo con que los vidrios de curvaturas variables –piezas absolutamente singulares, especiales– “contestaban” la modulada grilla ortogonal pre-

suntamente estándar de los pisos superiores. Debe notarse también que los ondulantes escaparates eran una representación artística, formal, y no una expresión literal del clásico programa corbusierano de los “pilotis”.

Por otra parte el uso del vidrio implica una extraordinaria ruptura. Hasta los *ateliers* la arquitectura moderna argentina había mantenido los frentes opacos como resabio del sistema clásico: la fachada era un elemento autónomo entre interior y exterior, que los separaba procurando “expresar” esa diferencia. En este caso el vidrio permitió a los arquitectos de los *ateliers* realizar el postulado de disolución de tales diferencias y de creación de un espacio continuo. Por primera vez en el país el frente de un edificio se presentó –al menos en teoría– como un mero diafragma técnico sin autonomía compositiva ni conceptual.

Es evidente que los *ateliers* constituían un comentario al edificio de la Rue Molitor de Le Corbusier, de cuyo proceso Bonet había participado. Pero si bien las semejanzas entre muchas de las componentes de ambas obras son ostensibles, no lo son menos las diferencias. En primer lugar, entre la marcada verticalidad de una y la horizontalidad de la otra, detalle de no poca importancia, porque, mientras que en la primera el modelado plástico-rústico del ático constituye un tema menor, ignorado por el espectador debido a su altura, en la segunda las mismas formas adquieren una presencia sorprendente, lo que lleva el contraste a una expresión aguda. En segundo lugar, el tema del balcón saliente del edificio parisino se transforma en un hueco en su réplica porteña. El tratamiento de ese hueco, una suerte de enorme *loggia*, es extraordinariamente innovador y constituye un manifiesto en sí mismo. Girando gracias a un mecanismo eléctrico, los parasoles permiten una total apertura del *atelier* al medio circundante: de este modo la luz y el cielo penetran sin barreras en su interior. Pero con mayor elocuencia el tratamiento elegido proclama sobre todo que es el artista que lo habita quien de esta forma pasa a formar parte del fluir agitado de la ciudad. De esta forma se generan dos efectos. Por un lado el del shock provocado en los transeúntes por la inesperada exhibición del artista, y en sentido contrario la irrupción del ajetreo ciudadano en el ámbito del creador; técnica mediante, en los *ateliers* el arte abandona su reservada morada y se funde con la vida.

3. BKF: la consagración internacional

Como parte del equipamiento del *atelier* de esquina en el que pensaban instalarse, Bonet, Kurchan y Ferrari diseñaron un sillón que con el tiempo realizaría el paradigma de la creación modernista: la reproducción

masiva hasta el punto de eliminar el recuerdo de sus creadores y transformarse en un objeto anónimo.

Bautizado BKF por sus autores en obvia referencia a sus respectivos apellidos, el sillón se difundió en los Estados Unidos durante la década de 1940 y principio de la de 1950 como “Hardoy Chair” y ha devenido en símbolo de una época y de un modo “moderno” de diseñar por motivos que, como señala Joseph Rykwert, ni la ergonomía ni la comodidad lograrán explicar.⁷

En el invierno de 1940 se realizó en Buenos Aires una muestra de interiorismo en la que los tres arquitectos presentaron su sillón en hierro esmaltado y cuero que resultó doblemente premiado.⁸ Apenas un año más tarde, el BKF obtendría el Premio Adquisición del Museo de Arte Moderno de Nueva York. El diseño del sillón, que luego se difundió como BKF, *for siesta sitting*, Africano, Continuo, Hardoy, Argentino, Pampeano, Latino y Butterfly entre otras denominaciones, resultó, como veremos, una afortunada adaptación de la Tripolina Chair, diseñada alrededor de 1855, patentada en 1877 por Joseph Beverly Fenby, y producida con relativo éxito a fines del siglo XIX en los Estados Unidos por la Gold Medal Company.⁹

Los dos primeros ejemplares del BKF arribados a los Estados Unidos tenían como destino la casa realizada por Frank Lloyd Wright para la familia Kaufmann y el Museo de Arte Moderno de Nueva York, como consecuencia del contacto establecido con Elliot Noyes por sugerencia de Edgar Kaufmann Jr.¹⁰ En realidad, el trámite de patente de invención iniciado en julio de 1940 y su registro en los Estados Unidos nunca fueron

⁷ J. Rykwert, “La posición sedente. Una cuestión de método”, en Charles Jencks y George Baird (comps.), *El significado de la arquitectura*, Madrid, Blume, 1975, p. 257.

⁸ Se trataba del 3° Salón de Artistas Decoradores organizado por la Comisión Nacional de Cultura entre el 10 y el 25 de julio. Si bien el 16 de julio Bonet, Kurchan y Ferrari enviaron a los organizadores una nota en la que sostenían que la pieza N° 128 “es de proyecto y realización exclusiva de Ferrari Hardoy” (a quien se le hará efectivo el 2° Premio en el rubro Muebles el 6 de agosto), en múltiples ocasiones el grupo reconoce la autoría colectiva. El mueble obtiene asimismo el 1° Premio de la Comisión de Bellas Artes, encabezada por Antonio Santamarina, uno de los personajes vinculados al poder económico con que contaba Le Corbusier para formar el Comité del Plan Director para Buenos Aires.

⁹ Véase Miriam Stimpson, *Modern Furniture Classics*, Nueva York, Whitney Library of Design, 1987. Producida en gran escala para las tropas italianas, la silla formó parte de una exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1939. Casi simultáneamente, en mayo de 1940, había aparecido una pequeña nota en *Retailing, Home, Furnishings*, periódico neoyorquino dirigido por Alfred Auerbach, donde se presenta al BKF como modelo registrado por el Grupo Austral.

¹⁰ Un par de meses más tarde llegarían los modelos enviados a Artek Pascoe Inc., firma que comenzó su fabricación en 1941 (prolongándola hasta 1948), girando a Buenos Aires los *royalties* correspondientes. El 14 de noviembre de 1940 embarcan tres ejemplares en el vapor Uruguay.

concluidos, y éste fue uno de los motivos principales de la serie de dificultades de comercialización que afrontarían, a la distancia, los diseñadores.¹¹ Así, el sillón comenzó a difundirse rápidamente y sin autorización, particularmente en la costa oeste, tal como lo había previsto Kaufmann en la nutrida correspondencia entablada con Ferrari Hardoy.

Si bien durante la guerra la intensidad de su producción decayó, a fines de la década de 1940, y sólo en la ciudad de Los Ángeles, cuatro empresas realizaban versiones de la así llamada *African Chair*.¹² El envío del dinero no fue sin embargo lo fluido que suponían los autores: “Debe haber montones de dólares para cobrar, pues en todas las revistas de arquitectura de este año ‘42 hay fotos del sillón en casas particulares... –se sorprendía Ferrari en una carta dirigida a Kaufmann–. Es simplemente ridículo que hayamos recibido en dos años la mísera suma de U\$S 11,37”.¹³

Entre 1947 y 1951 el sillón fue comercializado en Francia, sus colonias y el continente africano por la firma Guys, mientras que en 1948, tras la quiebra de Artek-Pascoe, Knoll Associates asumió la representación para los Estados Unidos hasta 1951. A pesar de estar vendiendo unos mil ejemplares por mes, ese año la firma suspendió la producción frente a la proliferación de copias no autorizadas. Así, la difusión masiva en un gran mercado, inasible para los jóvenes diseñadores, determinó paradójicamente el “trágico” final del BKF como modelo firmado: aunque su difusión había sido el objetivo inicial, la forma de producción original se había orientado a los sectores de élite, sin que se pensara una estrategia para su producción en serie.¹⁴ Mientras tanto, de la mano de modelos de Eames y Calder, integrando el capítulo “The Biomorph Look” en la exposición del Museo de Arte Moderno, el sillón había entrado en la historia oficial del *Modern Design*.¹⁵

¹¹ El registro en los Estados Unidos fue tramitado por la empresa El Mundo a través de un poder otorgado a un amigo argentino residente en Nueva York llamado Máximo Raitzin.

¹² Se trata de las firmas Modern Color, Radford Iron Works, Stang Company y Tropical Sun Company.

¹³ Carta de J. Ferrari Hardoy a Edgard Kaufmann, 1942. AJFH.

¹⁴ Frente a uno de los múltiples reclamos por parte de BKF, la respuesta de la firma Modern Color es sintomática de la enorme difusión del modelo: “Consideramos el plagio del diseñador en nuestro país como una situación trágica. El diseño a que ustedes aluden, y sus variaciones, están siendo producidos por una gran cantidad de firmas en este país. [...] Cuando una empresa produce un diseño con exclusividad debe enfrentar la posibilidad de que el mismo obtenga un gran éxito y ser capaz, por lo tanto, de hacerse cargo de ello y producirlo en gran cantidad.” AJFH.

¹⁵ El *Biomorph Look* y el *Pure Look*, como derivados del trabajo del arte abstracto, en contraposición tanto al *Handicraft* como al *Machine Look*, fueron categorías que utilizó profusamente la literatura de difusión popular para encuadrar las diversas actitudes frente al diseño de los

Aceptación por parte de un público masivo y simultánea consagración por instituciones culturales: esa doble suerte corrida en los Estados Unidos por el BKF constituye un pequeño suceso que nos permitirá ensayar al menos dos perspectivas: Austral la primera, e interior a la generación de la llamada *Organic Furniture* la segunda.

Aunque, como ya hemos visto, en el interior del Grupo Austral se consolidó una corriente regionalista basada en una mirada de nuevo tipo hacia el interior del país, el caso de Ferrari Hardoy es paradigmático de una línea que, al mismo tiempo, y a partir de la autoconciencia de su situación periférica, se orientó hacia el nuevo centro cultural y técnico emergente a partir de la guerra, los Estados Unidos.

Pese a que los integrantes del grupo estaban unidos por la idea de la recuperación de la *forma* y la experimentación estética como posibilidad de inserción del intelectual en su sociedad, la búsqueda metropolitana y tecnológica marcó el camino concretado por Catalano, intentado por Caminos y Coire, o simplemente deseado por Ferrari Hardoy, cuya frustrada relación con los Estados Unidos se manifiesta patéticamente en la correspondencia entablada con Kaufmann Jr.

En efecto, la relación personal de Ferrari y Kaufmann, que se prolongaría por años, alimentó infructuosamente el sueño del argentino respecto de su instalación en los Estados Unidos, especialmente en el período de aislamiento generado por la guerra.¹⁶ La difusión del mueble, y su simultánea adopción por un medio cultural, al que tal consagración resultaba funcional, acentuó en Ferrari la conciencia de una dicotomía que sentía irresoluble: la arquitectura moderna, supuestamente concebida para responder a masivos requerimientos, resultaba, en su medio y en el mejor de los casos, una arquitectura de firma para un reducido grupo de posibles comitentes. Es por tal motivo que escribe a Kaufmann párrafos como el siguiente:

Lo que cuenta es no perder la fe... y eso es difícil. Todas las empresas en que participé, signadas por “l’esprit nouveau”, no han tenido éxito en este medio que no ha salido del “laissez-faire” indoeuropeo. Todo semeja París en este Buenos Aires, “fashions”, femmes, boutiques, pero no es más que semejanza; en el fondo no somos

objetos de uso cotidiano. Véase Betty Pepis, “A museum defines the modern chair”, en *The New York Times*, 17.9.1950.

¹⁶ Ferrari Hardoy mantuvo también una fluida correspondencia con Cloethiel Woodard Smith, de la revista *Architectural Forum*, quien conocía la obra del Grupo Austral y estaba en contacto con Walter Hylton Scott, director de *Nuestra Arquitectura*. La relación con Neutra y Sert fue posterior, más espaciada y casi con exclusividad vinculada a su actividad en los CIAM.

más que los habitantes de una colonia que ignora deliberadamente que todo cambia a su alrededor, que el mundo parece destruirse pero en realidad busca reconstruirse. *J'ai fait du moderne*. Moderno en la arquitectura. Usted no comprenderá jamás en qué soledad emergen mis construcciones [...], enfrentando la opinión pública en contrario.¹⁷

El idioma ya no sería un obstáculo: “Je parle déjà l'anglais...”, concluye en francés. Paradójicamente, su única posibilidad real de probar suerte en los Estados Unidos se superpuso con el ofrecimiento del gobierno peronista para dirigir la oficina de urbanismo de Buenos Aires.¹⁸ Aunque la relación entre el Grupo Austral y Edgar Kaufmann Jr. y el episodio del BKF resultan hechos relativamente aislados en un ambiente que aún no prestaba demasiada atención a la cultura arquitectónica norteamericana, no es ocioso detenerse un instante en la oportunidad histórica, dado que la relación entre la Argentina y los Estados Unidos pasaba por un momento particular: en efecto, a diferencia de la alineación del Brasil, la “neutralidad” de la Argentina durante la guerra y su inclinación por el Eje han teñido las diversas consideraciones posteriores sobre las relaciones entre ambos países eclipsando la política pro norteamericana del gobierno del presidente Ortiz entre 1938 y 1940, y especialmente la propuesta de declaración de “no beligerancia” de abril de 1940 que ha sido recientemente revalorizada.¹⁹ Más aún, diversos trabajos estiman que el rechazo de esa propuesta, sumado al fracaso de las conversaciones económicas, debilitó el frente exterior del gobierno (y la política económica argentina), contribuyendo a la caída de Ortiz, y su definitivo reemplazo por el vicepresidente Castillo, cuya postura era definitivamente pro Eje. En efecto, el reacomodamiento geopolítico argentino no sólo postergó la factibilidad de vincular el Plan Director de Buenos Aires a los sectores de poder, sino que sumió a la cultura argentina en un más profundo aislamiento, alejándola del incipiente intercambio cultural con el norte del continente americano.

4. Surrealismo

La estructura sobre cuyos ángulos cuelga la superficie gausa destinada a sostener al cuerpo proviene, como dijimos, de una pieza plegable construida en madera. Pero, desechando la máxima función de la Tripolina, su doble plegabilidad, el BKF se presenta fijo, constituyendo, al pasar de una estructura transformable a una estática, una estetización del modelo. Al mismo tiempo, pasar de la madera al hierro obliga a resolver los ángulos en curvas dando continuidad y organicidad a la forma. Simultáneamente el sillón se transforma en un pequeño monumento a la tracción pura, fuerza moderna por excelencia: la liviandad y transparencia así obtenidas resultan conceptualmente la contracara de las sillas neoplásticas concebidas a partir de la disección de sus elementos.

Con gran economía de medios e integrando en una síntesis productiva dos elementos provenientes de mundos opuestos, la industria y la artesanía, su diseño responde a una estrategia basada en el uso de contrastes, característico de la obra de Austral. La idea de confort psicológico que trasmite el sillón-contenedor a través de la mayor superficie de apoyo ofrecida y de la informalidad de las posturas sugeridas se suma a su carácter escultórico en que se diluyen los conceptos tradicionales de planta y alzado: como objeto espacial recorrible, sin frente, espalda ni lados, materializa la gran cualidad solicitada por la crítica modernista, la fusión de arte y vida.

Las categorías destacadas por Carola Giedion en su libro acerca de la escultura del período (desmaterialización, dinamismo, construcción espacial, relación estructura-materiales) pueden aplicarse estrictamente al BKF.²⁰ No se trata entonces de fundamentar el acierto del diseño exclusivamente en el apoyo en W, común a una serie de diseños de la época, ni en la forma del cuero cuyas reminiscencias biomórficas le conferían un estatus modernista *per se*, ni siquiera en la mera idea del cuero tensado sobre una estructura metálica que garantizaba aquella concavidad tan buscada. Por el contrario, creemos que el BKF, ajeno al mundo de la estandarización y de la “expresión funcional” característica de la tradición del mueble moderno, ocupó un lugar privilegiado en la difusión del *Organic Furniture* no sólo por lo oportuno de su aparición sino también, y fundamentalmente, por su capacidad de transmitir, en sus aspectos técnicos y expresivos, un mensaje que funcionó como anuncio de una nueva modernidad.²¹ Esa capacidad no está desvinculada de la manera en que fue pro-

¹⁷ Carta de J. Ferrari Hardoy a E. Kaufmann. AJFH.

¹⁸ Se trata de la oferta que le realizara Knoll para integrar, por sugerencia de Sert, el equipo que diseñaría el equipamiento para el edificio de las Naciones Unidas.

¹⁹ Véase Joseph A. Tulchin, *La Argentina y los Estados Unidos, historia de una desconfianza*, Buenos Aires, Planeta, 1990.

²⁰ Véase Carola Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture*, Nueva York, MOMA, 1955.

²¹ Sobre el concepto de anuncio publicitario como unidad funcional y orgánica véase Paul Rand, *Thoughts on Design*, Nueva York, Wittenborn, 1947.

yectado, la cual, como veremos, fue consecuencia de la difusión del psicoanálisis y la práctica del automatismo en Buenos Aires.²²

En tal sentido, el sillón es expresión paradigmática de la obra del Grupo Austral. Precisamente lo tardío de la consolidación de un grupo representativo de CIAM en la Argentina, con fuertes contactos con el surrealismo europeo, generó una simultaneidad de preocupaciones estéticas con el organicismo norteamericano de fines de la década de 1930, en coincidencia con el surgimiento del *Organic Furniture* y el surrealismo del exilio en Nueva York. El hecho de que tal coincidencia adquiriese un rol decisivo en la presencia de los temas latinoamericanos en el debate estadounidense ya ha sido suficientemente expuesto.²³ Como se sabe, la Escuela de Nueva York ejerció una fuerte influencia cultural entre 1938 y 1946, dentro de la cual nos interesa destacar la promoción del automatismo a partir de la llegada de Matta a Nueva York en 1939.²⁴ Si bien el interés por la antropología, el arte primitivo, el arte de los niños, los locos y los criminales, la mitología y sobre todo el psicoanálisis de origen freudiano estaban bastante difundidos en la década de 1930 en los Estados Unidos, el estallido de la guerra generó un estado de ánimo que posibilitó que un gran número de pintores norteamericanos, muchos de los cuales provenían del expresionismo abstracto, adhirieran, aunque por un breve lapso, a la improvisación biomórfica, a las diversas técnicas surrealistas y especialmente al *automatic drawing*.²⁵

²² El interés de Ferrari Hardoy y Kurchan por el diseño de muebles se originó en su interés por las sillas tubulares durante su estadía en Europa, y especialmente a partir de la relación entablada con Charlotte Perriand a través de Pierre Jeanneret (aunque la intención de representar comercialmente a Le Corbusier, Perriand y Aalto en la Argentina nunca prosperó). De todos modos debe considerarse la influencia que ejerció el contacto con Charlotte Perriand (y Lubetkin y el Grupo Tecton a través de las publicaciones de *Architectural Review*) respecto del interés del grupo de Bonet, Kurchan y Ferrari por lo vernáculo y el uso de materiales naturales en el mobiliario. El BKF fue el primero, y único exitoso, de una larga serie con fuertes influencias corbusianas. Bonet, por su parte, proyectó y realizó una gran cantidad de muebles, en gran parte destinados al equipamiento de sus propias obras.

²³ Véase J. F. Liernur, "A New World for a New Spirit: Twentieth-Century Architecture's Discovery of Latin America", en *Zodiac*, N° 8, 1992. También AA.VV., *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1992.

²⁴ Véase John Baur, *Revolution and Tradition in Modern American Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1958. La Exposición realizada en el invierno de 1936 en Nueva York (cfr. Georges Huguet y Alfred H. Barr, *Fantastic Art, Dadá, Surrealism*, Nueva York, MOMA, 1936), la importante muestra sobre Miró (cfr. James Johnson Sweeney, *Miró*, Nueva York, MOMA, 1941; la obra de Miró había sido expuesta por primera vez en el MOMA en 1930), y la exposición sobre Dalí de 1941, coincidente con la llegada de Breton a Nueva York, generaron un clima propicio para el establecimiento de los exiliados surrealistas europeos a partir de 1938.

²⁵ Cfr. Paul Gordon Schimmel y Lawrence Alloway (eds.), *The Interpretive Link: Abstract Surrealism into Abstract Expressionism*, Newport, Newport Harbor Art Museum, 1986; Martica

En el trabajo con la curva sinuosa como alternativa orgánica o creativa en relación a la recta, en la profundización de Bonet en los mecanismos creativos asimilados a través de su relación con Matta, ya sea en el Pabellón del Grupo Austral o en su edificio para *ateliers* de la calle Suipacha, y, obviamente, en la creación del sillón BKF, resuenan los debates introducidos por el surrealismo. Tales resonancias se vinculan a la idea de ampliar los grados de libertad creativa destrabando la potencialidad inconsciente a la manera que, suponían, lo había logrado el surrealismo en la pintura.

La creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación y en la omnipotencia de los sueños, y la reivindicación del "movimiento de la mano creadora", de la improvisación y lo no pensado, están presentes en las diversas descripciones de los autores que, aún diez años más tarde, se jactaban de no tener planos del sillón y atribuir a su creación un carácter casual.²⁶ Este enfoque no difería del sostenido, por ejemplo, por el propio Alfred Barr en los escritos realizados para el Museo, rescatando del surrealismo no tanto el carácter antirracional, asociado al primer Dadá, sino la actitud experimental hacia el subconsciente como la causa esencial del arte.

En 1940, Bonet relataba, en aquel tono casual, los acontecimientos que nos ocupan:

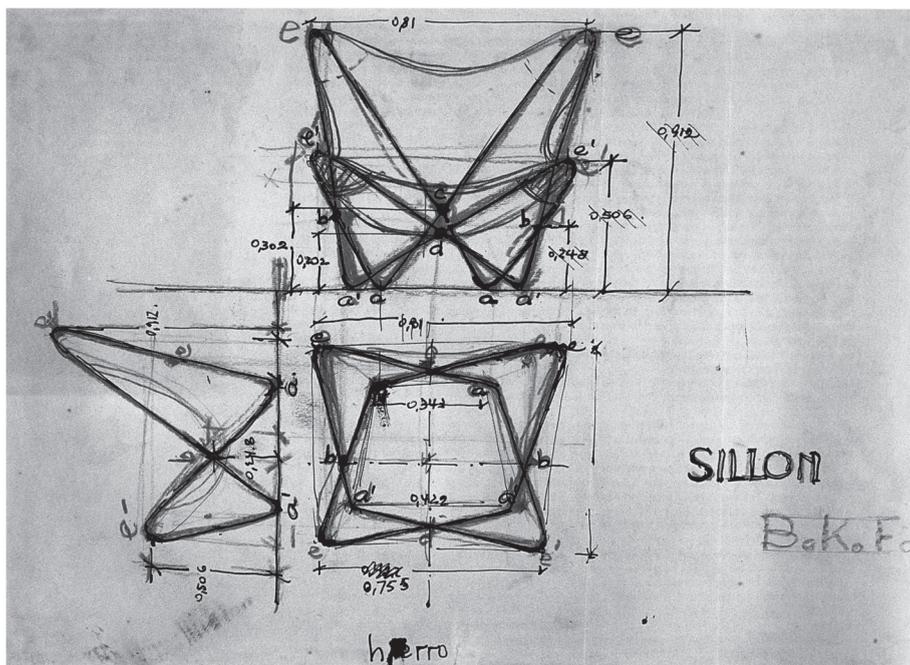
El año pasado –escribía a un amigo– construí junto con Kurchan y Ferrari algunos muebles, entre ellos un sillón muy simple y que parecía sin importancia. Cuando salió publicada mi casa de la calle Suipacha, salió el sillón en algunos de los interiores. Un tiempo después recibimos un ejemplar de un periódico norteamericano que lo había publicado sacándolo de la revista *Nuestra Arquitectura*. En seguida recibimos una carta de Kaufmann en la que nos hacían un pequeño pedido, que todavía no hemos mandado; estamos en negociaciones. Por estos días se anunció el Salón de Decoradores 1940 y a último momento decidimos presentarlo. Nos dieron el 1° Premio... Kaufmann nos ha mandado otra carta en la que nos aconseja que lo mandemos al Sr. Elliot Noyes del Museo de Arte Moderno de Nueva York convencido de que le va a interesar. Como ves, la celebridad lo mismo viene de un sillón que de la conquista del Atlántico.²⁷

Sawin, "The Cycloptic Eye, Pataphysics and the Possible: Transformations of Surrealism", en *ibid.*; y Lawrence Alloway, *The Biomorphics '40s*, Nueva York, Artforum, 1965.

²⁶ Respondiendo a un pedido de planos en 1949 Ferrari escribe: "No puedo enviarle croquis del sillón porque no tengo. Ese sillón fue proyectado directamente sobre una *maquette* de tamaño natural y modificado tantas veces que ya no tengo memoria de los primeros croquis que se hicieron. Actualmente el herrero que lo hace tiene un molde que le sirve para repetir las unidades necesarias." AIFH.

²⁷ Carta de Antonio Bonet a destinatario no identificado, 1940. AIFH.

- a. Dibujo del sillón BKF. AJFH.
- b. Jorge Ferrari Hardoy en el BKF. AJFH.
- c. Juan Kurchan en el BKF. AJFH.
- d. Le Corbusier en el BKF. Publicado en H. Vargas Caicedo (edit.), *Le Corbusier en Colombia*, Bogotá, 1987.



¿Y acaso no se trataba, en cierto modo, de la conquista del Atlántico? A juzgar por las cartas de Kaufmann pareciera que él así lo creía: “Realmente –les escribe– ustedes practican lo que nosotros llamamos *designing* en un sentido bastante más elevado que la mayor parte de los *designers* de Estados Unidos y aun de México. Aquí sólo se encuentra O’Gorman.” “Me han impresionado las páginas sobre pintura en vuestro manifiesto. He aquí otra unidad desconocida en los Estados Unidos: arquitectura-arte.” “Acabo de recibir las buenas noticias de la aparición de *Tecné*. Para nosotros es motivo de gran curiosidad y esperanza.” “Ustedes son exactamente el tipo de gente de quien nosotros más esperamos. Por favor, traten de participar (en el concurso del Museo) a pesar de las dificultades”.²⁸

¿Cuál era el contexto que generaba tales expectativas?

La inclusión en la colección del Museo y la simultánea difusión popular del BKF anticipó en algunos años la línea de montaje de las sillas que Eames y Saarinen impusieron en la competición de 1940. Como dijimos, producido artesanalmente en numerosos pequeños talleres, el diseño de los argentinos se reproducía por millares en las viviendas de los Estados Unidos como sello de adscripción a una modernidad americana.

El concurso “Organic Design in Home Furniture”, convocado por el recientemente formado Departamento de Diseño Industrial del Museo, constituyó un primer paso institucional en el proceso de “americanización” de la casa moderna, en el momento de la asimilación al país de los inmigrantes arribados en la inmediata preguerra y como reacción a la arquitectura doméstica de mediados de la década, caracterizada, según cierta crítica de la época, como plagiaría (salvedad hecha de la obra de Wright).²⁹ La competencia tuvo un fuerte carácter interamericano (“open to North and South designers only”), previéndose una categoría especial para los latinoamericanos que trabajaron con materiales “exóticos”, al punto que para la pequeña producción éstos debieron ser importados desde los diversos países.³⁰ La compulsión dio lugar a la exposición realizada en Nueva York en septiembre de 1941, que fuera difundida en la Argentina en octubre del mismo año por la revista *Nuestra Arquitectura*.

²⁸ Carta de E. Kaufmann a J. Ferrari Hardoy. AJFH.

²⁹ La propia creación del MOMA obedece, entre otras razones, a la necesidad de consagrar valores modernos desde una perspectiva “americana”. (Véase J. F. Liernur, “A New World...”, *op. cit.*). Aunque fundado en 1929, su primer fondo importante data de 1937, e inmediatamente la guerra reorientó la política de compras del Museo hacia el sur del continente: para 1943 había 300 obras latinoamericanas adquiridas.

³⁰ “Se debió llevar fibra de itxle desde México, algunas telas tejidas en yute desde Brasil, madera de cactus y juncos desde Argentina, cueros del Uruguay.” *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, octubre 1941.

El primer premio constituyó, como se sabe, el embrión de la silla de diseño tridimensional, inaugurando la era del mueble “esculpido” pensado en función de las nuevas tecnologías. Si el objetivo de la competencia era el de encontrar muebles que pudieran ser construidos industrialmente y a bajo costo, el BKF estaba mal posicionado: se encontraba en las antípodas de la producción en línea, no era apilable, su comodidad era discutible, ni siquiera era verdaderamente una estructura continua; pero, en cambio era liviano y, sobre todo, muy barato. Paradójicamente, la silla de Saarinen y Eames, cuya técnica de construcción provenía de la escultura y era sumamente compleja no fue manufacturada de inmediato dado el alto costo del proceso de moldeo, y recién en 1946 Herman Miller produjo una línea similar sobre diseño de Charles Eames.³¹ La búsqueda de Eames y Saarinen estaba encaminada a desarrollar una poética en estrecha relación con las nuevas técnicas, pero el problema del costo no llegó hasta la producción por parte de Miller.

Es que, en realidad, en este primer momento, se priorizó la forma sobre la producción. Así, la competencia estaba dirigida explícitamente a validar “las nuevas tendencias estéticas” y el gusto atribuido a la familia típica y de ingresos medios en los Estados Unidos. En tal sentido, la presión ejercida por Kaufmann sobre Ferrari, quien argumenta no poder participar por estar dedicado al proyecto del Plan Director de la ciudad de Mendoza, estaba plenamente justificada a la luz de la búsqueda, en palabras de Saarinen, de diseños vinculados a las formas

³¹ El modelo, en escala natural, es moldeado por los proyectistas en yeso y malla de alambre, tal como un escultor hace su primer vaciado. La forma de la silla es luego transferida al molde de hierro fundido en el que se fabrica el esqueleto constituido por capas alternadas de madera y cola laminadas sometido a intenso calor. Luego se agregan las patas y la tapicería. A excepción de algunos modelos sencillos, la intención de dejar a la vista el esqueleto de madera laminada no pudo ser llevada a cabo dado lo complejo de las formas que generaban imperfecciones en el acabado.

El precio de venta del BKF era inferior al de los sillones premiados en 1940 por el MOMA cuyo precio iba de US\$ 75 a US\$ 89,50, pero la diferencia básica radicaba en el beneficio obtenido, ya que frente a la laboriosa producción de los modelos de Saarinen y Eames los costos del BKF eran muy reducidos. En la Argentina y en 1940 el BKF tenía un costo total de \$ 28,40 y un precio de venta al público de \$63,50. El costo de los muebles americanos se redujo sustancialmente con el desarrollo de su producción industrial: en 1950 los sillones premiados de Knorr o Eames costaban unos US\$ 30 al público. El problema del mueble barato y reproducible masivamente sería el tema del concurso del MOMA en 1950, evento que forma parte de la serie que desde 1940 ejerce una considerable influencia de la industria sobre el gusto medio. El 1° premio se adjudicó a Don Knorr, graduado en Cranbrook Academy of Art, trabajando para Knolly el 2° premio a Charles Eames. Véase Edgar Kauffmann Jr., *Prize Designs for Modern Furniture*, Nueva York, MOMA, 1950.

biológicas (que están en la base de la *womb chair*) cuya concavidad, de reminiscencias cavernosas, era la respuesta orgánica al mobiliario *overstuffed* o relleno que se suponía opuesto a una nueva forma de sentarse, más liviana y asimilada a una postura floja en la que el enroscar y colgar las piernas eran característicos. En síntesis, la silla en forma de copa, con una amplia superficie de apoyo, concebida como un fondo que contenía al nuevo usuario desestructurado y de postura cambiante, conectaba el mundo utilitario con las prefiguraciones artísticas del período.

Aunque en el proceso de la reconstrucción la orientación positivista fue predominante, el racionalismo doctrinario del período heroico fue puesto en crisis a partir de la guerra, adaptándose al cambio de la imagen ideal del comitente social que pasó a ser el nuevo consumidor y su nuevo estándar de vida.³² De ahí la integración de un supuesto humanismo a través del énfasis puesto en la representación simbólica, el organicismo, la expresividad estética, las relaciones contextuales, la preocupación social, psicológica y antropológica, así como la recuperación de temas premodernistas como la monumentalidad, el pintoresquismo, la tradición, lo vernáculo, la decoración. La revalorización de una retórica formal (lo móvil, la curva, los nuevos materiales, la publicidad), vinculada a una cierta lírica para las más diversas escalas, desde los nuevos utensilios domésticos hasta los nuevos monumentos representativos de una “nueva sensibilidad”, es planteada polémicamente por Giedion.³³

En *A Decade of Contemporary Architecture*, Giedion articula los conceptos de *continuidad* y *transparencia* como expresión de la experiencia espacio-temporal simultánea.³⁴ No casualmente el libro se inicia con una sección de esculturas en la que Max Bill y Moholy-Nagy tienen un papel preponderante: los mecanismos creativos de la escultura se manifiestan

³² Véase Joan Ockman (comp.), *Architecture-Culture 1943-1968*, Nueva York, Rizzoli, 1993.

³³ Véase José Luis Sert, Siegfried Giedion, Fernand Léger, “Nine Points on Monumentality”, en *Architecture-Culture...*, *op. cit.* Giedion piensa obviamente en creadores como Brancusi, Pevsner, Arp, Gabò, Giacometti o Picasso, quienes “ansían poder confundirse con la muchedumbre” en lugar de ser “desterrados a museos o colecciones”. Véase también Siegfried Giedion, *Arquitectura y comunidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957, donde se recogen sus posturas de “Nine Points on Monumentality” y “The Need for a New Monumentality” (1944). En relación con el tema de la monumentalidad debe recordarse el carácter de sacralidad monumental a que está asociado el origen de la silla. Cfr. Daniele Baroni, “La Sedia”, *Ottogono*, N° 61.

³⁴ Véase Siegfried Giedion, *A decade of Contemporary Architecture*, Zurich, Girsberger, 1954. Un exhaustivo análisis de esta obra en relación a la visión de la arquitectura latinoamericana en Anahi Ballent, *El diálogo de los antípodas: los CIAM y América Latina. Refundación de lo moderno y nuevo internacionalismo en la posguerra*, Buenos Aires, FADU/UBA, 1996.

con notable claridad en un diálogo de tono didáctico sostenido con Pevsner que es reproducido por Giedion en 1949.³⁵

A partir de su presentación en el CIAM de Bridgewater, Giedion renueva por el sillón BKF el interés que había manifestado en una carta anterior a Niemeyer al vincularlo con “una antigua hamaca brasileña”, desde la perspectiva del diálogo con los pueblos llamados subdesarrollados. La adaptación del BKF a los cánones de continuidad y transparencia en el momento de revalorización de la línea curva, es condición suficiente para justificar una rápida instalación en la secuencia de aquellos objetos que tienden a una supuesta nueva humanización de la arquitectura: así, aunque ni los materiales que lo constituyen, ni su forma general, ni la técnica de su producción son nuevas (o precisamente por todo ello), el sillón será colocado por Giedion como un eslabón más en la genealogía del “Nuevo Regionalismo”, como caso paradigmático de la aplicación de modernas técnicas de transformación creativa de los elementos tradicionales en un elemento tan expresivo de las “conductas y rasgos culturales de una época”.³⁶

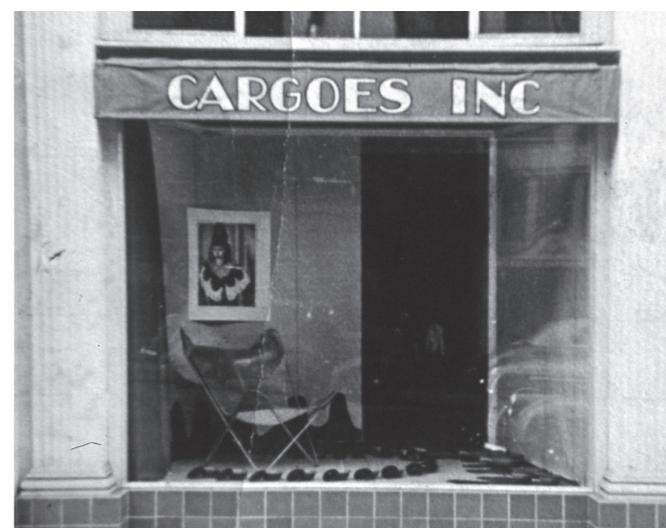
Como se sabe, la publicación del libro de Giedion culmina prácticamente el ciclo reivindicatorio de la arquitectura latinoamericana.³⁷ Como señalara críticamente Von Moos, el rol de Giedion en el “descubrimiento” de una genealogía de la arquitectura moderna en la arquitectura tradicional americana y la relación de su esencia con las culturas arcaicas fue clave a partir de su *Space, Time and Architecture* de 1938, año de la creación BKF, y precisamente el momento en que Breuer (cuya silla Isokon es considerada por varios autores como precursora del *organic furniture*) y Gropius “trataban de demostrar que la arquitectura moderna podía ser realizada con los materiales de construcción locales y el método tradicional”.³⁸ Como se sabe, a

³⁵ Véase S. Giedion, *Arquitectura...*, *op. cit.*

³⁶ Anahi Ballent, *El diálogo...*, *op. cit.*, pp. 33-34.

³⁷ Esto no sólo debe atribuirse a la política de “buen vecino”, sino también a la necesidad de recomponer la categoría de “americano” en el marco de la búsqueda de una arquitectura moderna (norte)americana, el breve ciclo de reivindicación del vitalismo latinoamericano. Cfr. J. F. Liernur, “A New World...”, *op. cit.* y “The South American way. El ‘milagro’ brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial”, *Block*, N° 5, 1999.

³⁸ Stanislas Von Moos, “Sigfried Giedion ou la deuxième découverte de l’Amérique”, en J.-L. Cohen y H. Damish, *Américanisme et Modernité*, París, EHESS/Flammarion, 1993. Los primeros contactos de Giedion con la arquitectura brasileña datan de 1931, año en que, por sugerencia de Le Corbusier, invita a Grigori Warchavchik a formar un grupo CIAM sudamericano. Para las relaciones de los CIAM con la arquitectura latinoamericana véase A. Ballent, *El diálogo...*, *op. cit.* Para las obras de Breuer y Gropius véase respectivamente Magdalena Droste, *Marcel*



Difusión del sillón BKF.

Afiches y viñetas en AIFH.



partir de la obra fundacional de Giedion los hechos se precipitaron.³⁹

Para fines de la década de 1940 la difusión de clasificaciones como la realizada por Goldwater para el Museo de Arte Moderno pone de manifiesto, aunque ya de manera dogmática y cristalizada, el cambio de valoración producido a lo largo de la década.⁴⁰ Así, al geometrismo-abstracto y a la representación geoméricamente estilizada se opondrán definitivamente la forma orgánicamente estilizada de Moore, Ernst o Dalí, pero sobre todo la forma orgánico-abstracta de Arp, Miró, Nelson, Eames, de la arquitectura brasileña y, obviamente, del BKF, como ejemplo de una formalización que, aunque abstracta, sugeriría vida a través de su irregular y fluido contorno, de su forma única e indivisible y de su carácter celular y orgánico.

Breuer, Berlín, Manfred Luewig / Bauhaus Archiv, 1992, y Winifried Nerdinger, *Walter Gropius*, Berlín, Bauhaus Archiv, 1985.

³⁹ “Los ojos del mundo se focalizaron sobre América Latina durante la Segunda Guerra Mundial”, sostendrá H. R. Hitchcock posteriormente. “En 1942, cuando el Museum of Modern Art organizó su exposición ‘Brazil Builds’ resultó evidente que los cinco años previos habían visto la creación de un nuevo idioma nacional en el interior del lenguaje internacional de la arquitectura moderna.” Henry Russell Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945*, Nueva York, MOMA, 1955, p. 12.

⁴⁰ Véase Robert Goldwater, *Modern Art in your Life*, Nueva York, MOMA, 1953.