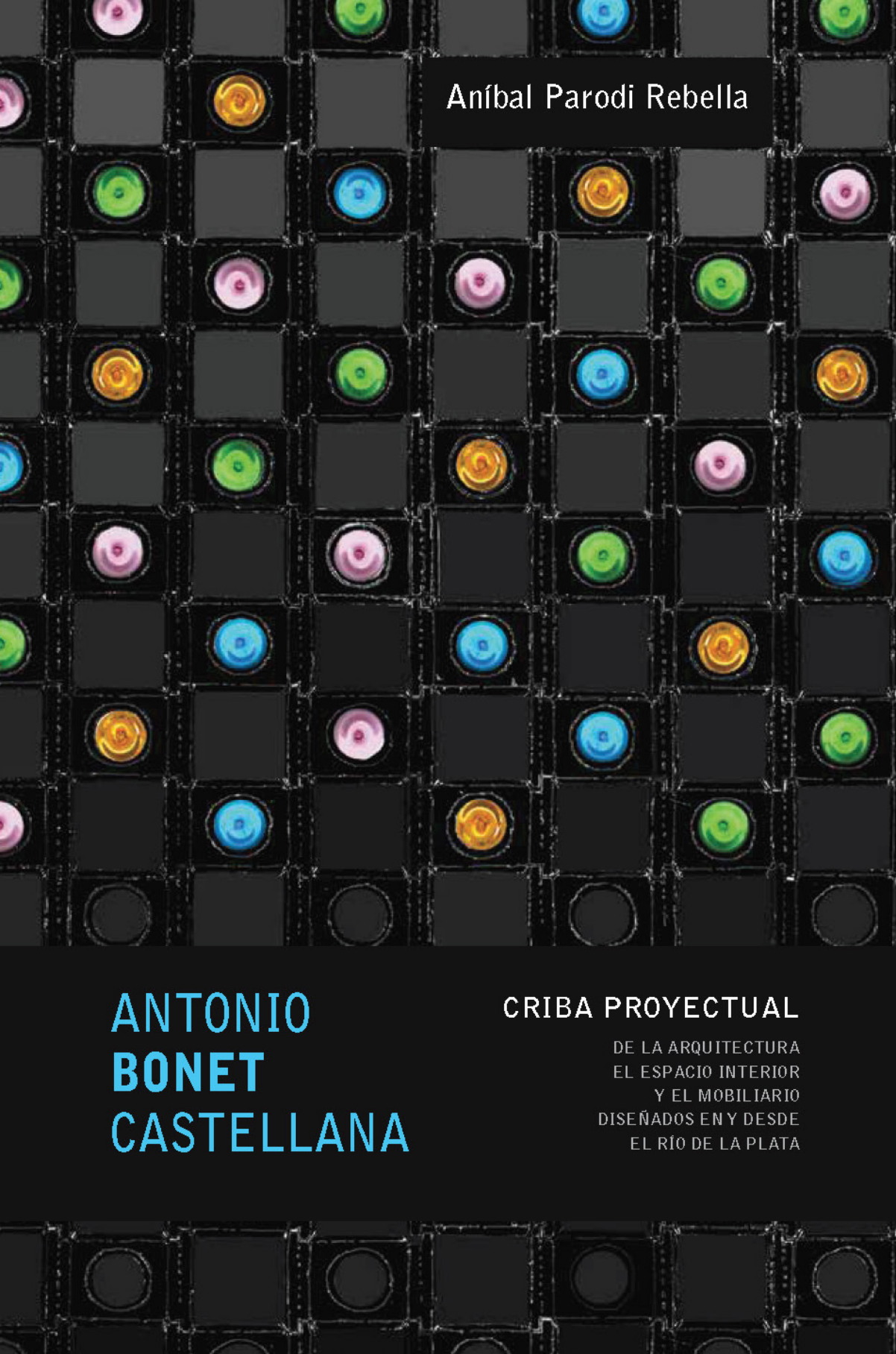


The background of the entire page is a dark, textured grid. Each square in the grid contains a circular pattern with concentric rings of color. The colors include shades of blue, green, yellow, orange, and pink. The patterns are arranged in a regular, repeating fashion across the grid.

Aníbal Parodi Rebella

ANTONIO
BONET
CASTELLANA

CRIBA PROYECTUAL

DE LA ARQUITECTURA
EL ESPACIO INTERIOR
Y EL MOBILIARIO
DISEÑADOS EN Y DESDE
EL RÍO DE LA PLATA

ANTONIO
BONET
CASTELLANA

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC, integrada por Héctor Berio, Luis Bértola, Magdalena Coll, Mónica Lladó, Alejandra López Gómez, Vania Markarián y Sergio Martínez ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2018.

© Aníbal Parodi Rebella, 2018

© Universidad de la República, 2020

Ediciones Universitarias,

Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (ucur)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/>

ISBN: 978-9974-0-1762-7

e-ISBN: 978-9974-0-1763-4

Aníbal Parodi Rebella

**ANTONIO
BONET
CASTELLANA / CRIBA PROYECTUAL**

DE LA ARQUITECTURA
EL ESPACIO INTERIOR
Y EL MOBILIARIO
DISEÑADOS EN Y DESDE
EL RÍO DE LA PLATA



CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Rodrigo Arim</i>	9
PREMISA	15
UNIVERSO DE OBRAS	17
1_RETICULAR	19
1.1_RETICULA ESPACIAL TRIDIMENSIONAL	21
Modulación	21
Unidad y diversidad	21
<i>Urbicande</i>	27
Ensimismamiento	33
1.2_PUNTO, LÍNEA Y PLANO EN EL ESPACIO	35
2_LA HABITACIÓN	37
2.1_ THE ROOM	39
2.2_ORGANIZACIÓN BINUCLEAR	43
Bipolaridades	43
Presencia clave	45
Hemisferios interiores	45
Yendo del dormitorio a la sala	47
Mediación espacial	47
<i>Leitmotiv</i>	53
2.3_CELOSÍA	59
Mediterráneo	59
Código de barras	59
Muros calados y celosías	63
Damero de luz	67
Celosía2	67
2.4_MATERIA TECA	71
2.5_MARCOS VISUALES	75
3_EN MOVIMIENTO	77
3.1_EMERGER	79
3.2_GRECAS CORBUSIERANAS	83
4_MORFOGÉNESIS	87
4.1_TRAZA ESPACIAL	89
4.2_IMPRONTA GRÁFICA	95
4.3_MITOSIS, FORMA Y ESPACIO	99

4.4_ MANIPULAR LA FORMA	103
4.5_ SOBRE EL CRECIMIENTO Y LA FORMA	105
4.6_ TRADICIÓN	107
GATCPAC	107
Trípoli	107
Safari	109
Cataluña	109
5_ ECOS ESCALARES	113
ECOS ESCALARES	115
RESONANCIAS	115
EXTRAÑAMIENTO	115
ESCALA DE UTILIZACIÓN	115
6_ CONTRAPUNTO	121
REGLA SIN EXCEPCIÓN	123
CONTRAPUNTOS	123
Vanguardia y tradición	123
Compartimentación y fluidez espacial	123
Márgenes equipados y equipamiento móvil	123
Horizontal y vertical	124
Abstracción y figuración	124
Orden y aleatoriedad	124
Repetición y singularidad	124
Rectilíneo y curvo	124
Cualidades materiales	125
Interior exteriorizado y exterior interiorizado	125
ANEXO. EL SILLÓN BKF	127
Ficha informativa	129
Breve descripción	129
Eslabones encontrados	131
Herencias y herederos	135
Célebre y popular	135
Escenarios	139
BIBLIOGRAFÍA	147
CRÉDITO DE LAS IMÁGENES	151

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL

Vivimos en una sociedad atravesada por tensiones y conflictos, en un mundo que se encuentra en constante cambio. Pronunciadas desigualdades ponen en duda la noción de progreso, mientras la riqueza se concentra cada vez más en menos manos y la catástrofe climática se desenvuelve cada día frente a nuestros ojos. Pero también nuevas generaciones cuestionan las formas instituidas, se abren nuevos campos de conocimiento y la ciencia y la cultura se enfrentan a sus propios dilemas.

La pluralidad de abordajes, visiones y respuestas constituye una virtud para potenciar la creación y uso socialmente valioso del conocimiento. Es por ello que hace más de una década surge la colección Biblioteca Plural.

Año tras año investigadores e investigadoras de nuestra casa de estudios trabajan en cada área de conocimiento. Para hacerlo utilizan su creatividad, disciplina y capacidad de innovación, algunos de los elementos sustantivos para las transformaciones más profundas. La difusión de los resultados de esas actividades es también parte del mandato de una institución como la nuestra: democratizar el conocimiento.

Las universidades públicas latinoamericanas tenemos una gran responsabilidad en este sentido, en tanto de nuestras instituciones emana la mayor parte del conocimiento que se produce en la región. El caso de la Universidad de la República es emblemático: aquí se genera el ochenta por ciento de la producción nacional de conocimiento científico. Esta tarea, realizada con un profundo compromiso con la sociedad de la que se es parte, es uno de los valores fundamentales de la universidad latinoamericana.

Esta colección busca condensar el trabajo riguroso de nuestros investigadores e investigadoras. Un trabajo sostenido por el esfuerzo continuo de la sociedad uruguaya, enmarcado en las funciones que ella encarga a la Universidad de la República a través de su Ley Orgánica.

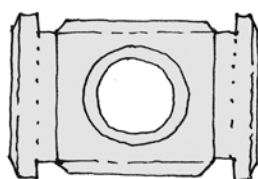
De eso se trata Biblioteca Plural: investigación de calidad, generada en la universidad pública, encomendada por la ciudadanía y puesta a su disposición.

Rodrigo Arim

Rector de la Universidad de la República

Setiembre 2019

a Sandra



PREMISA

La obra de Antonio Bonet ha sido analizada con atención y detenimiento por estudiosos de diversas partes del mundo y en particular por autores provenientes o vinculados a sus dos lugares en el mundo, el Río de La Plata y Cataluña. En los trabajos desarrollados y publicados prima una mirada historiográfica que analiza la relación de su obra con los diferentes contextos temporales, culturales y sociales en los que tuvo lugar. También, en general y por ese mismo motivo, pocas veces se ha profundizado acerca de las razones disciplinares que rigen sus decisiones proyectuales. Cabe señalar, además, que dentro del concierto del proyecto como área de estudio, el proyecto integral de los espacios interiores equipados no suele ocupar tampoco un lugar protagónico.

El trabajo presentado a continuación busca indagar específicamente en los recursos y mecanismos compositivos utilizados por Bonet para el diseño de su arquitectura, espacios interiores y mobiliario. En particular con referencia al conjunto de obras proyectadas desde el Río de La Plata. La reflexión hace hincapié en la escala próxima al habitante, pero no por ello abandona la mirada comprensiva de cada proyecto y de la producción de Bonet en su conjunto.

La investigación se despliega simultáneamente desde el discurso escrito registrado por la bibliografía existente y desde la interpretación atenta y fundamentada de la documentación visual, gráfica y fotográfica, a disposición. Este último aspecto resultó relevante desde el punto de vista metodológico a la hora de evaluar sus procesos creativos y al momento de comprender, desde las reglas propias e intemporales del proyecto, las alternativas eventualmente consideradas y las decisiones tomadas.

El discurso textual se imbrica voluntariamente con un relato visual que, más que confirmar o describir, entrelaza y desarrolla con su propio lenguaje las ideas y conceptos presentes en la reflexión. La construcción y depuración de un discurso visual consistente fue un instrumento clave para proyectar la comunicación de la reflexión. Por este motivo se generaron, como parte natural del proceso de investigación, una serie extensa de nuevos gráficos y diagramas intencionados. La forma en la cual la investigación se desarrolla, estructura y presenta, intenta reflejar las lógicas de pensamiento que se encuentran a estudio.

La impostación del discurso desarrollado sobre estas bases adopta un carácter ensayístico cuando la reflexión así lo requiere, pero se levanta sobre el ejercicio paciente y fundamentado del análisis proyectual de temas que aparecen de forma reiterada en su obra a lo largo de un arco temporal considerable.

A partir de una lectura general y transversal de la obra de Antonio Bonet, se identifican aspectos recurrentes (de modo evidente, incipiente y tentativo) que configuran gradualmente la estructura temática de la reflexión. La criba proyectual resultante es el instrumento metodológico básico desde el que el pensamiento se articula y la investigación se desarrolla: seis agrupamientos temáticos a partir de los cuales intentar comprender las decisiones de proyecto involucradas en una docena de obras diseñadas por Antonio Bonet desde el sur.

UNIVERSO DE OBRAS

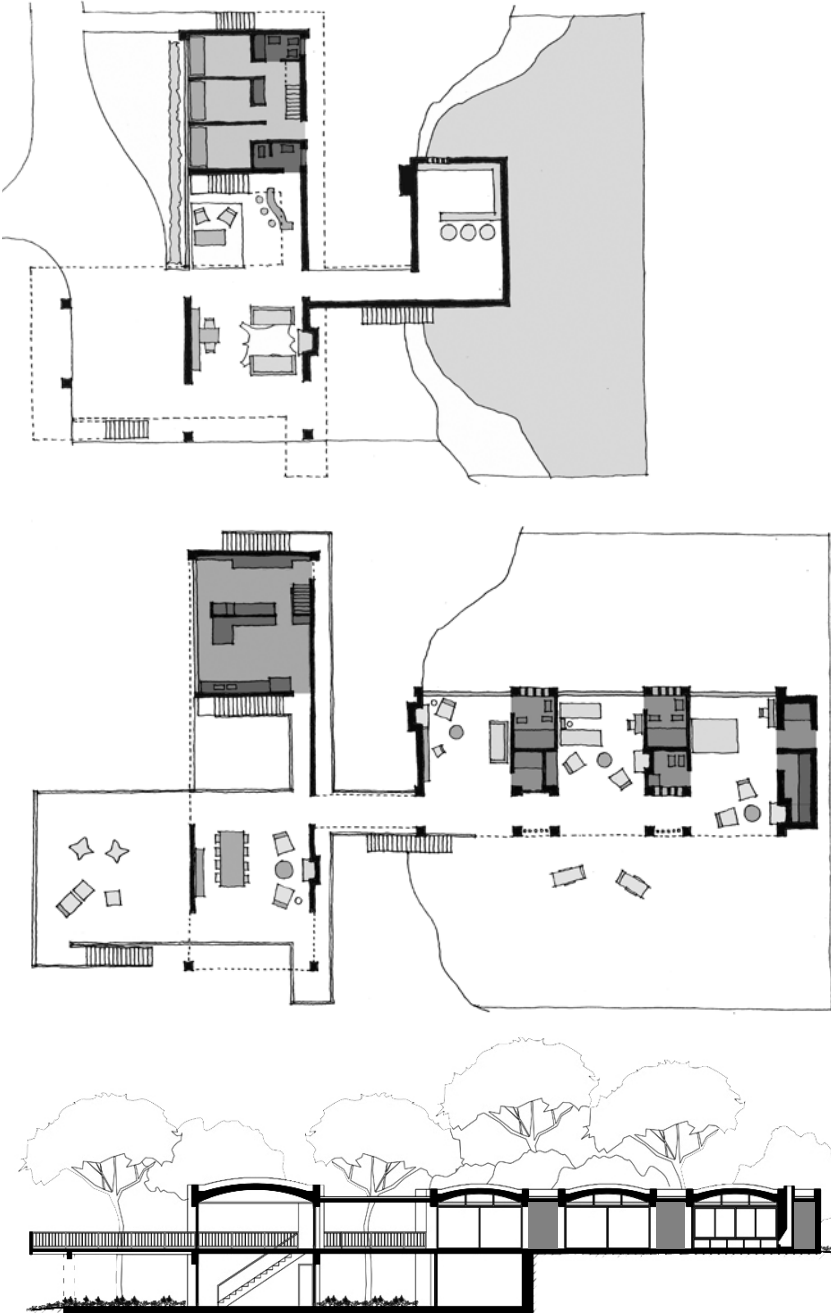
En el siguiente listado cronológico —no exhaustivo— que abarca un arco temporal de 25 años (1938-1963), se presentan las obras que Antonio Bonet construye en el Río de la Plata junto a otras, como la casa La Ricarda, proyectadas desde el sur. En **negrita** se destacan los proyectos que son analizados con mayor profundidad, dada su relevancia arquitectónica específica, o su valor documental o heurístico particular.

1938	BKF	
1939	ESTUDIOS PARAGUAY -SUIPACHA,	Buenos Aires, Argentina
1919-1942	CASAS EN MARTÍNEZ,	Buenos Aires, Argentina
1943	CASA DANERI	Mar del Plata, Argentina
1945	CASA LA GALLARDA	Portezuelo, Uruguay
1945-1948	URBANIZACIÓN PUNTA BALLENA	Portezuelo, Uruguay
1946-1947	HOSTERÍA LA SOLANA DEL MAR	Portezuelo, Uruguay
1947	CASA BERLINGIERI,	Portezuelo, Uruguay
1947	CASA CUATRECASAS	Portezuelo, Uruguay
1947-1948	CASA BOOTH	Portezuelo, Uruguay
1948	CASA LA RINCONADA (casa propia)	Portezuelo, Uruguay
1949-1950	VIVIENDAS PREFABRICADAS BGB	
1952	CONJUNTO HABITACIONAL TOSA	Buenos Aires, Argentina
1952	APARTAMENTO PERALTA RAMOS	Buenos Aires, Argentina
1952	DECORACIÓN BENADÓN	Buenos Aires, Argentina
1953	APARTAMENTO CARLOS LEVIN	Buenos Aires, Argentina
1953-1956	CASA OKS	Buenos Aires, Argentina
1957-1958	VIVIENDAS TERRAZA PALACE	Mar del Plata, Argentina
1957-1959	EDIFICIO CLÍNICA STAPLER	Buenos Aires, Argentina
1957	EDIFICIO Y GALERÍA RIVADAVIA	Mar del Plata, Argentina
1960	CASA ALBERTO LEVIN	Buenos Aires, Argentina
1960	PABELLÓN CRISTALPLANO	Buenos Aires, Argentina
1960	CAPILLA SUSANA SOCA	Soca, Uruguay
1948-1962	CASA GOMIS, LA RICARDA	Barcelona, España
1963	BANCO DEL PLATA	Montevideo, Uruguay

1_RETICULAR

1.1_Retícula espacial tridimensional

1.2_Punto, línea y plano en el espacio



CASA BERLINGIERI, Portezuelo, Uruguay, 1947.

1.1_001: Planta baja, planta alta y corte transversal con las áreas de servicio señaladas en gris.

Dibujo: Aníbal Parodi Rebella [APR]

1.1_RETICULA ESPACIAL TRIDIMENSIONAL

Modulación

Con bastante frecuencia Bonet ordena sus proyectos a partir de la utilización más o menos explícita de tramas geométricas, planares o espaciales. Tiende redes y construye retículas que dan forma y pautan el modo en el que la vida discurre en sus universos espaciales. Por ejemplo, en las planimetrías desarrolladas por Antonio Bonet para sus obras en Portezuelo, adopta estructuras lineales, simples o articuladas con una base geométrica modular.

En la Hostería Solana del Mar (1946-1947) es fácil identificar la modulación que organiza el sistema estructural de la crujía y orienta la definición dimensional y espacial de los ambientes interiores. Sin embargo, el orden propuesto reconoce reglas y también adopta excepciones: los módulos eventualmente se agrupan o subdividen, los planos de cerramiento coinciden o se desfazan a uno u otro lado de la grilla geométrica, y alguna de sus líneas vibra, se duplica o se libera. En cualquier caso, la modulación subyace en segundo plano, sin evidenciar protagonismo. Algo similar sucede en su casa de temporada, La Rinconada (1948).

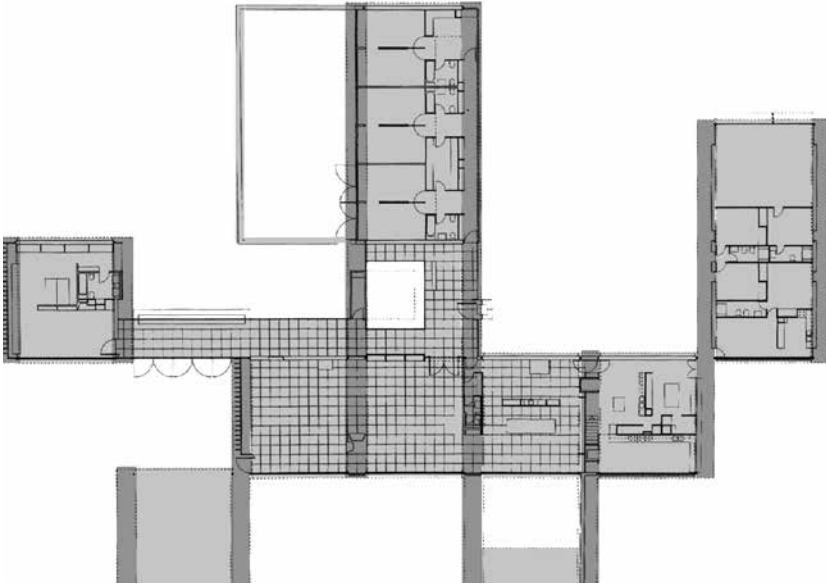
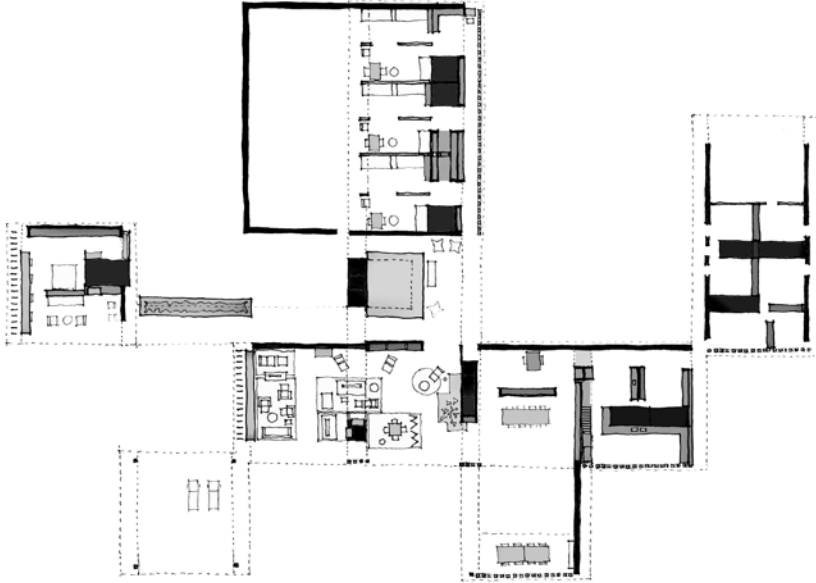
En cambio, en la vecina casa Berlingieri (1947), las unidades repetitivas empiezan a evidenciarse al exterior. La exploración compositiva y técnica con cubiertas abovedadas deriva así en la definición de una estructura modular que pone énfasis no solo en el orden geométrico sino también en la caracterización espacial de sus unidades y espacios interiores.

Unidad y diversidad

La casa La Ricarda (1948-1962) abandona la articulación de estructuras lineales. Es un proyecto modular por excelencia en el que la repetición multidireccional de una unidad espacial básica y el ensayo abierto de sus opciones de articulación espacial, es pauta y génesis de toda la composición.

Cada unidad está definida por una bóveda rebajada de planta aproximadamente cuadrada soportada por dos vigas lineales chatas, unidas por tensores, que descansan en los cuatro ángulos sobre perfiles de hierro de sección cuadrada. Sus dimensiones están a su vez determinadas por la trama regular del pavimento de baldosas cuadradas de 73 cm de lado: el sector de la bóveda mide 10x12 baldosas y el sector intermedio de las vigas laterales tiene 2 baldosas de ancho.

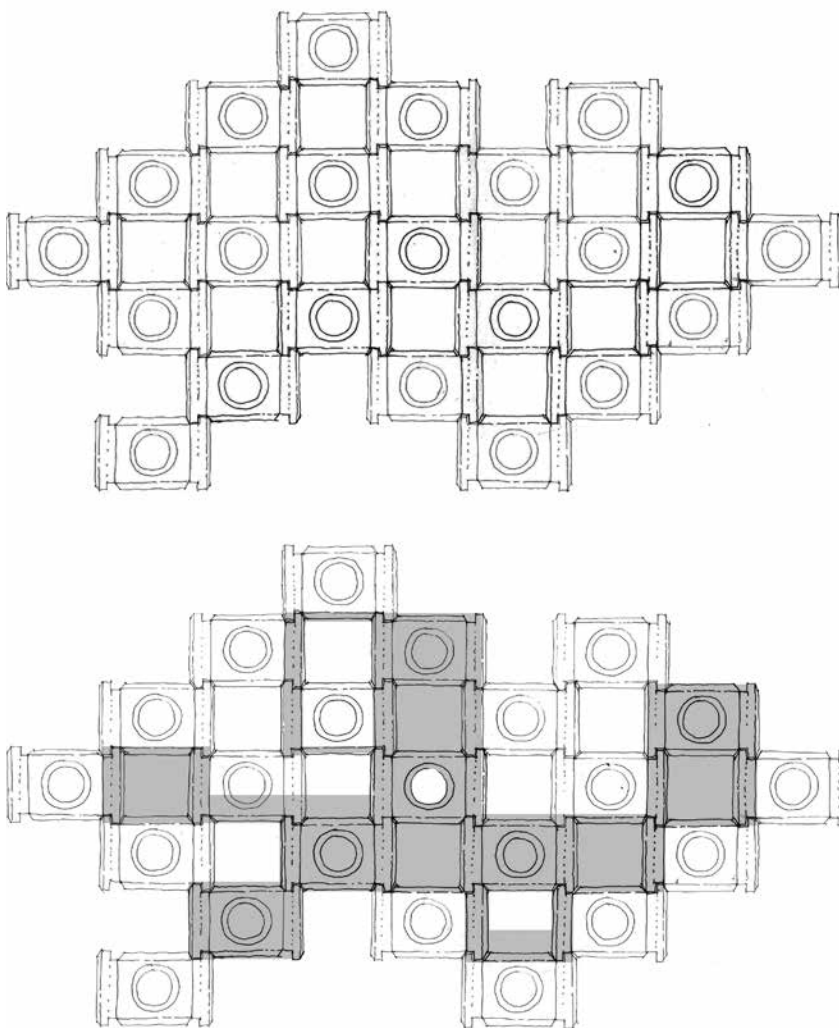
En la dirección de su generatriz, las bóvedas adyacentes —que cubren los locales principales— se asocian en continuidad. En la dirección contraria, se articulan rítmicamente mediante la intercalación de los módulos angostos de las vigas chatas que techan áreas de circulación o definen espacios de servicio y almacenamiento. Como resultado se delinea una trama regular pero no isótropa que califica de manera diferenciada las direcciones principales del proyecto.



CASA GOMIS, LA RICARDA, El Prat de Llobregat, Barcelona, España, 1948-1962

1.1_002: Planimetría general de la vivienda. Dibujo: APR.

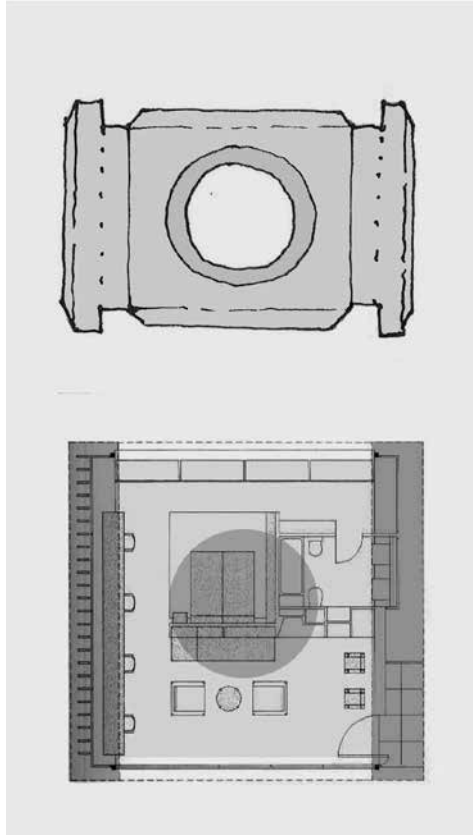
1.1_003: La estructura geométrica de la planta alterna módulos principales asociados a las cubiertas abovedadas y módulos articuladores asociados a las vigas chatas que cubren espacios de secundarios. Dibujo: APR.



CASA GOMIS , LA RICARDA, Barcelona, España, 1948-1962

1.1_004: Estructura de la celosía de gres cerámico, que alterna módulos centrales de llenos y vacíos con bandas verticales de fijación y descarga.

1.1_005: Diagrama que explicita la analogía con la organización planimétrica de la vivienda. Dibujos: APR.



CASA GOMIS , LA RICARDA, Barcelona, España, 1948-1962

1.1_006: Analogía entre la composición de laterales conformados y centro significativo en el mampuesto de la celosía cerámica y la planta del dormitorio principal. Dibujo APR.

Cada módulo comparte características y reserva particularidades respecto de los demás. Se configura así un sistema modular en el cual es posible reconocer unidad geométrica y diversidad de interpretación espacial.

La materialización esencial de la unidad espacial básica de La Ricarda puede apreciarse en el porche abovedado que se abre libremente hacia el jardín y permanece unido apenas por el ángulo al resto de la vivienda. Esta articulación singular, en damero, tensiona la composición en el pasaje entre unidades. Como consecuencia, los ingresos por las esquinas aparecerán con variaciones en toda la vivienda. De este modo accedemos a la unidad doble del gran salón, tanto desde el porche como desde el corazón de la unidad del patio y el recibidor en el ángulo opuesto.

La estructura binuclear de la sala resulta excepcional desde el punto de vista de su configuración morfológica (aunque como esquema organizativo se reiterará en otros sectores de la casa). El perfil expuesto y aparente de las bóvedas gemelas aporta su signo gráfico identitario e indiscutible al espacio interior. Bajo la doble cubierta protectora, la articulación de múltiples centros de reunión en torno al núcleo significativo del fuego, brinda todas las opciones imaginables de actividad en pequeños o grandes grupos, e incluso en soledad.

En el módulo del recibidor, Bonet desafía la integridad de la unidad abovedada básica. Literalmente la recorta, y la operación de sustracción invierte su valor natural de contención espacial. De este modo, en el centro de la vivienda anida un vacío por el que ingresa el resplandor solar, el cielo, el aire, el agua, el color.

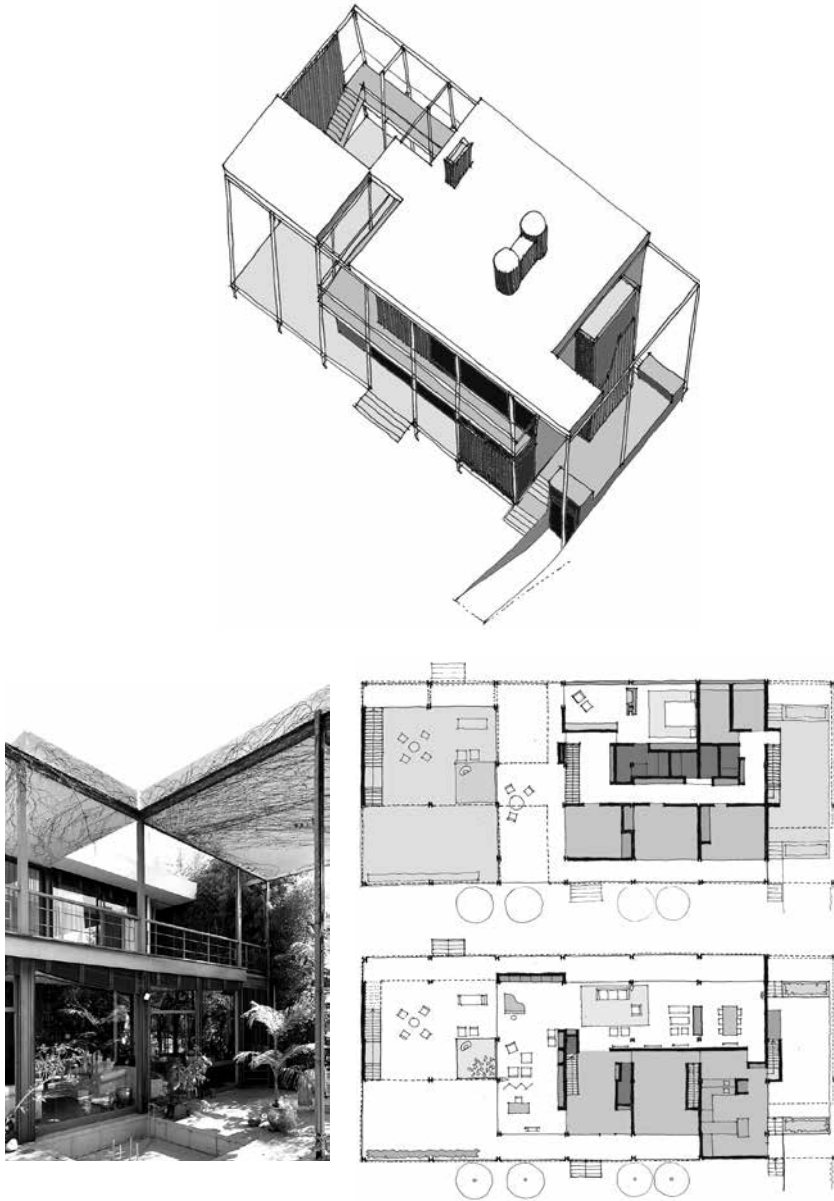
A cierta distancia y comunicada por un corredor totalmente vidriado, otra unidad modular independiente, esta vez recintada, se separa para recibir en su interior al dormitorio principal.

Hacia atrás otras dos unidades se aparean, pero en dirección opuesta. Bajo la continuidad de la larga bóveda resultante se alinean 3 dormitorios bicamerales, separados de la circulación de acceso por un bloque rítmico de servicios y equipamiento. Las tres unidades dobles se proyectan hacia un patio privado común rodeado por muros.

Un cuerpo análogo, dispuesto en paralelo al de los dormitorios, alberga la cochera y las dependencias de servicio. La organización espacial interna cambia nuevamente. En esta oportunidad es compacta y el acceso a los distintos locales se da directamente desde el exterior.

Un tercer bloque conforma con los anteriores el patio exterior de acceso a la vivienda. Se trata de las unidades destinadas al comedor y la cocina, articuladas internamente y separadas de las unidades vecinas por diafragmas o muros o equipados. El espacio del comedor interior se proyecta directamente sobre una nueva versión de la unidad modular básica: un patio parcialmente cubierto y recintado donde comer en contacto directo con la naturaleza.

La variedad de interpretación proyectual y asociación de una misma unidad básica (que podría asumirse previsiblemente como repetible), se revela como una de las características más destacables del diseño de La Ricarda.



CASA OKS, Buenos Aires, Argentina, 1957-1958

1.1_007: Axonometría. Dibujo: APR.

1.1_008: El vacío del patio dentro de la retícula espacial. Foto Adam Štěch.

1.1_009: Plantas baja y alta de la vivienda. Dibujo: APR.

La diversidad resultante se percibe con mayor intensidad aún, precisamente por provenir de un sistema modular en el que la reiteración del gesto suele asumirse como regla previsible e incluso deseable.

Si tuviéramos que resumir algunos aspectos esenciales vinculados a la identidad del proyecto de La Ricarda, junto a la maestría en el manejo compositivo y espacial de la trama de módulos abovedados, se encontraría probablemente la utilización estratégica en toda la vivienda de extensas superficies de celosía cerámica que regulan la relación de los espacios interiores con el exterior..

La celosía es, por definición, un cerramiento entramado que filtra determinadas cualidades como la luz y la visión. Y dicha trama es habitualmente, una estructura modular que articula elementos repetitivos.

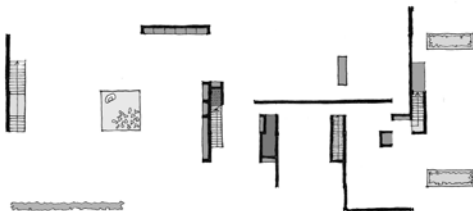
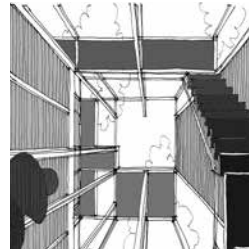
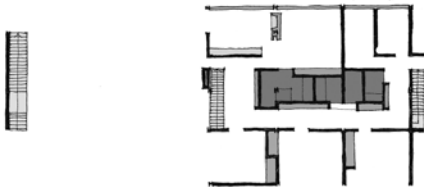
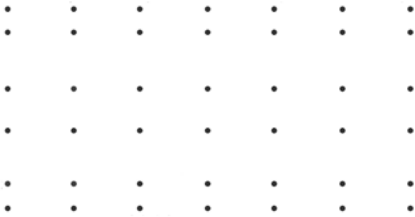
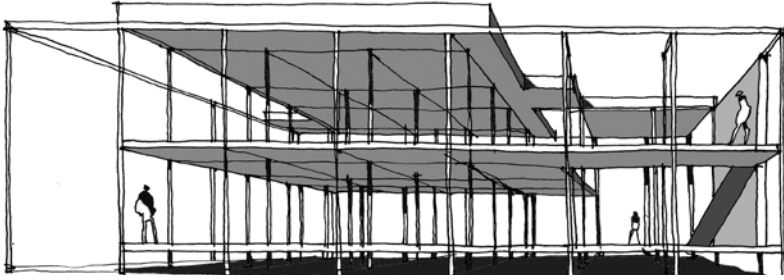
El sistema integral de diseño que desarrolla Antonio Bonet para la casa detona en una resonancia tan directa como inesperada entre dos lecturas del proyecto a escalas radicalmente diferentes. La trama anisótropa que ordena la vivienda en su conjunto, convenientemente cambiada de escala, puede reconocerse en la configuración geométrica de la celosía cerámica. En ambos casos la anisotropía, aunque aprovechada formal y expresivamente, responde a aspectos estructurales y constructivos. Las bandas horizontales que cubren las circulaciones se corresponden con los sectores laterales de traba del mampuesto de gres cerámico. Los núcleos centrales abovedados hacen lo propio con los vacíos cuadrados o las perforaciones circulares de la celosía.

Urbicande

La colonización espacial que propone Bonet para la casa proyectada para el Ing. Mariano Meyer Oks (1953-1956) nace de la geometría. Es el orden geométrico, materializado en la trama metálica de perfiles de hierro, el que configura las celdas que serán luego ocupadas o desocupadas. El conjunto regular de celdas, de crecimiento potencialmente infinito, es acotado por una envolvente prismática y lineal que, al implantarse en el sitio, separa el frente público del fondo privado del predio.

La trama tridimensional organiza de manera radical e integral el proyecto. La característica más evidente es que la red trasciende de inmediato su condición meramente geométrica. Sus trazos emergen materializados con perfiles metálicos que definen no solo el soporte espacial y expresivo de la vivienda, sino también su sistema espacial, estructural y constructivo.

Ligeramente elevada sobre el manto natural del terreno, Bonet levanta una retícula espacial de dos niveles, amplio frente y profundidad controlada. La fachada principal se extiende de lado a lado y se organiza según una cuadrícula regular, con pilares cada 4.15 m y entrepisos cada 3 m de altura. Hacia atrás la modulación se comprime y adopta algunas inflexiones estratégicas para el proyecto. Alterna bandas de diferente ancho que habilitan marcos dimensionales flexibles y adecuados para organizar la planimetría del proyecto y ubicar, según corresponda, locales principales, secundarios y circulaciones.



CASA OKS, Buenos Aires, Argentina, 1957-1958

1.1_010: Réticula espacial tridimensional. Dibujo: APR

1.1_011: Grilla de pilares y diagrama de límites y proyecciones espaciales.

1.1_012: Planimetría de la vivienda. Dibujo APR

1.1_013: El vacío del patio, vista interior hacia lo alto. Dibujo: APR.

Como en una *Urbicande* doméstica, toda la composición responde, como acción o reflejo, a la omnipresencia cartesiana de la trama tridimensional de elementos lineares. La estructura metálica aparece ante los ojos de Bonet proyectista y los del usuario como *un espacio de oportunidad*, en el que todo el universo de situaciones imaginables de diálogo con la grilla —materia y geometría— queda planteadas y abiertas como posibilidad.

Los perfiles crean límites; establecen sutiles referencias espaciales y de escala; seleccionan y enmarcan vistas desde y hacia el interior; se integran a muros, entrepisos y cubiertas como marco constructivo, o se separan de los cerramientos y operan como su contrapunto expresivo, pero en ningún caso se ocultan.

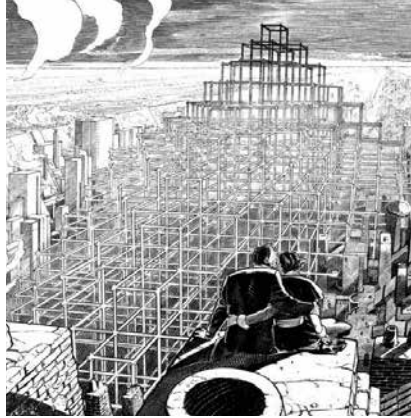
La supresión de algunos componentes habilita experiencias espaciales poco frecuentes en el universo doméstico. Las áreas no ocupadas de la grilla permiten imaginar expansiones y crecimientos futuros. El propio Bonet, algunos años después de finalizada la obra, ampliará la vivienda incorporando a las crujías anterior y posterior, un par de habitaciones sobre el espacio del acceso de servicio.

La propuesta de Bonet para la casa Oks se enmarca, desde un punto de vista disciplinar, en la afirmación del espíritu de la época representado con precisión en la obra doméstica de Richard Neutra y en la serie de *Case Study Houses* que empiezan a construirse casi contemporáneamente en la ciudad de Los Ángeles. Es, al igual que la Casa de Charles y Ray Eames (1948), un modelo para armar que encuentra su valor tanto en el diseño del sistema como en la configuración específica adoptada dentro de las reglas que este establece.

La presencia de la trama metálica en los espacios interiores es discreta pero determinante. Permite que los distintos ambientes encuentren su expresión y que tanto el equipamiento fijo como el móvil cobren un adecuado protagonismo, pero les impone reglas claras para su dimensionado, disposición, asociación y proyección.

Los diafragmas y muros equipados diseñados por Bonet no solo están organizados en función de tramas moduladas, sino que en muchos de ellos se materializan como retículas espaciales análogas a las que ordenan toda la vivienda. El diedro abierto de «muebles modulares» (así se denominaban en las décadas de 1950 y 1960) en la sala de estar, define ejes cartesianos desde los cuales el espacio doméstico se (sub)modula en la escala más próxima al usuario. La grilla que alberga y ordena habitaciones en la casa, encuentra su eco en las que ordenan y albergan en su interior objetos. Al reconocer en el diseño de estas piezas de mobiliario algunos de los principios de diseño utilizados en el proyecto de la casa, como la modulación estricta y el montaje a partir de elementos estandarizados, se establece un juego de resonancias conceptuales y rangos escalares imbricados uno dentro de otro. Algo similar, aunque más explícito aún, sucedía con el diseño de la serie de muebles contenedores ESU de los Eames y el de su propia casa.

Cuando Bonet trabaja con estructuras preexistentes como en la reforma y equipamiento del apartamento Peralta Ramos (Buenos Aires, 1952), aprovecha la modulación del equipamiento fijo diseñado para proporcionar y, sobre todo, expresar el orden geométrico del proyecto.

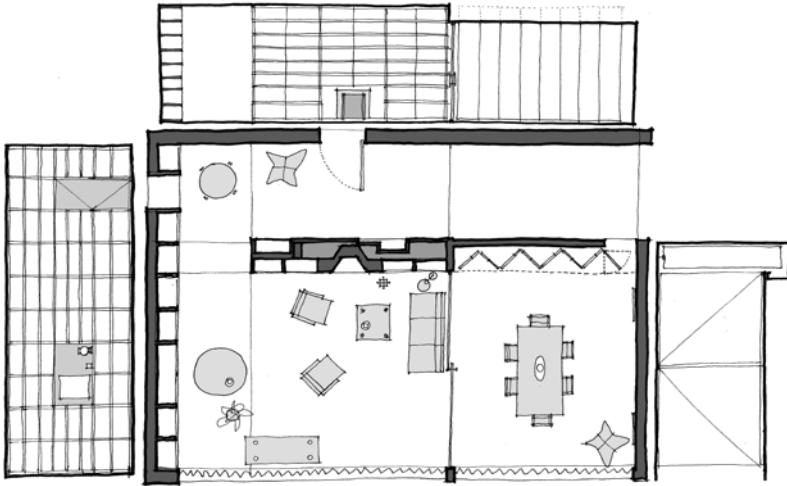


CASA OKS, Buenos Aires, Argentina, 1957-1958

1.1_014: Antonio Bonet Castellana en el patio de la Casa Oks.

1.1_015: Imagen del comic La fiebre de Urbicande. Serie Las Ciudades Oscuras, Francois Schiutten y Benoit Peeters, 1982

1.1_016: Vista de la fachada a la calle en su estado original previo a la ampliación que realizará años después el propio Antoni Bonet.

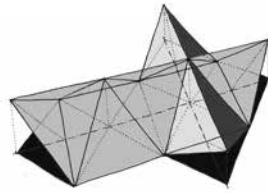
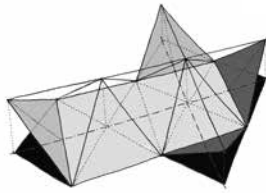
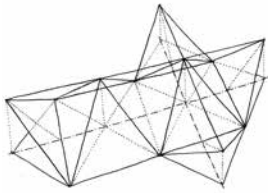
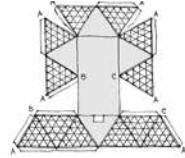
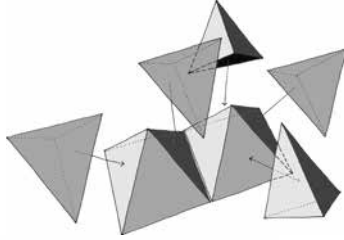


Reforma del APARTAMENTO PERALTA RAMOS, Buenos Aires, 1952

1.1_017: Sillones de estructura de varilla de hierro diseñados por Antonio Bonet Castellana para el apartamento Levin , también utilizados en el apartamento Peralta Ramos.

1.1_018: Planimetría del estar comedor y el hall de ingreso. Dibujo_ APR.

1.1_019: Fotografías del espacio del estar y el comedor, separados del hall de ingreso por el muro biblioteca que alberga la estufa a leña. Imágenes procedentes de la Biblioteca digital de FADU, UBA, Argentina.



CAPILLA SUSANA SOCA, Soca, Uruguay, 1960.

1.1_020: La escritora Susana Soca junto al retrato que le realizará en 1943 Pablo Picasso.

Foto André Ostier, París, Hotel George V, 1943.

1.1_021: Diagramas analíticos de la estructura geométrica del capilla. Dibujos: APR

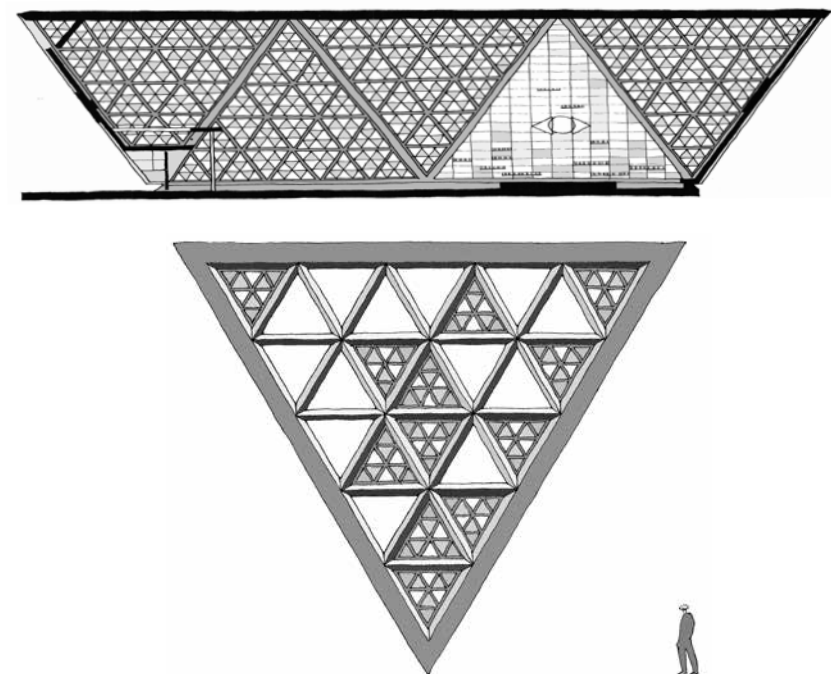
1.1_022: La capilla en momentos de su construcción.

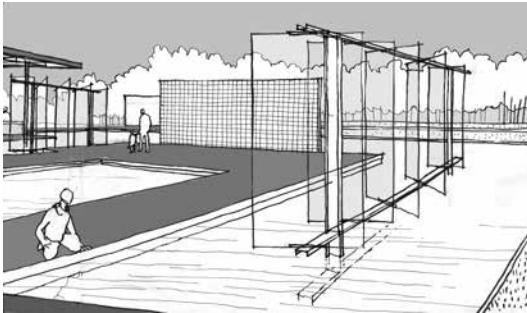
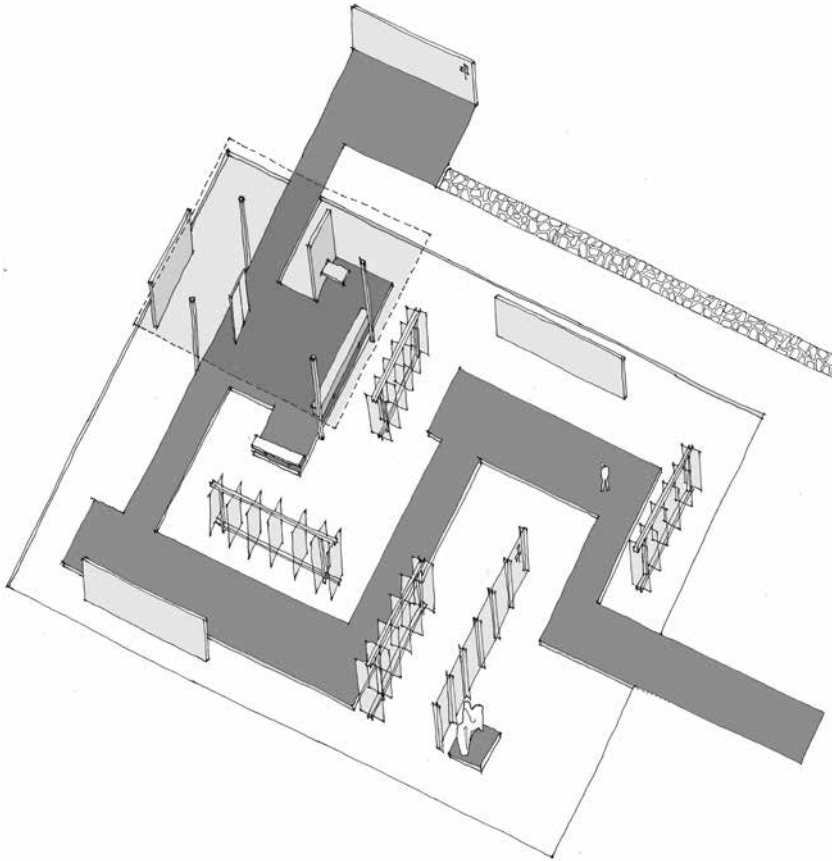
1.1_023: (p. siguiente) Corte longitudinal del templo.

1.1_024: (p. siguiente) Composición modular fractal. Dibujos: APR.

Ensimismamiento

Dentro del universo reticular de la obra de Bonet, hay un ejemplo en el cual la regla utilizada se vuelve iterativa y se ensimisma al extremo de teñir todos los aspectos de la composición y dominar su expresión absoluta en todas las escalas. En la capilla Susana Soca (1960), la Santísima Trinidad, el número tres, el triángulo y la pirámide, son omnipresencias y están implicados en todas las decisiones proyectuales. El edificio es un gran artefacto geométrico, una especie de cubo de Rubik espacial, tetraédrico y desplegable. Habitar su interior resultará, como veremos más adelante, tan singular como la lógica geométrica y material con la cual fue concebido.





PABELLÓN CRISTALPLANO, Buenos Aires, 1960

1.2_001: Axonometría general. Dibujo: APR

1.2_002: El paseo entre las celosías gigantes de cristal. Dibujo: APR.

1.2_003: (p. siguiente) Fotografía general desde el ingreso principal.

1.2_PUNTO, LÍNEA Y PLANO EN EL ESPACIO

En el proyecto del Pabellón de exposición de la firma CristalPlano (1960) la trama geométrica subyace como un orden necesario, pero evita dominar por completo la escena. Los componentes que se materializan en piedra, metal o vidrio, son básicamente planos que se articulan a la manera de Mies van der Rohe, conservando intacta su legibilidad. Al igual que el maestro alemán, Bonet contrapone la abstracción de la composición de planos geométricos, aislados o en secuencia, con la presencia focal de una pieza escultórica figurativa, creada expresamente para esta obra por Leo Vinci. Experiencia de recorrido único, la *promenade architecturale* zigzagueante del pabellón es el reflejo de la libertad condicionada y encubierta que le proporciona el orden geométrico subyacente.

La estructura espacial interior del nivel social de la casa Oks apela a la utilización de recursos análogos.

Las series de puntos sugieren líneas y las de líneas planos. Los planos (definidos con frecuencia como cerramientos equipados) se cruzan ortogonalmente sin tocarse, creando una secuencia espacial compartimentada y fluida a la vez, en la que un eslabón anticipa el siguiente, pero sin revelarlo por completo. Ocasionalmente algún plano se separa y distancia de la estructura metálica y deja la sucesión rítmica de pilares navegando libre por el espacio, como contrapunto expresivo.



2_LA HABITACIÓN

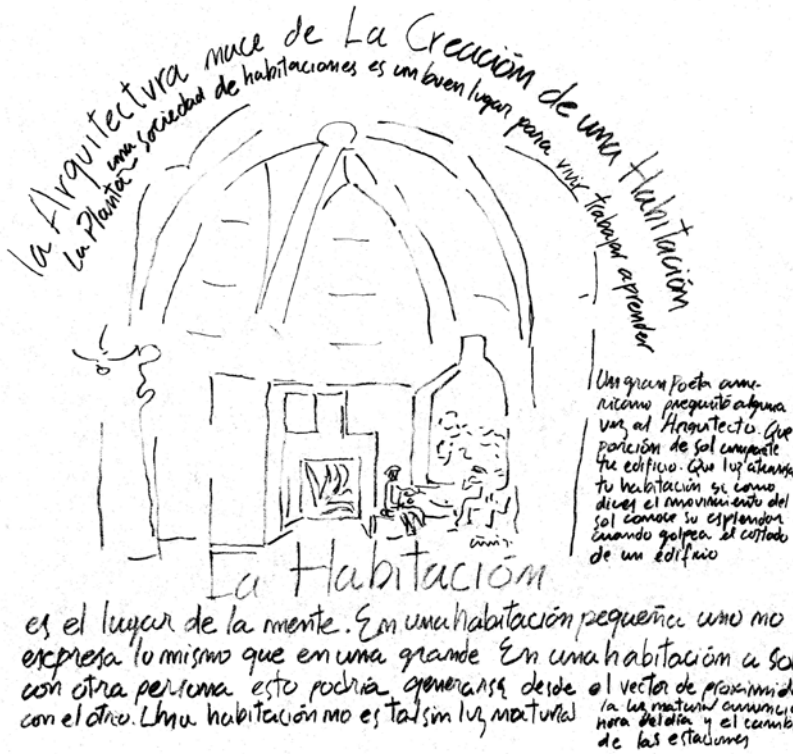
2.1_*The room*

2.2_Organización binuclear

2.3_Celosías

2.4_Materiateca

2.5_Marcos visuales



- 2.1_001: Architecture comes from the making of a room, Louis Kahn, 1971.
Dibujo para la exposición City/2, Carbonilla sobre papel sulfito, Philadelphia Museum of Art, Obsequio del artista. Traducción al español y redibujo: Aníbal Parodi Rebella [APR].
- 2.1_002: Pabellón-Mirador del Arboretum Antonio Lussich, Sierra de la Ballena Maldonado, Uruguay, 1945-1948

2.1_ THE ROOM

En un grafismo de una síntesis admirable, fusión de texto e imagen (*Architecture comes from the making of a room*, 1971), Louis I. Khan resume los atributos esenciales de la habitación como génesis de la arquitectura. El dibujo representa a dos personas conversando en un rincón, sentadas próximas a la ventana, junto al fuego, bajo la cubierta protectora de una cúpula y abrigados por un nido de palabras:

La arquitectura proviene de la creación de una habitación. Una planta es una sociedad de habitaciones, un buen lugar para vivir, trabajar y aprender. La habitación es el lugar de los pensamientos. En una habitación de pequeñas dimensiones uno no se expresa de la misma manera que en una gran habitación. En una habitación pequeña a solas con otra persona la intimidad podría generarse desde el vector de proximidad con el otro. Una habitación no puede considerarse tal sin luz natural. La luz natural revela la hora del día y el vaivén de las estaciones.

y acota, al margen:

Un gran poeta americano (se refiere a Wallace Stevens, 1879-1955) preguntó alguna vez al arquitecto, ¿Qué retazo de sol atrapa tu edificio, que luz baña tu habitación? si como dices, el sol no conoce su grandeza hasta que golpea el costado de un edificio.

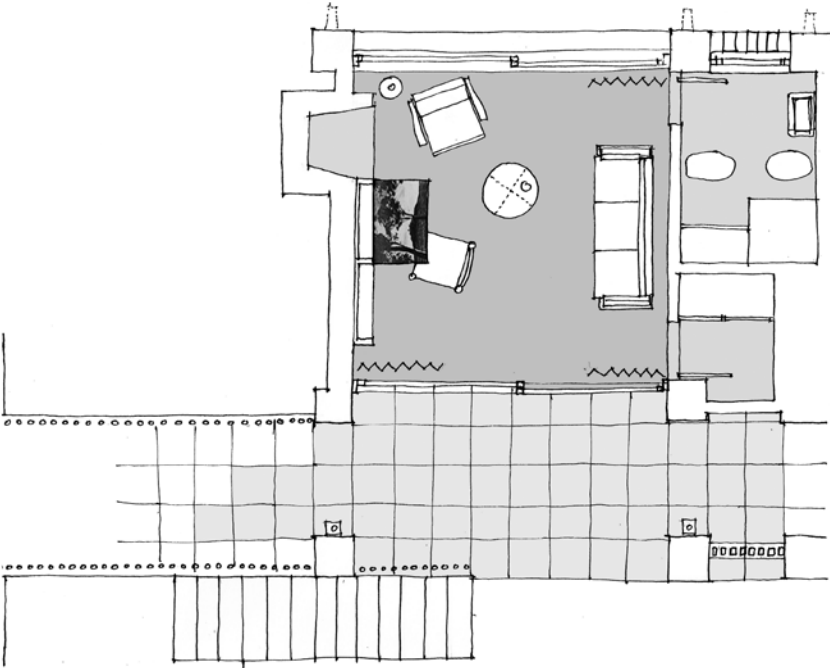
Al igual que Kahn, Antonio Bonet recurre a la concavidad, madre de todos los rincones, para calificar el espacio de la habitación: concavidad de la cubierta protectora, oquedad donde anida el fuego y regazo del asiento.

En todas las escalas, arquitectura, equipamiento y mobiliario, indaga con el mismo objetivo de búsqueda de abrigo y recogimiento espacial.

No hay confusión ni fusión, entre espacio interior y exterior. La materialidad y textura que asigna Bonet a los cerramientos generan el rozamiento visual necesario y el espacio no se escapa sin autorización previa ni control de flujo. El paisaje natural o urbano es atrapado por el marco decidido de las ventanas. Desde dentro, otras ventanas se abren —como contrapunto— al arte, a través de la incorporación de murales y tableros fotográficos. Realidad y representación conviven simultáneamente.

Pero el signo más claro de contención y abrigo se encuentra, con frecuencia, en la definición espacial que proporciona la cubierta. El manifiesto más elocuente de ello está representado en la glorieta-mirador diseñada por Bonet en el punto más alto del Parque (*Arboretum*) Antonio Lussich (1946), que conjuga la mínima expresión física y la máxima condensación semántica. El sentido de protección y contención espacial del pequeño pabellón abierto, de planta y configuración espacial centralizadas, es tan arquetípico como efectivo. El casquete esférico de una cúpula rebajada descansa y arroja su sombra sobre las doce columnillas que apoyan sobre el parapeto- banca perimetral. La confluencia de todas las tensiones compositivas remite a un mismo centro, el hombre en actitud de contemplación del paisaje y la naturaleza.

Son varios los proyectos representativos en los que Bonet pasa de un orden geométrico modular a otro en el cual además se pone énfasis en la individuación exterior y la caracterización espacial interna de las unidades.



CASA BERLINGIERI, Portezuelo, Uruguay, 1947.

2.1_003: Vista exterior del ala de dormitorios.

Fotografía del Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Udelar, Uruguay

2.1_004: Planta del módulo de estar en el ala de dormitorios.

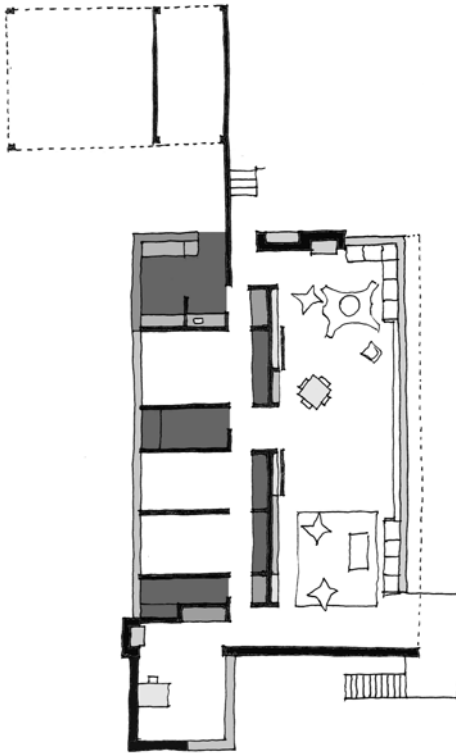
El proyecto de las casas en Martínez (1919-1942) y el de los Estudios para Artistas (1939) en el centro de Buenos Aires anticipan esta exploración, que encontrará sus ejemplos más característicos en las casas Berlingieri (1947), La Ricarda (1948-1962), y en las viviendas y escuela proyectadas para el poblado Hifrensa en España (1967-1975).

La cúpula, la bóveda y la cubierta piramidal son todas alternativas formales centralizadas dirigidas a enfatizar la contención espacial de los ambientes sobre los cuales se despliegan. Todas ofrecen hacia el interior concavidades protectoras y envolventes.

Sobre este punto, podríamos identificar un pequeño paralelismo con exploraciones proyectuales y recursos formales y geométricos reconocibles también en la obra de Khan: la utilización de cubiertas que adoptan configuraciones geométricas primarias y estructuras repetitivas (Bath House de 1955, Museo Kimbell de 1967-1972), e incluso el diseño de cerramientos signados por pregnantes reticulados triangulares (Galería de Arte de Yale de Kahn de 1953, capilla Soca de Bonet de 1960).

Cuando Bonet trabaja con cubiertas planas, como en la hostería Solana del Mar, el sentido de abrigo se construye a partir de dos recursos colaborativos: la amplitud de la superficie y su proximidad al suelo.

Al «desamparo» del cielo abierto (como insectos que se esconden instintivamente bajo la piedra), buscamos la seguridad que nos brinda la profunda sombra de la cubierta que levita sobre el terreno natural. En este sentido la lectura es muy directa: un espacio protector representado (desde siempre), en el rincón del fuego como centro simbólico y material del interior habitado. Bajo la cubierta protectora, entre el núcleo del fuego y el bloque de las habitaciones, luz, aire y vistas surcan el espacio de un lado al otro permitiendo al interior abrirse y proyectarse generosamente sobre la naturaleza.



CASA LA RINCONADA, Portezuelo, Uruguay, 1948.

2.2_001: El gran salón comedor. Composición digital de imagen panorámica: APR.

2.2_002: Planimetría general. Dibujo: APR.

2.2_003: Vista exterior desde el mar.

2.2_ORGANIZACIÓN BINUCLEAR

Las estructuras binucleares aparecen de modo bastante extendido en la obra de Bonet y adoptan, de acuerdo a las circunstancias particulares de cada proyecto, distintas modalidades que, actuando de forma autónoma o integrada, se pueden resumir en la siguiente categorización:

- a. como pauta de articulación volumétrica
ej: *casas Berlingieri, La Gallarda, Booth, y Hostería Solana del Mar;*
- b. como estructura de organización interior de una misma obra o cuerpo volumétrico
ej: *casas Oks, Levin y La Rinconada, bloque de habitaciones de la hostería Solana del Mar;*
- c. como ordenamiento espacial de un ambiente o espacio específico
ej: *estar-comedor y dormitorio principal de la casa Oks, habitación en el testero oeste de la Hostería Solana del Mar estudio de Antonio Bonet en Buenos Aires y, casi sin excepción, todos los ambientes principales de la casa La Ricarda;*
- d. como tensión bipolar dentro de un espacio unitario
ej: *gran salón de la casa La Rinconada.*

Bipolaridades

La gran sala colectiva de La Rinconada (1948) es un espacio amplio y flexible donde reunirse para comer, conversar o sentarse en un BKF a contemplar el paisaje. Carece casi por completo de equipamiento fijo con excepción de las bancas integradas al antepecho bajo de la larga cinta acristalada abierta hacia el mar, y la gran biblioteca que controla el vínculo de la sala con la crujía posterior de los dormitorios. Muebles, alfombras, cueros de vaca y objetos navegan con libertad por el espacio y colonizan a voluntad rincones para el disfrute. Dos tensiones fundamentales signan su espacio unitario. Por un lado, la que se establece entre el límite tangible del respaldo del mueble (permeable en los extremos y el centro) y el vuelco libre hacia el horizonte marino. Por el otro, la polaridad diagonal entre el punto de ingreso y el rincón del fuego.

Estas bipolaridades manifiestas (cerramiento vidriado-cerramiento equipado, ingreso-hogar) encuentran eco en la propia estructura de organización planimétrica de toda la vivienda. Dos hemisferios surgen con claridad en su interior: uno privado e individual representado por la rítmica crujía en la que se alternan estudio, habitaciones y espacios de servicio; otro público y colectivo ocupado por el estar comedor.

El bloque de dormitorios parece recoger la experiencia decantada en las viejas casas a patio rioplatenses. En ellas los dormitorios se organizaban en línea, vinculados entre sí por una circulación pasante y abierta directamente a la circulación exterior o el patio. En



2.2_004: Casa La Rinconada. Vista del mueble esclusa-doble faz con paneles corredizos que controla la relación entre el gran salón y la zona de descanso.

2.2_005: Casa Oks. Vista de la fachada abierta sobre el jardín posterior.

La Rinconada la función del patio es retomada por el espacio del amplio salón y la serie de habitaciones conserva intacta la secuencia de puertas enfrentadas que permite pasar de un dormitorio al contiguo.

Presencia clave

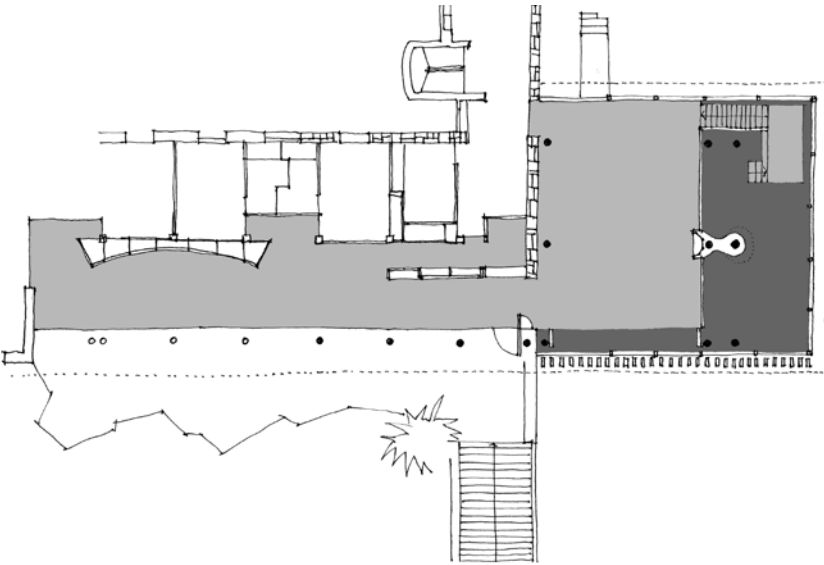
Mediando entre ambas zonas encontramos la presencia de un componente clave y determinante para el proyecto que debate su identidad entre la pieza de mobiliario, el equipamiento divisorio y el muro equipado de doble faz. Dentro de un único volumen lineal y angosto (que se extiende de piso a techo y se despliega a lo largo del eje longitudinal de la casa) se agrupan todos los espacios de almacenamiento necesarios e imaginables. Bonet diseña esta pieza como un prisma exento, que se abre en su punto medio y se separa de la envolvente en los extremos, y de este modo lo vuelve accesible en todo su perímetro. La estructura espacial resultante sugiere lecturas abiertas y cambiantes. Cuando todas las puertas están abiertas, detrás del diafragma se materializa de improviso un corredor que permite rodear totalmente el cerramiento equipado, mientras desfiliarnos frente a los nichos privados e individuales. Cuando, por el contrario, están cerradas, el muro vuelve a operar separadamente como respaldo y equipamiento de uno y otro hemisferio. Hacia atrás la mayor profundidad del nicho permite albergar placares para cada dormitorio. Hacia el frente, esta se reduce ofreciendo espacio para libros, pequeños objetos y marco de referencia para algunas pinturas. La expectativa por el mundo que se abre detrás, crece con la presencia de dos grandes planos de puertas corredizas que ocultan y descubren alternadamente la estrecha abertura central o el sector de la biblioteca. Simultáneamente la composición de la fachada interior del salón muta.

Hemisferios interiores

Analizábamos recién cómo dentro de la envolvente geoméricamente unitaria de La Rinconada Bonet creaba dos universos espaciales contrapuestos en diálogo, uno compartimentado, compacto y fuertemente estructurado y otro libre, fluido y flexible. Este recurso compositivo reaparecerá reinterpretado en otros de sus proyectos.

En la casa Oks, por ejemplo, los extremos del volumen reticulado se airean de forma asimétrica recibiendo hacia la derecha el acceso de servicio y hacia la izquierda un gran patio contenido sobre el cual se proyectan los ambientes principales de la vivienda. Luego de la ampliación realizada por el propio Bonet algunos años más tarde de la inauguración de la casa, el partido espacial se decanta y acentúa, y pueden reconocerse con mayor nitidez los dos hemisferios en diálogo. El hemisferio aéreo del patio principal, que ocupa en toda su altura el tercio izquierdo de la retícula; y el hemisferio compacto definido por el racimo de celdas interiores, que abarca los dos tercios restantes.

Bonet concibe este universo dual con fuerte autonomía, y consistentemente privilegia las proyecciones espaciales internas a la retícula tridimensional, o mediadas por esta. El salón y los dormitorios principales, por ejemplo, se abren generosamente al patio mientras que se cierran total o parcialmente hacia los jardines.



HOSTERÍA SOLANA DEL MAR, Portezuelo, Maldonado, Uruguay, 1946-1947

2.2_006: La hostería vista desde la playa de Portezuelo.

2.2_007: El gran salón a doble altura visto desde el punto inicial del descenso desde la planta superior.

2.2_008: Bloque principal frente a la playa de Portezuelo. Planta longitudinal parcial. Dibujo: APR.

Yendo del dormitorio a la sala

El volumen lineal principal de la hostería Solana del Mar (1946-1947) tiene la particularidad de apoyarse en un declive del terreno. Nace en un extremo con un solo nivel aparente y termina en el opuesto con doble altura. La circunstancia es aprovechada desde el punto de vista compositivo para establecer un contrapunto entre la secuencia regular y compacta de las habitaciones de huéspedes y la singularidad espacial de la gran sala colectiva. El proyecto de la hostería funda su identidad en buena medida en el diseño de la *promenade architecturale* que, acompañando el horizonte, se despliega entre ambos polos.

Mediación espacial

En la hostería, el espacio que enfrenta la playa de Portezuelo es ocupado por una galería de uso común, y la mayor parte de las habitaciones privadas abren hacia la naturaleza tranquila y protegida del contrafrente marino. En el testero oeste (desde donde se sube a la amplia azotea), se ubican las dos habitaciones principales de la hostería, de las cuales solo una abre vistas hacia el mar.

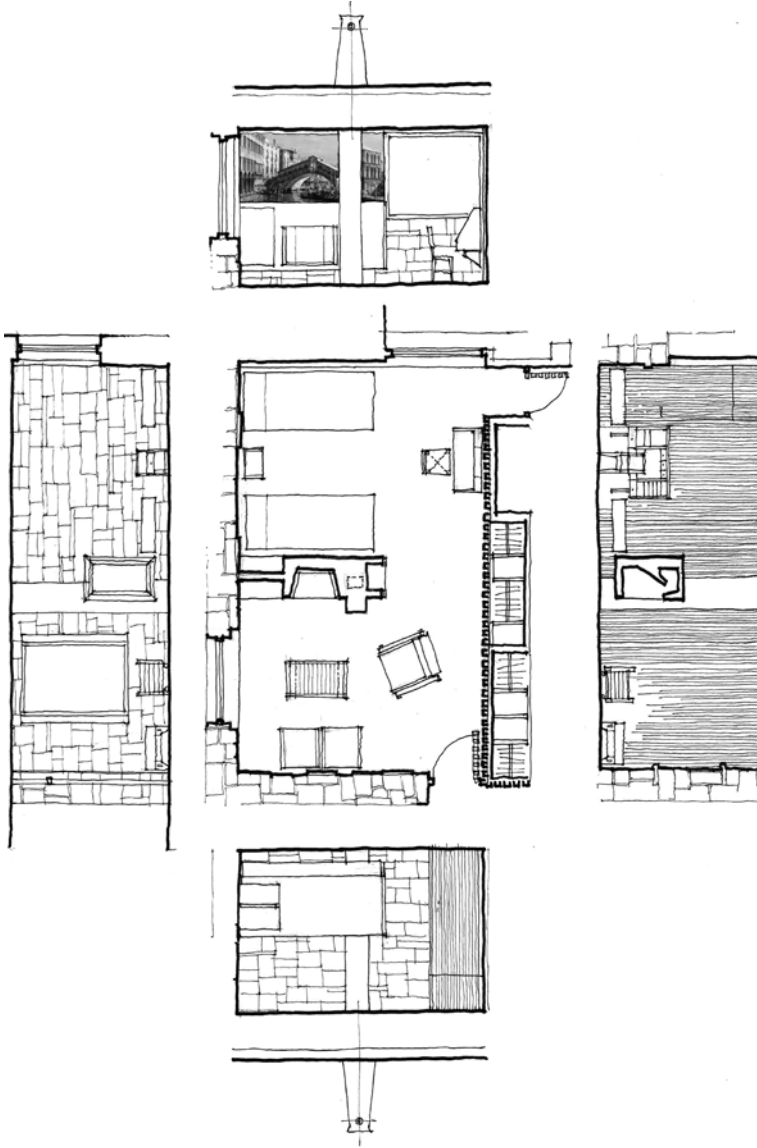
Esta habitación se organiza en realidad como una pequeña unidad habitable autónoma, con espacio para el descanso, el estudio, la reunión, el aseo y el almacenamiento.

Los cerramientos laterales son de piedra con excepción del muro equipado que va desde el punto de acceso a la puerta del baño, y que alberga espacio para almacenamiento tras una textura regular de escuadrías de madera dispuestas en vertical.

En la mediana de la habitación se levanta hasta media altura un volumen prismático y blanco de mampostería revocada (recortado sobre las texturas de los muros de piedra) que agrupa el hogar de la estufa y nichos para guardar o exhibir objetos. Esta pieza de equipamiento fijo, accesible desde todos sus frentes, funciona como mediación espacial, como diafragma divisor entre la antecámara y la cámara, entre la zona de estar abierta al mar y la zona de descanso que proyecta sus vistas al gran canal y el puente de Rialto (Canaletto, c. 1780).

Un pequeño escritorio de madera mensula desde la pared estriada y abre sus alas laterales. Al arrimar la silla, nuestro propio cuerpo completa la burbuja íntima de la lectura.

En el dormitorio principal de la casa Oks (1953-1956) la historia se repite. El espacio profundo de la habitación se divide en dos sectores: el nido íntimo de la pareja y un pequeño salón de estar junto al fuego, que se proyecta sobre una terraza exterior, que a su vez balconea sobre el gran patio de doble altura. En medio se alza una nueva versión del diafragma equipado, análogo al utilizado en la hostería. La pared singular es, en esta oportunidad, ocupada por un larguísimo mural fotográfico que atraviesa longitudinalmente todo el espacio y que reproduce obras románicas de la colección del Museo Nacional de Arte de Cataluña. Los murales no se despliegan sin embargo de piso a techo, sino que reservan en dichos encuentros bandas vidriadas desde las que recibir luz y a través de las cuales recortar selectivamente las vistas hacia el jardín (reducidas de este modo a abstractas franjas de césped o cielo).



HOSTERÍA SOLANA DEL MAR, Portezuelo, Maldonado, Uruguay, 1946-1947

2.2_009: Habitación abierta hacia el mar en el testero oeste del bloque principal.

Planta y alzados interiores equipados. Dibujo: APR.

2.2_010: (p. siguiente) Giovanni Antonio Canal, *Il Canaletto*, El puente de Rialto, vista norte.

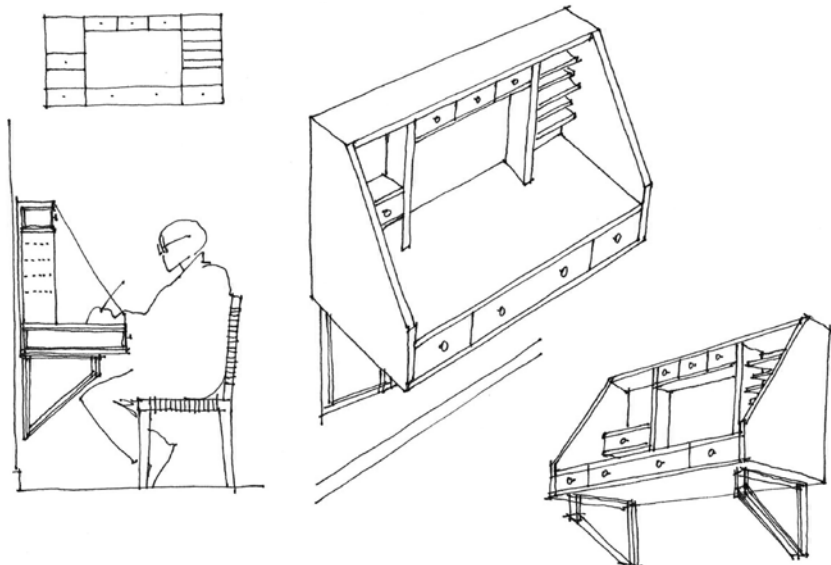
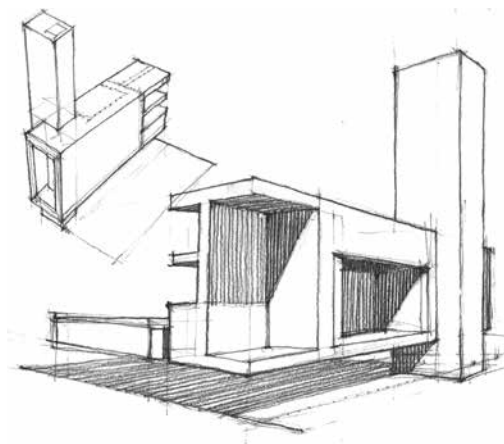
Óleo sobre lienzo, 93 x 106 cms, Pinacoteca de Giovanni y Marella Agnella, Turín, 1725

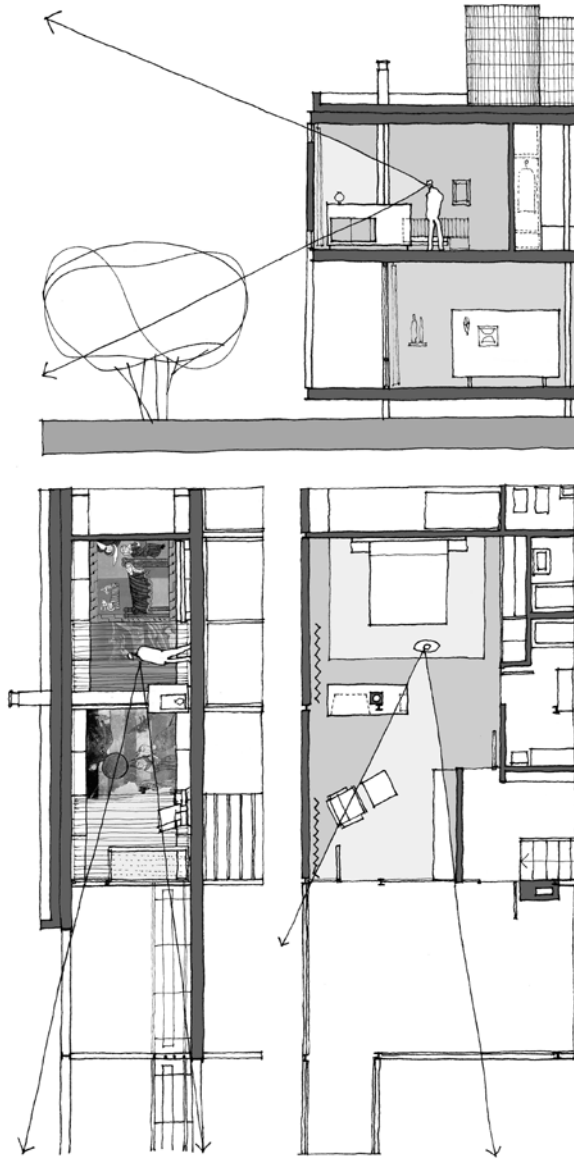
2.2_011: (p. siguiente) Equipamiento fijo que media entre los dos sectores de la habitación: el de reposo abierto al oeste y el de conversación, que mira hacia la playa. Dibujos: APR.

2.2_012: (p. siguiente) Vista general del interior de la habitación desde el puerta de ingreso.

Al fondo puede apreciarse la incorporación de una ampliación fotográfica de la pintura de *Il Canaletto*.

2.2_013: (p. siguiente) El pequeño escritorio que mensula desde la pared revestida en madera, reinterpretación abstracta y compacta del antiguo *secretaire*. Dibujos: APR.





CASA OKS, Buenos Aires, Argentina, 1957-1958

2.2_014: El dormitorio principal. Geometrales equipados y proyecciones visuales. Dibujos: APR.

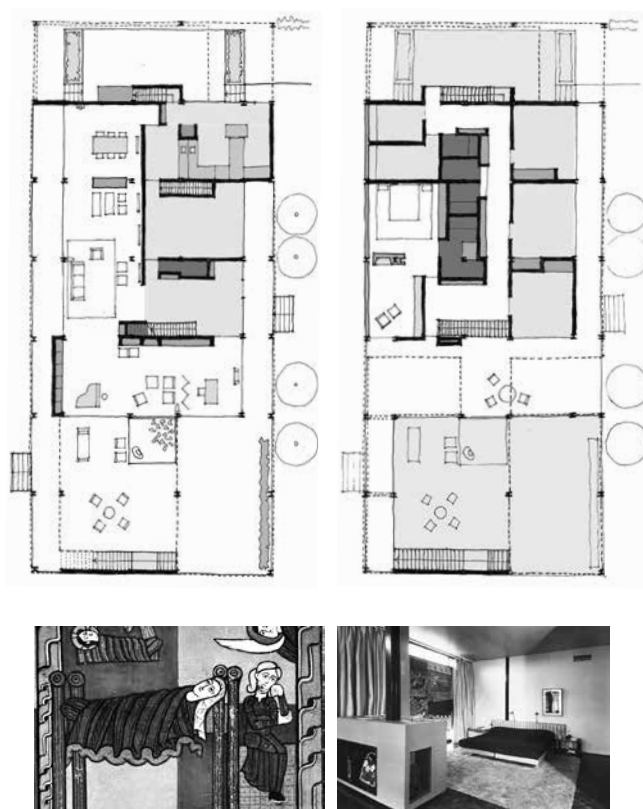
2.2_015: (p. siguiente) Organización planimétrica de la vivienda.

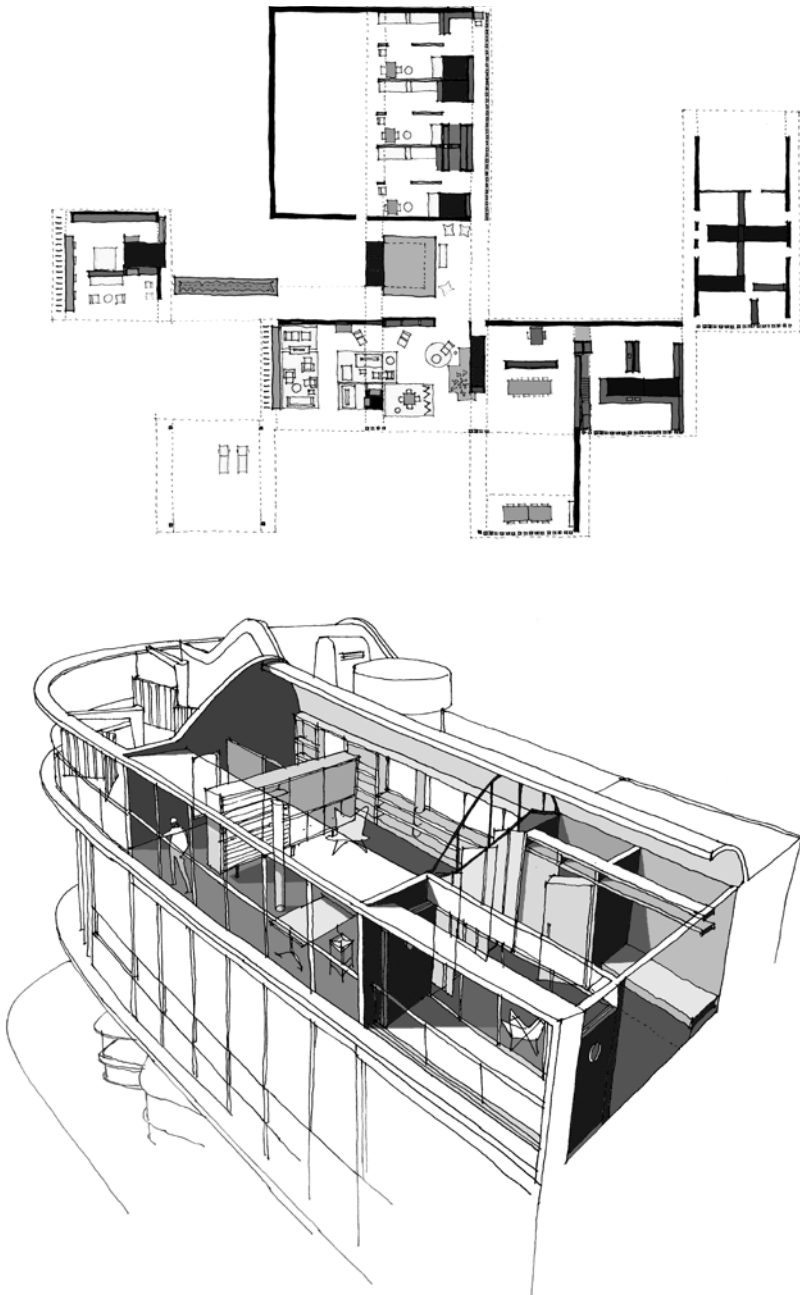
2.2_016: (p. siguiente) El sector de mural junto a la cama matrimonial. La reproducción parcial y ampliada corresponde a uno de los paneles laterales del altar de la Iglesia de Sant Andreu de Sagàs, Berguedà, Cataluña, España. El altar medieval está datado en el segundo cuarto de siglo, siglo XII.

2.2_017: (p. siguiente) Vista general del interior del dormitorio principal hacia el espacio de reposo. En primer plano se ubica, al igual que en el dormitorio del testero de la hostería Solana del mar, un equipamiento fijo mediador que incorpora una estufa a leña.

Entre el estar y el comedor, otro prisma abstracto flota a corta altura en el espacio —separado de todos los cerramientos— y configura a uno y otro lado rincones de reunión calificados. Como contrapunto expresivo, hacia el centro de reunión del comedor (definido por una mesa fija) el aparador integra un mural de la escuela del maestro Torres García. Muchos años antes, en el diseño del espacio interior de su propio estudio en el edificio esquina de Paraguay y Suipacha (1939), Bonet ya recurría a esta estructura binuclear en la que un diafragma equipado a doble faz subdivide el espacio mientras que la presencia dominante de la cubierta abovedada preserva la unidad del recinto.

La presencia de muebles modulares que configuran cerramientos enteros, fronteras comunes que median el vínculo entre distintos ambientes, es una constante en la obra de Antonio Bonet, presente a lo largo de toda su carrera. Suelen incorporar, además de espacio de almacenamiento, lugar para el arte, estufas a leña e instalaciones técnicas. Estos muebles reflejan el espíritu de su época. Han sido usados previa y contemporáneamente por muchos autores, pero en el caso de los proyectos de Bonet forman parte de su esencia e identidad. Basta con realizar un rápido ejercicio mental, y sustituirlos temporalmente por simples muros, para darnos cuenta del valor integral profundo que reservan para su arquitectura.





2.2_018: Casa La Ricarda: Planta equipada de la vivienda. Dibujo: APR.

2.2_019: Edificio de estudios, Buenos Aires, Argentina, 1939.

El espacio del estudio abovedado de Antonio Bonet ubicado en la azotea. Dibujo: APR.

Leitmotiv

En La Ricarda (1948-1962), la utilización de este recurso deviene en *leitmotiv* compositivo. En casi todas las unidades modulares puede reconocerse una bipolaridad, bipartición o binuclearidad.

El comedor define con claridad una antecámara social y una cámara de servicio privada articuladas por un cerramiento equipado común. Lo mismo sucede con los módulos de la cocina o el dormitorio principal. En estos dos últimos casos el recurso se repite, como en una espiral, al interior del espacio secundario.

El módulo doble de los dormitorios de los hijos, bajo el ala protectora de la profunda bóveda, organiza en secuencia lineal tres dormitorios bicamerales. Esta vez la subdivisión no es transversal sino longitudinal.

Como en los angostos dormitorios apareados que proyecta Le Corbusier para sus Unidades de Habitación, ambas cámaras tienen acceso independiente, vínculo directo con el patio común, y pueden integrarse deslizando el cerramiento corredizo intermedio, revestido en corcho y aprovechado como cartelera eventual.

En una de ellas Bonet ubica, alineadas contra la pared lateral, dos camas que comparten una mesa de luz central, un escritorio rebatible que mensula desde el muro de ingreso y una butaca que reinterpreta la tradicional silla Safari. La otra alberga sobre el ventanal un escritorio exento que mira hacia el patio y un pequeño rincón de estar (en torno a una mesa baja de tablero de cristal y estructura metálica), junto a una cama suplementaria en el extremo opuesto. La secuencia rítmica de celdas «monásticas» controla su relación con la circulación común mediante la incorporación de bloques de servicio alternados con las distribuciones de ingreso a las unidades dobles.

El patio común nos plantea, a su vez, una nueva situación de duplicación. La huella de ocupación del bloque de dormitorios se refleja en la del vacío del patio hacia el cual se abre. El reflejo se produce precisamente en el plano de contacto e intercambio entre interior y exterior. Una cinta de muros rodea y unifica el universo de las seis celdas modulares. Ocupación y vacío, interior y exterior son pares conceptuales puestos en diálogos en la operación compositiva.

El patio es despojado casi totalmente de vegetación. Separado del bosque que crece detrás del muro, tan solo un pino de copa tupida habita el recinto. Los muros que cierran el espacio están revestidos exteriormente por piezas cerámicas, pero interiormente solo se revocan y pintan con colores térreos. La contemplación del patio desde el umbral de los dormitorios nos devuelve una imagen que evoca tenuemente la impostación de algunos jardines zen. Como en ellos, la superficie desgastada del muro, como un lienzo, construye el telón de fondo del espacio prácticamente vacío, y su gesto horizontal sirve de contrapunto a la abundante vegetación que asoma por detrás.



CASA GOMIS, LA RICARDA, El Prat de Llobregat, Barcelona, España, 1948-1962

2.2_020: Los dos núcleos, de trabajo y de reposo, que configuran el módulo base de la crujía de dormitorios secundarios. Vista desde ambos hacia el patio común.

2.2_021: Vista general del patio al cual se abre la crujía de dormitorios secundarios.

2.2_022: Jardín d epiedra del Templo Ryogen-in, Kioto. Foto APR, 2016.

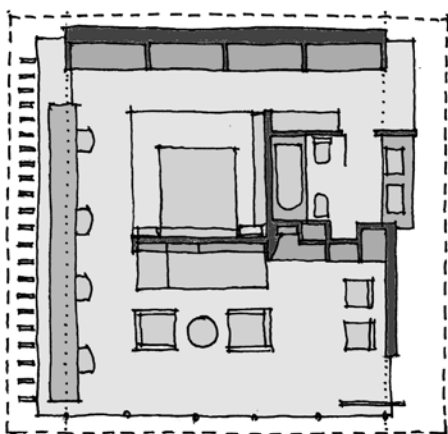
2.2_023: (p. siguiente) Planta equipada del dormitorio principal. Dibujo: APR.

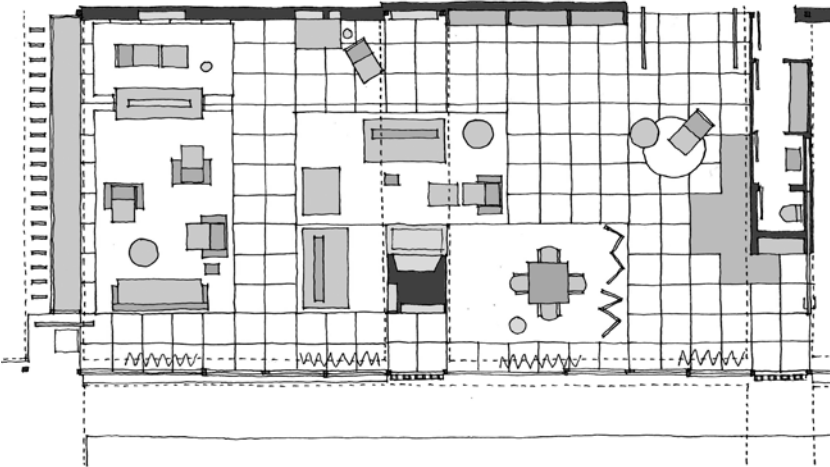
2.2_024: (p. siguiente) El núcleo de descanso.

2.2_025: (p. siguiente) La zona de lavatorios.

El gran salón (c. 16 x 8,8 m) responde también a una organización binuclear, pero el mecanismo de proyecto desarrollado por Bonet es nuevamente singular. En vez de subdividir una unidad modular, Bonet opta por el camino inverso. Duplica e integra dos unidades pero conserva la identidad que proporciona a cada una el signo abrazador de la cubierta.

El cerramiento común que desaparece no es como en el caso del bloque de dormitorios un testero, sino un lateral. Las unidades se miran entre sí desde una perspectiva inusual para el sistema espacial modular que estructura toda la vivienda.





CASA GOMIS, LA RICARDA, El Prat de Llobregat, Barcelona, España, 1948-1962

2.2_026: El módulo doble del gran salón principal. Vista hacia el rincón del fuego y el jardín.
Registro fotográfico: Adrià Goula, 2015.

2.2_027: Salón principal. Planta equipada del doble módulo. Dibujo: APR.

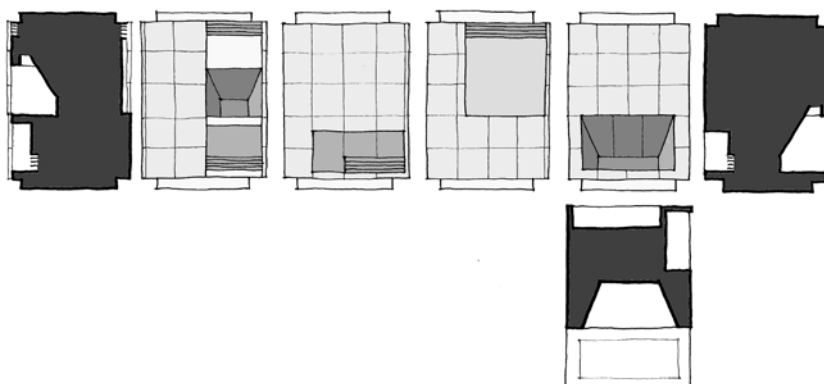
2.2_028: Interior de la sala de lectura de la Biblioteca Sainte Genevieve, Henri Labrousse, París, 1851.

2.2_029: (p. siguiente) El núcleo equipado de las estufas situado en el eje de integración de los dos módulos.
Planta, fachadas y cortes. Dibujo: APR.

«Entre ceja y ceja» (en la convergencia de las curvas de las bóvedas y sobre el eje que las espeja) se levanta, próximo al gran ventanal abierto al jardín, un volumen escultórico exento que integra, en un rompecabezas espacial, dos bocas de estufa a leña, estantes para libros, nichos para exhibir objetos y la instalación de aire acondicionado del salón. No es, en esta oportunidad, un mueble divisor, pero sí una estructura equipada que media y ordena desde su centro el uso del espacio.

Una veintena de piezas de mobiliario navegan por la amplitud del salón y conforman siete rincones de reunión diferenciados, señalados puntualmente por la presencia de alfombras. Dos de ellos se asocian al uso del margen equipado del respaldo, dos a los límites laterales, y los tres restantes se organizan en el centro del espacio frente a cada una de las fachadas que ofrece el núcleo del fuego.

La particular sección en «m» de la cubierta de bóvedas apareadas es reflejo directo del interés por la estructura bipartita y el acto de duplicación. Esta afinidad tendrá también resonancias a otras escalas y derivará, como veremos más adelante, en la utilización bastante frecuente de siluetas binoculares o «de antifaz».





CASA GOMIS, LA RICARDA, El Prat de Llobregat, Barcelona, España, 1948-1962

2.3_001: Celosías verticales. Secuencia de postigos con movimiento mecánico sincronizado en el salón y dormitorio principales.

2.3_CELOSÍA

Mediterráneo

Las celosías son elementos arquitectónicos fuertemente vinculados a la tradición mediterránea y en particular a la cultura hispano-musulmana. Sus tramas caladas, de madera, hierro o piedra, se incorporan a las aberturas como recurso de control simultáneo del asoleamiento y la intimidad.

Su estructura es sencilla y su rol múltiple y complejo: permiten ver sin ser vistos, filtran el resplandor excesivo, no interfieren con la adecuada ventilación de los interiores, pueden ser soporte del crecimiento de plantas trepadoras, y muy menudo adquieren valores expresivos relevantes.

Bonet explora su uso en la tradición arquitectónica y la interpreta de acuerdo a sus inquietudes personales y a los nuevos preceptos modernos. Aprovecha sus cualidades esenciales de control flexible de la permeabilidad de la envolvente espacial y potencia su rol en la expresión arquitectónica del proyecto.

Código de barras

En el edificio de Paraguay y Suipacha (Buenos Aires, 1939), Bonet propone una fachada acristalada inusual para la época, experimenta con nuevos materiales, ensaya y desarrolla distintas formas de utilización del vidrio. Toda la envolvente exterior está concebida en realidad como un inmenso artilugio para controlar la cantidad y calidad de luz (y aire) que ingresa a los estudios. Las unidades reciben iluminación natural desde toda la superficie de sus cerramientos exteriores y favorecen su ingreso profundo al incorporar, en todas las unidades de los niveles intermedios, espacios mediadores a doble altura.

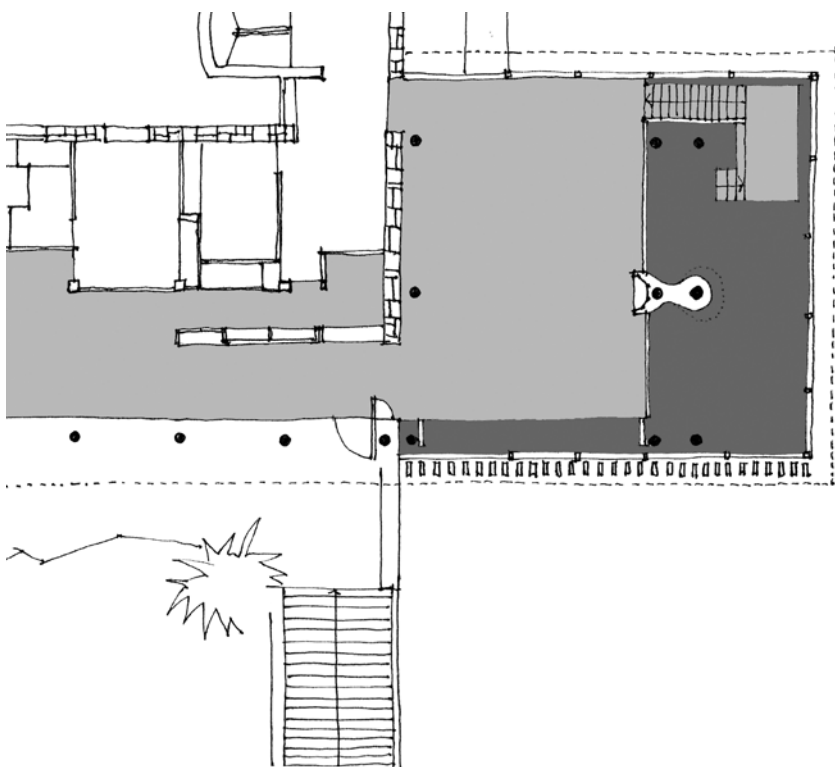
En el estudio ubicado en la proa, la utilización de una celosía regulable y singular colabora con la construcción de la identidad urbana del edificio al tiempo que caracteriza de manera determinante su espacio interior. Las grandes aletas metálicas forradas de corcho, que ocupan toda la esquina, como único cerramiento, convirtiendo al Estudio correspondiente, en una especie de terraza, a utilizarse durante las épocas en que el clima lo permite.

La textura vertical, regular y anisótropa, de la celosía de este edificio reaparece algunos años más tarde en la hostería Solana de Mar (1946-1947). El salón comedor, de doble altura, es una amplia caja vidriada de planta cuadrada, abierta sobre tres de sus lados hacia la naturaleza. La fachada suroeste media su relación con el sol poniente, la playa y el mar, interponiendo una segunda piel. La celosía, de orden monumental, refleja la escala del espacio que protege: 41 lamas pivotantes de sección ahusada, de 20 cm de ancho y 6 m de altura, construidas en madera de lapacho se despliegan en secuencia rítmica sobre los 14 m de frente.



2.3_002: Celosía vertical que articula el giro de la proa urbana del edificio para estudios en Buenos Aires.

2.3_003: Celosía monumental en la fachada hacia el mar del salón comedor de la Hostería Solana del Mar.



2.3_004: Edificio para estudios en Buenos Aires. La luz del espacio de doble altura del estudio de la esquina es tamizada por la celosía de regulables lamas verticales.

2.3_005: Edificio para estudios en Buenos Aires. Las lamas metálicas vistas desde el exterior.

2.3_006: Hostería Solana del Mar. Planta del salón comedor con su relación hacia el mar mediada por la celosía monumental de lamas verticales. En esta casa las lamas regulan la proyección visual y protegen de las inclemencias del viento y la lluvia ya que por su orientación (SSO, hemisferio sur) la fachada casi no recibe sol directo. Dibujo: APR.



2.3_007: Casa la Ricarda. Vista exterior de la serie de postigos con movimiento mecánico sincronizado, que configuran una especie de celosía fractal de lamas de lamas.

2.3_008: Casa La Ricarda. Los grandes postigos batientes de los espacios de trabajo y reposo en la crujía de dormitorios secundarios. Vista de la luz tamizada hacia el interior cuando se encuentran cerrados.

2.3_009: Banco del Plata. Vista del Palacio Taranco a través de la celosía del edificio sobre la calle 1 de Mayo.

La vibración superficial de la celosía de resonancias nórdicas, dialoga de modo explícito con los revestimientos estriados de madera (utilizados tanto en el interior como en el exterior) y con la textura natural del bosque de pinos que sirve de telón de fondo al edificio.

La misma organización de lamas paralelas, heredada de la tradición de los postigos mediterráneos, es retomada a escala doméstica en la casa La Ricarda (1948-1962), para controlar el sol en las fachadas orientadas al noroeste, tanto del estar como de los dormitorios. Bonet no duda en adoptar la solución técnica tradicional e incorpora postigos exteriores frente a las ventanas. Sin embargo al tratarse de aberturas de grandes dimensiones, los postigos, que deberán cubrir grandes superficies, tendrán que prever sistemas de movilidad flexibles y adecuados a sus dimensiones.

Para el estar y el dormitorio principal, Bonet propone una serie de angostos postigos tradicionales de madera que conforman en conjunto una gran celosía de lamas verticales (20 en el estar y 23 en el dormitorio) cuyo movimiento de apertura y cierre está regulado mecánicamente bajo el antepecho para que todo momento conserven su paralelismo. La imbricación de un recurso compositivo aplicado según dos escalas diferentes en el mismo objeto de diseño provoca sorpresa y admiración por su sencillez y eficiencia, técnica y plástica.

En el bloque de los dormitorios de los hijos, en cambio, el frente de celosía de cada una de las cámaras se subdivide en dos batientes asimétricas de 1,10 y 2,70 m de ancho cada una. Los postigos de madera se integran a un marco metálico triangulado por un tensor que facilita el movimiento de hojas de estas dimensiones.

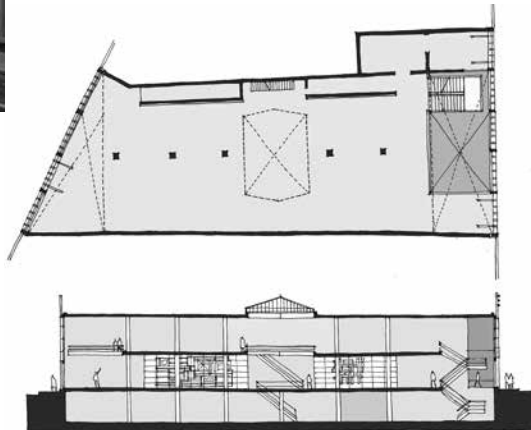
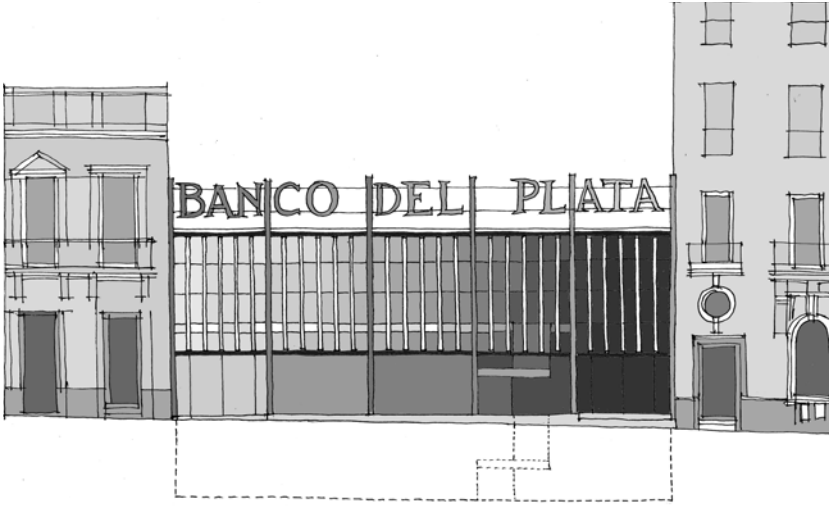
Es posible reconocer dentro de la obra de Antonio Bonet, una ulterior versión del sistema de celosías de lamas verticales. Es el que, a partir de un nuevo cambio de escala, da lugar a los *brise-soleil* del Banco del Plata (Montevideo, 1963), el Canódromo Meridiana (Barcelona, 1961-1964) o la fachada sur del edificio Pedralbes I (1972-1976).

El pabellón CristalPlano (1960) trabaja también con estructuras formales análogas para exhibir toda la variedad de cristales que produce la compañía. Conformadas por secuencias rítmicas de 6 o 7 elementos las megacelosías crean una suerte de laberinto neoplástico que pauta, condiciona y preserva cierta sorpresa sobre el recorrido de visita planificado.

Muros calados y celosías

La identidad formal de La Ricarda viene asociada, además de a la repetición del perfil de las bóvedas, a la utilización sistemática y extensiva de muros calados de mampostería cerámica, otra categoría de celosía a la cual Bonet es aficionado.

Estas celosías, que cubren en algunos casos enormes superficies continuas de hasta 17,5 m de largo, están conformadas a partir de la repetición articulada de una sola pieza de gres cerámico de tan solo 19 x 14 x 11 cm, con una perforación central de 6 cm de diámetro. La silueta de cámara fotográfica diferencia el área central cuadrada y perforada de los laterales por los que las piezas se encastran entre sí. La previsión de ranuras a media profundidad prepara las piezas para recibir vidrios de ser necesario.

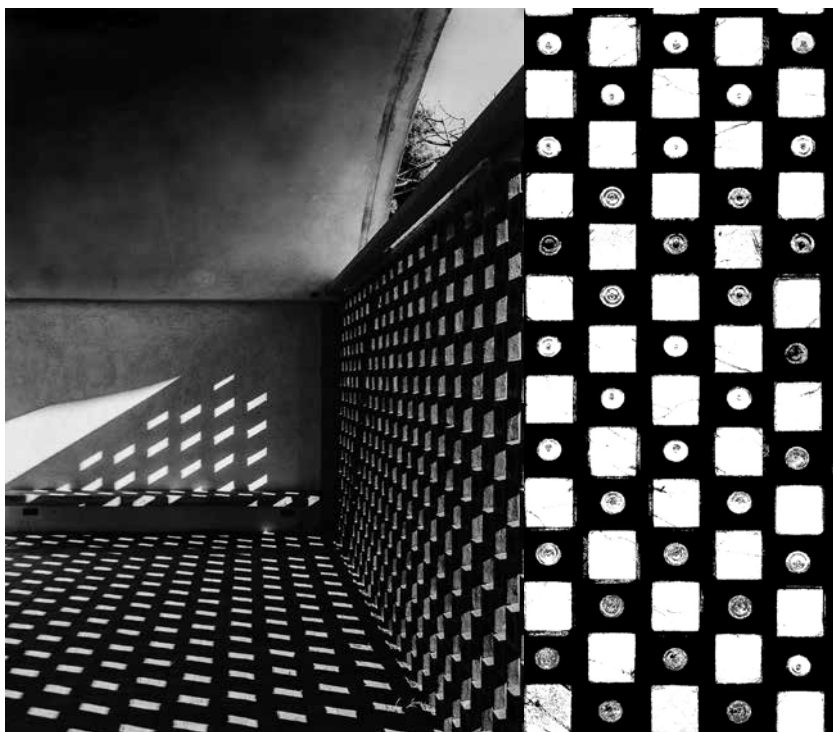
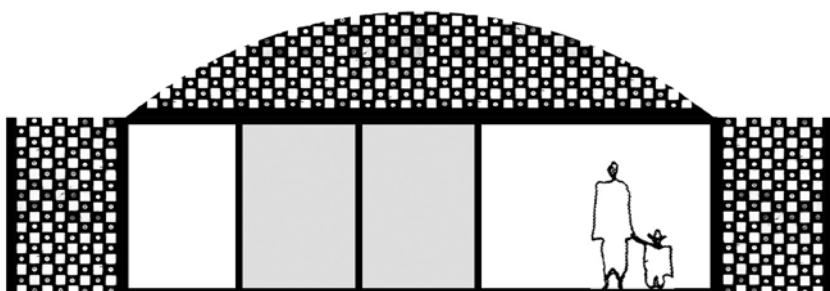


BANCO DEL PLATA, Montevideo, Uruguay, 1963

2.3_010: La expresión del doble frente de fachadas es confiada al despliegue de brise-soleil pétreos que se extienden de medianera a medianera. Dibujo: APR.

2.3_011: Vista de la fachada del banco sobre la calle Zabala

2.3_012: Planta baja y corte longitudinal del edificio que ubicado en un padrón doble pasante abierto hacia las calles 1 de Mayo y Zabala. Dibujo: APR.



CASA GOMIS, LA RICARDA, El Prat de Llobregat, Barcelona, España, 1948-1962

2.3_013 : Celosía cerámica en damero, en el salón principal de la casa. Dibujo: APR.

2.3_014: Plano de celosía de gres cerámico como respaldo del espacio del comedor exterior.

2.3_015: Celosía de gres cerámico cerrada por vidrios cuadrados traslúcidos y circulares multicolores.



CASA GOMIS, LA RICARDA, El Prat de Llobregat, Barcelona, España, 1948-1962

2.3_016 : Vista exterior de la celosía de gres cerámico.

2.3_017: Detalle del módulo básico que configura la celosía cerámica.

2.3_018: El espacio de la cocina bañado en el patrón luminoso que proyecta el sol al atravesar el tamiz del muro cerámico calado.

En el sistema diseñado por Bonet, los muros calados pueden levantarse de dos maneras. Como celosías plenas, es decir permitiendo no solo el control luminoso y de intimidad sino además el atravesamiento del aire, o como muros tramados con las celdillas cerradas por vidrios fijos, eventualmente coloreados.

El muro celosía simplemente calado se alza solamente delante del espacio del comedor exterior, frente al testero de la cocina y al del bloque de las habitaciones servicio, en el resto de la vivienda Bonet lo utiliza como cerramiento exterior pleno y le incorpora vidrios.

En los módulos abovedados del estar y el dormitorio principal, los extremos que abren hacia el jardín se vidrian desde el piso a la cubierta, y las celosías cerámicas se aplican selectivamente frente a los sectores intermedios de las vigas chatas y en los tímpanos de las bóvedas. En los amplios ventanales que se despliegan debajo encontramos un nuevo tipo de filtro ya que en algunas hojas corredizas se sustituyen los cristales incoloros por otros verdes.

Damero de luz

La articulación en damero de los módulos habitables dentro de la matriz geométrica general, resuena en otras escalas del proyecto. En la configuración en damero de los sectores de muro calado, y también en la propia estructura constructiva y expresiva de la celosía. Sus mampuestos se organizan en damero alternando la incorporación de vidrios circulares de color y vidrios cuadrados traslúcidos.

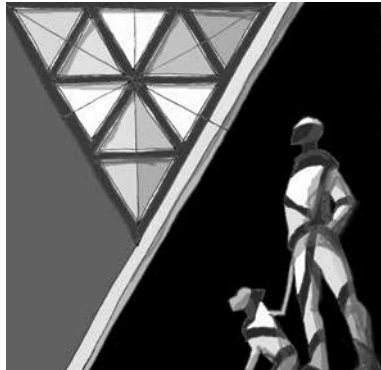
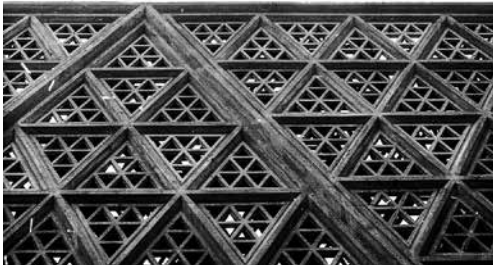
Los extremos dimensionales se tocan ya que tanto el proyecto de la vivienda como el diseño de la celosía están ordenados geométricamente sobre matrices análogas.

Más allá del diseño de estas pequeñas piezas cerámicas y de su sistema de articulación formal y material, la valencia proyectual más relevante radica en las cualidades que la celosía aporta al espacio interior. La vibración superficial de la textura infinita de la celosía, sumada a las variaciones diarias y estacionales de la luz que la atraviesa, confiere a los espacios interiores una atmósfera singular, íntima y cambiante. Luces y sombras modifican temporalmente su intensidad, su contraste relativo, su color, su dibujo sobre el pavimento, las paredes y los objetos, pero reflejan siempre las condiciones exteriores.

Celosía²

El término celosía reserva además otra acepción, relacionada con la ingeniería estructural. En ese contexto la celosía es definida como una estructura reticular de barras rectas interconectadas por nodos de acuerdo a patrones geométricos triangulares y piramidales.

La capilla Susana Soca (1960) está basada en el concepto de celosía por partida doble. Por un lado encaja perfectamente con la acepción estructural. Por otro, el carácter extremo, inmersivo y pregnante, de su interior, es consecuencia del uso vehemente y exhaustivo de un mismo recurso geométrico expresivo: la apretada celosía de base triangular y el filtro de los incontables vidrios de color (cualidad compartida con algunos interiores de La Ricarda).



CAPILLA SUSANA SOCA, Soca, Uruguay, 1960

2.3_019: Exposición *Hilo Partido* de Alejandra González Soca. Fotografía de Manuel Gianoni.

2.3_020: Cerramiento-celosis de hormigón, vista exterior. Fotografía del Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Udelar, Uruguay

2.3_021: Cerramiento-celosis de hormigón, vista interior. Fotografía del Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Udelar, Uruguay

2.3_022: El filtro luminoso y de color de la vidriera-celosis. Dibujo: APR.

2.3_023: (p. siguiente) Los paneles con inscripciones rituales en el interior del templo.

El espacio interior de la capilla no tiene precedentes. Algunos autores han visto en esta obra resonancias de la iglesia de Notre Dame du Raincy (1924) de Auguste Perret. Aunque es verdad que el uso de extensas superficies de celosías de hormigón y vidrios de color puede haber sido un antecedente consciente —dada la relación de Bonet con Le Corbusier y de este con Perret—, no es menos cierto que la capilla Soca respira auténtica originalidad en cada una de sus decisiones proyectuales.

El interior de la capilla ofrece una experiencia fenomenológica compleja y múltiple que, de antemano, parecería tener poco que ver con la abstracción extrema de su sistema formal y geométrico. Convergen en su diseño dos categorías de ensimismamiento: uno racional, geométrico y matemático, propio e interno de la obra; y otro emocional, espiritual y místico, que la obra produce en el visitante.

Las dimensiones reducidas del recinto, su escala, y la sensación de recogimiento e intimidad que emana, mitigan la intensidad de su rigor geométrico. La austera y cruda materialidad del hormigón se desmaterializa bajo la suave llovizna de luz y color que impregna el aire e inunda la nave. La experiencia atmosférica se asemeja bastante a la fantasía de habitar el interior de un gigantesco caleidoscopio.

Para alcanzar esta cualidad espacial, Bonet recurre a una operación compositiva extraordinariamente sencilla: invierte la situación tradicional y esperable de articulación de una cubierta plegada opaca con testeros permeables (a la manera de su contemporáneo, Félix Candela), y anula la proyección visual del recinto hacia el exterior. De este modo la permeabilidad luminosa, multicolor y envolvente se integra con la introversión espacial más radical y absoluta.





HOSTERÍA SOLANA DEL MAR, Portezuelo, Maldonado, Uruguay, 1946-1947

2.4_001: Las chimeneas exteriores en la azotea, revestidas con trenkadís catalán. Fotografía del Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Udelar, Uruguay.

2.4_002: Detalle de encuentro entre la estructura del entresuelo y las columnas principales en el salón comedor. Fotografía del Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Udelar, Uruguay.

2.4_003: Antonio Bonet Castellana en la azotea de la Casa Milá de Gaudí en Barcelona.

2.4_004: El volumen vertical de las estufas a leña en el centro del espacio del salón comedor. Fotografía del Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Udelar, Uruguay.

2.4_005: Escalera exterior hacia la plataforma azotea. Fotografía del Servicio de Medios Audiovisuales, FADU, Udelar, Uruguay.

2.4_MATERIATECA

La materia, como parámetro de comprensión de la obra de Antonio Bonet, no puede entenderse separadamente de la forma, ni de la función portante o técnica que esta asume. El proyecto arquitectónico es siempre, para Bonet, un acto de articulación de múltiples variables. No focaliza su interés en un material en particular sino en el máximo aprovechamiento de cada material que integra en sus proyectos. Su arquitectura no es de piedra, de madera, de hormigón, o de metal, pero es una arquitectura en la cual la condición natural del material es relevante. Aun en este contexto es inevitable vincular determinados proyectos con sus materialidades dominantes. Basta pensar en el pabellón CristalPlano, el edificio para estudios en Buenos Aires, o la casa La Ricarda. Pero esta condición prevalente estará planteada siempre en diálogo con un amplio abanico de materiales.

La «materiateca» de Antonio Bonet incluye materiales tradicionales con tratamiento tradicional como en los muros de piedra, los revestimientos y postigos de madera; materiales tradicionales a los cuales se incorporan innovaciones técnicas y formales como en el caso de las bóvedas y celosías cerámicas; y materiales innovadores para el momento en el contexto en el que fueron propuestos, como el ladrillo de vidrio, el metal o el corcho. Bonet aprecia también (como Pierre Chareau) el valor de texturas materiales inducidas desde el proyecto y activadas por el usuario al organizar libros y objetos personales en diafragmas y muros equipados.

En las obras tempranas la variedad de cualidades materiales suele estar bastante controlada. Solana del Mar resuelve su expresión en el diálogo establecido entre la piedra, la madera, el vidrio y en menor medida el revoque blanco. Lo mismo sucede con la casa Berlingieri donde además se incorporan las primeras celosías cerámicas. La proa de Paraguay y Suipacha en Buenos Aires, exhibe una variedad controlada de usos del vidrio.

En cambio, bajo el horizonte del paisaje dunar que configuran las bóvedas cerámicas de La Ricarda, se despliega de manera codificada un completo catálogo de materiales. Cada cerramiento adopta una materialidad exclusiva o dominante. Veamos por ejemplo lo que sucede con el gran salón. El cielorraso curvo es de revoque blanco. El respaldo posterior está revestido de madera laminada. El contacto hacia el jardín está definido por un damero de superficies acristaladas transparentes y tramas de gres cerámico y vidrios de color. El lateral derecho está configurado por una secuencia rítmica vertical de postigos de madera maciza. El izquierdo por un muro coloreado sobre el cual se recorta la presencia de vegetación interior. El pavimento es de piedra clara. Como único elemento fijo externo a la envolvente, el núcleo de las estufas, ubicado en el eje de simetría del espacio, se reviste con placas cerámicas negras.

En el módulo posterior y adyacente un vibrante resplandor verde estalla bajo el sol e inunda el patio-estanco central. En la cocina el núcleo mediador central, que divide en dos al módulo, es revestido con cerámicas venecianas de color azul intenso.

Bonet juega estableciendo diálogos entre materiales reflejantes y opacos; entre cromatismos vibrantes y neutros, entre superficies continuas y tramadas; entre texturas visuales y táctiles;



CASA GOMIS, LA RICARDA, El Prat de Llobregat, Barcelona, España, 1948-1962

2.4_006: El patio, o hemisferio abierto del espacio de recepción, ubicado en el corazón de la casa. El impluvium está revestido en cerámica vidriada color verde. que eocntrasta con la superficies tersas del revoque blanco y los cerramientos de madera.

2.4_007: Casa La Ricarda. El concierto de materiales del gran salón, el cielorraso curvo es de revoque blanco, elpavimento cerámico, el respaldo posterior de madera laminada y el damero conformado por las superficies acristaladas transparentes (incoloras o verdes) y las tramas de gres cerámico y vidrio (traslúcidos y de color: ámbar, verde, azul celeste y lila) . Vista hacia el jardín.

entre superficies del mismo material que por su forma e iluminación se expresan de manera diferente. Muchas veces los cerramientos están además concebidos como pieles dobles que pueden exhibir una condición material diferente hacia dentro y hacia fuera. La multiplicación material se extiende también al diseño de las piezas de mobiliario que navegan con libertad (condicionada) en los distintos ambientes, y alcanza así todos los rincones de la vivienda.

Los materiales no aparentan ser lo que no son. En todos los casos y a todas las escalas de diseño Bonet exalta sus condiciones expresivas naturales y establece diálogos genuinos entre sus cualidades identitarias.



2.4_008: Detalle del ecastre de los mampuestos de yeso cerámico que componen la celosía exterior de la casa La Ricarda.

2.4_009: A las texturas táctiles se suman las visuales, proporcionadas con frecuencia por ampliaciones fotográficas de registros de paisaje integradas a piezas de mobiliario. Esto puede percibirse por ejemplo en los tableros de los escritorios mensulados de los dormitorios de la casa Berlingieri o, como en esta imagen, en el frente de puertas batientes de un pequeño mueble de almacenamiento en el hemisferio de trabajo de los dormitorios secundarios de la casa La Ricarda.



2.5_001: Edificio para estudios, Buenos Aires, Argentina, 1939. La terraza superior abierta sobre la esquina con las vistas enmarcadas por la estructura de vigas y pilares de hormigón.

2.5_002: Edificio Terraza Palace, Mar del Plata, Argentina, 1957-1958. Corte parcial transversal por las unidades de vivienda y las terrazas frente al mar. Diagrama sobre dibujo original de Antonio Bonet: APR.

2.5_003: Edificio Terraza Palace. La sucesión de marcos que busca atrapar, en cada nivel, el paisaje marino.

2.5_004: (p. siguiente) Galería de la Hostería Solana del Mar. La cinta abierta al horizonte marino es pautada por la presencia en el exterior de una secuencia regular de pilares estriados.

2.5_005: (p. siguiente) Edificio Terraza Palace. Vista general de conjunto.

2.5_MARCOS VISUALES

El simple hecho de enmarcar presupone el establecimiento de una frontera. La imagen encuentra en su marco un valor adicional que la separa y distingue del resto de las imágenes. En algunas oportunidades, de lo único que se trata es de censurar lo que el marco cuidadosamente no selecciona, de dosificar el disfrute para, simultánea y estratégicamente, aumentar su intensidad.

El marco puede ser tan solo un límite neutro, pero también puede adoptar entidad material y énfasis compositivo propio. Como, por ejemplo, en el diseño de una diapositiva, en el cual el marco es un componente visual, funcional y técnico tan importante como el pedazo de celuloide que enmarca.

Bonet tiene muy presente la necesidad de construir un marco particular para las vistas hacia las que sus interiores se abren y proyectan. En la galería interior desde la cual se accede a las habitaciones de la hostería Solana del Mar, el marco horizontal y estrecho comprendido entre el terreno natural y el dintel es ritmado por la presencia de una serie de columnas estriadas de sutil referencia clasicista. Justo encima de este espacio, en la plataforma de la azotea, la referencia se reduce al larguísimo borde recto que dialoga con el horizonte.

En La Ricarda, las cintas transparentes que vinculan el estar con el jardín son enmarcadas en los laterales y en la parte superior por la textura apretada de la celosía cerámica que realiza la transición con los cerramientos opacos del pavimento y la cubierta.

En el interior de los estudios bonaerenses nuevamente aparece la cinta transparente, enmarcada ahora por encima y por debajo por superficies traslúcidas de ladrillo de vidrio. En su azotea la esquina se libera, conservando apenas algunas trazas arquitectónicas que al cruzarse sirven de marco a las vistas abiertas sobre el denso corazón urbano.

Por último, en el bloque de viviendas de Mar del Plata, la construcción de marcos arquitectónicos se transforma en tema principal y protagónico de la composición. Como una especie de máquina para atrapar vistas, el edificio Terraza Palace consolida su expresión pública a partir de la repetición rítmica y escalonada de marcos visuales que, como tiras de película fotográfica, capturan en secuencia el paisaje marino.



3_EN MOVIMIENTO

3.1_Emerger

3.2_Grecas corbusieranas



3.1_001: Salir a cubierta. La evocación náutica de las terrazas y balcones del edificio para estudios en la esquina de Paraguay y Suipacha en la ciudad de Buenos Aires.

3.1_EMERGER

Subo el alma a la azotea, para que esté libre y pueda jugar

Fernando Cabrera, *La azotea*, Album: Fines, 1993

La azotea es un espacio relevante en la arquitectura mediterránea. Es el espacio del sol y de las vistas abiertas. El lugar donde la introversión del interior encuentra su contrapunto espacial. Antonio Bonet lo sabe y lo ha experimentado de primera mano. Tal vez por ese motivo, las azoteas, terrazas y balcones, en gradación dimensional, adquieren tanta importancia en sus proyectos. El acto de emerger al aire libre y proyectar nuestra vista al horizonte ocupa un espacio clave en las secuencias espaciales proyectadas por Bonet.

Consideremos por ejemplo la secuencia de ingreso a su casa de veraneo, La Rinconada. Evento especialísimo, la escalera exterior de acceso, nexo ligero entre el suelo y el nivel sobreelevado de la vivienda, opera como un «trampolín para la contemplación». Más que funcional, la ascensión es espiritual y poética, predisponiendo al visitante a detenerse en silencio frente a la imponencia del paisaje, antes de ingresar por el ángulo al gran salón. Una vez dentro el horizonte encuentra su marco de referencia en la *fenêtre en longueur* que atraviesa el espacio de un extremo al otro.

La discreta dimensión de la terraza abierta en la proa del edificio de estudios en Buenos Aires, no solo no resta protagonismo al espacio sino que colabora con su intensificación. Ubicada justo en el eje de simetría de la esquina y atrapada entre el diedro exterior que configuran los estudios superiores y un par de trazos aéreos curvos congelados (la viga chata de hormigón y la baranda metálica), la terraza ofrece un espacio privilegiado para la observación de la ciudad. Emergemos en la terraza por puertas-escotilla de bordes redondeados y filiación náutica (al igual que los ojos de buey del balcón del estudio de Bonet), como si estuviésemos saliendo «a cubierta».

La singularidad tipológica del edificio Terraza Palace, en Mar del Plata, responde en primer lugar a la voluntad de brindar espacios de proyección natural para todas las unidades del bloque. Es efectivamente un *palacio* en el cual las *terrazas*, contenidas entre las unidades de vivienda y los marcos que encuadran las vistas marinas, son parte significativa de la identidad del proyecto. Los ambientes interiores de las diferentes unidades encuentran su sentido espacial cuando se encadenan en secuencia con las terrazas, la rambla y el paisaje marino.

Solana de Mar es probablemente la obra de Bonet en la que la azotea, como tema de proyecto, adquiere su máxima expresión. El vínculo con el espacio interior no es ya el de la transición hacia el exterior, sino el del contrapunto entre refugiarse a la sombra y abrirse a la naturaleza bajo el sol.

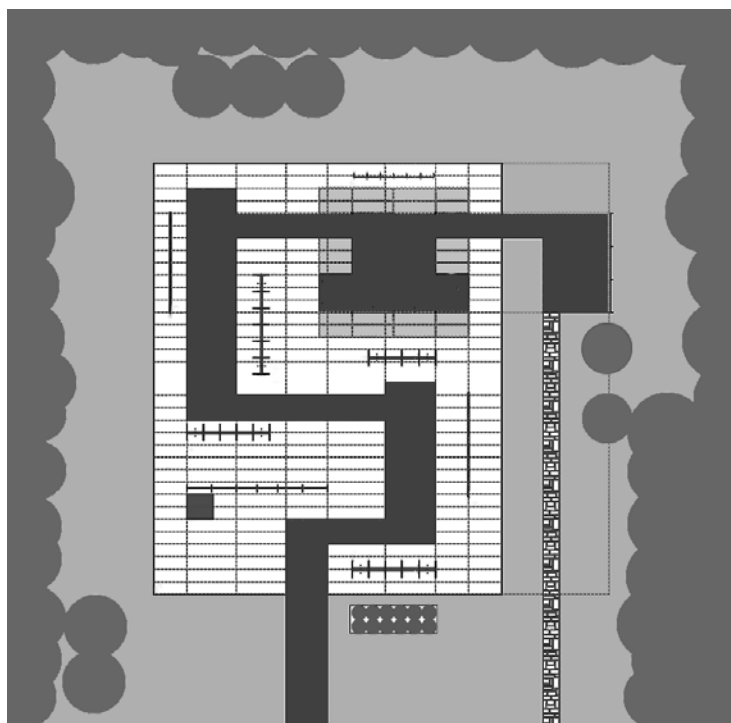
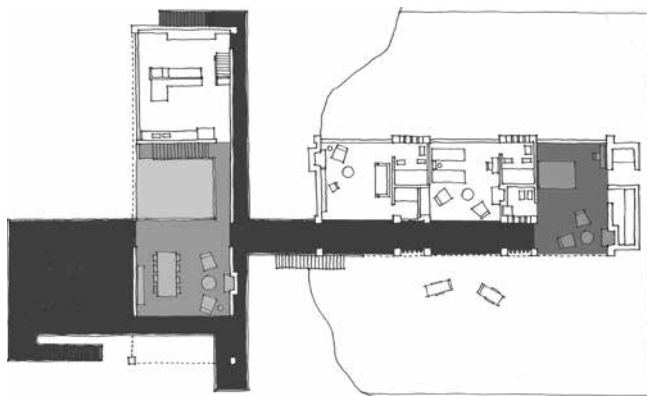


- 3.1_002: Casa Berlingieri. Terraza trampolín frente al mar.
3.1_003: Casa La Rinconada. Espacio de contemplación del paisaje en el pivot natural del recorrido ascensional de ingreso a la casa.
3.1_004: La amplia plataforma horizontal de la Hostería Solana de Mar (espacio de festejos colectivos y salón de baile a cielo abierto).
3.1_005: Antiguo posavasos promocional de la Hostería Solana del Mar.
3.1_006: (p. siguiente) Hostería Solana del Mar. Vista de la playa de Portezuelo desde el jardín.
En primer plano el volumen que contiene el salón comedor a doble altura.

Luego de la ascensión ritual por las escaleras simétricas que coronan el testero oeste del bloque principal, emergemos en la amplia superficie pavimentada en piedra laja de la azotea. Sin barandas, pero con la advertencia cuidadosa de canteros poblados de vegetación ubicados sobre sus márgenes, la plataforma de observación aparece en su pureza geométrica máxima.

Estos espacios a los cuales emergemos son espacios claves para el proyecto, cuyo valor va mucho más allá de lo estrictamente funcional. Son espacios existenciales en los cuales la contemplación paciente genera intensos instantes detenidos en el tiempo.





3.2_001: Casa Berlingieri. Secuencia de recorridos exteriores. Dibujo: APR.

3.2_002: Pabellón CristalPlano. Planimetría del recorrido de la exposición. Dibujo: APR

3.2_GREAS CORBUSIERANAS

La anticipación del movimiento en el espacio presupone la voluntad de imprimir determinadas huellas en él desde el momento de su nacimiento como proyecto. Estas huellas están vinculadas con la orientación espacial que ofrece la definición material de los cerramientos y su permeabilidad, tanto visual como al atravesamiento.

En la obra de Antonio Bonet, el pasaje de un nivel a otro suele darse sobre uno de los márgenes laterales del espacio, y en muchas oportunidades el acceso a un ambiente se da por uno de sus ángulos y la salida por el ángulo opuesto. Esto produce una serie de cambios de frente, y giros encadenados en ángulo recto que como greas corbuserianas configuran verdaderas trazas espaciales.

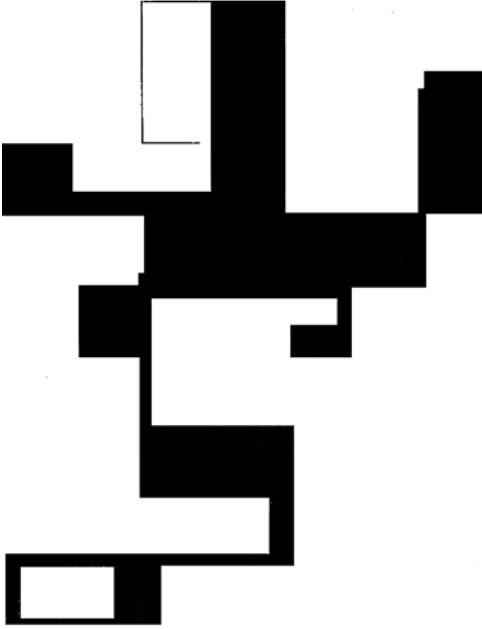
El acto de evidenciar intencionadamente la huella transitable se encuentra dentro de los recursos de ponderación asociados a la utilización de tramas compositivas regulares e isotropas como pauta ordenadora inicial del proyecto.

El proyecto de La Ricarda (1948-1962) es un ejemplo nítido en el que la traza de la superficie pavimentada, en diálogo con el sistema planar de cerramientos verticales y el mapa de cubiertas, colabora para tensionar la neutralidad de la matriz geométrica originaria.

La traza del recorrido interior desde el extremo oeste de la galería de Solana del Mar hasta la desembocadura en la planta baja del salón comedor nos devuelve un gesto similar. Y algo análogo sucede con el mapa de las circulaciones exteriores abiertas de la casa Berlingieri.

En otras oportunidades como en la casa Alberto Levin (1960), la greca parece definirse casi exclusivamente desde la articulación de los tránsitos inducidos y la sucesión de compresiones y expansiones espaciales proyectadas. Sin embargo, observando con mayor atención se puede percibir cómo la configuración de los márgenes equipados acompaña el signo gráfico de la greca e induce el tránsito desde la profundidad del interior hasta el antepecho de la terraza frontal, abierta hacia la calle.

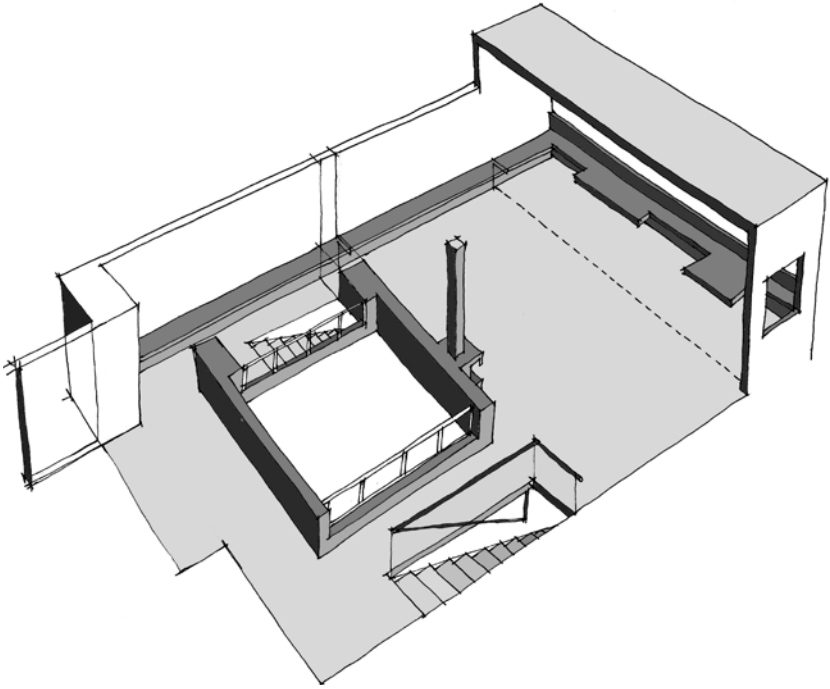
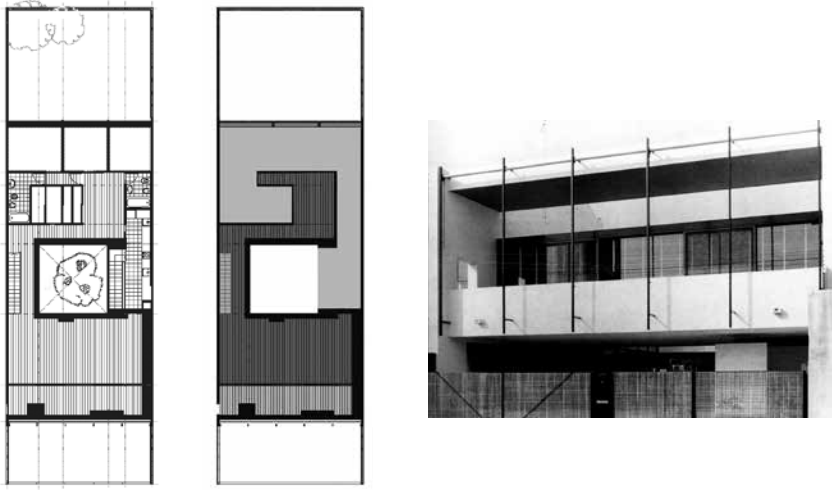
Pero el ejemplo más arquetípico en la producción arquitectónica de Bonet debe ser probablemente el pabellón CristalPlano (1960). Al tratarse del proyecto de un espacio expositivo, el diseño de un recorrido que permita apreciar adecuadamente todos los elementos en exhibición sin excepción deviene en objetivo vital implícito. El circuito proyectado atraviesa el inmenso estanque, quiebra y cambia de dirección, sentido y dimensiones, a medida que discurre entre series de paneles que emergen desde el agua y presentan al visitante los distintos productos industriales. No hay otra opción de tránsito más que avanzar o retroceder por la cinta de pavimento suspendida a poca distancia del espejo de agua.



CASA GOMIS, LA RICARDA, El Prat de Llobregat, Barcelona, España, 1948-1962

3.2_003: La configuración del pavimento como patrón formal de encadenamiento de los espacios interiores y exteriores de la vivienda. Dibujo: APR.

3.2_004: Vista a vuelo de pájaro del modelo tridimensional de la casa en la cual puede percibirse la continuidad del patrón en la articulación de niveles del terreno.



CASA ALBERTO LEVIN, Buenos Aires, Argentina, 1960 (con Ernesto D. . Katzenstein).

3.2_005: Planta alta (principal) de la vivienda a patio. Dibujo: APR

3.2_006: Diagrama del movimiento interior en torno al patio y el respaldo de los márgenes equipados, desde la terraza frontal a la zona de dormitorios. Dibujo: APR.

3.2_007: La fachada de la casa a patio apenas inaugurada.

3.2_008: Diagrama perspectivo del espacio anular en torno al patio y sus equipamientos fijos. Dibujo: APR.

4_MORFOGÉNESIS

4.1_Traza espacial

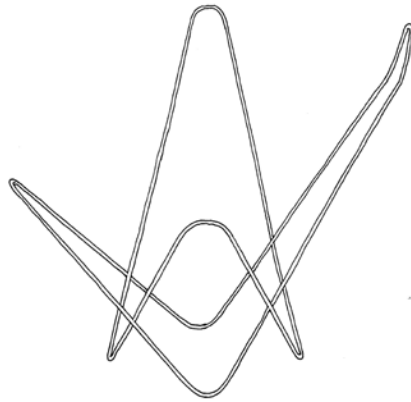
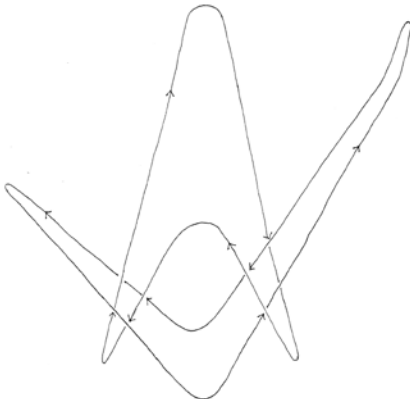
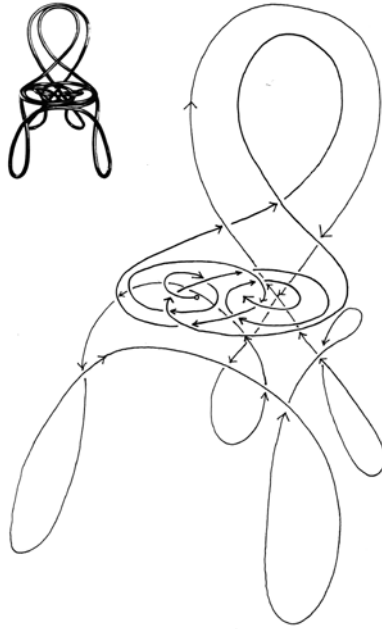
4.2_Impronta gráfica

4.3_Mitosis, forma y espacio

4.4_Manipular la forma

4.5_Sobre el crecimiento y la forma

4.6_Tradición



4.1_001: *Demonstration chair*, Thonet, 1870.

Diagrama de flujo de la traza espacial de la estructura de madera curvada. Dibujo: APR

4.1_002: Sillón BKF, 1938. Estructura de soporte en varilla de hierro: Configuración y diagrama de flujo de su traza espacial. Dibujos: APR.

4.1_TRAZA ESPACIAL

La utilización del recurso compositivo de la traza espacial vinculado al diseño de mobiliario tiene una fuerte motivación formal, pero ancla sus raíces en aspectos técnicos del proyecto. El curvado de la madera, desarrollado por los hermanos Thonet, y la posterior transposición de la técnica al caño metálico en el contexto del movimiento moderno (entre otros por la misma fábrica Thonet), fueron algunos de sus detonantes primigenios. Experimentación, destreza técnica y economía de recursos explican piezas emblemáticas como la *Demonstration Chair* diseñada por August Thonet (1867) o la *Cantilever Chair* de Mies van der Rohe (1927), diseñadas en torno a esta misma idea a 60 años de distancia una de otra.

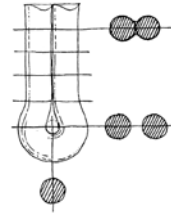
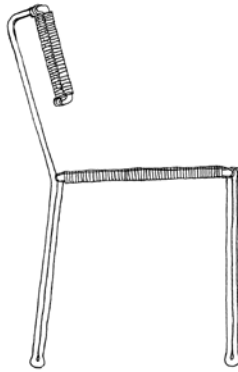
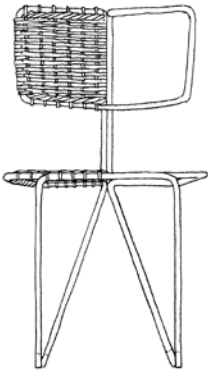
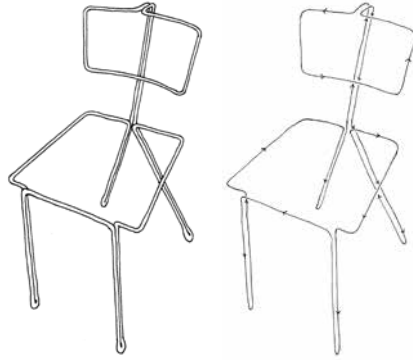
En el caso de Antonio Bonet, el trabajo con varilla de hierro macizo le permitió experimentar formalmente con secciones mínimas y depurar al mismo tiempo una expresión de ligereza visual extrema. Este es un objetivo compositivo que puede reconocerse como central en tanto en las situaciones en las que las dimensiones de la varilla no responden adecuadamente desde el punto de vista resistente, Bonet, en lugar de aumentar su diámetro encuentra en la propia lógica del lenguaje inaugurado la solución: aparea y suelda pares de varillas que adoptan una sección colaborativa de forma binocular que reaparecerá con frecuencia en sus proyectos en distintas circunstancias y escalas de diseño.

El sillón BKF (1938) se encuentra en el extremo más libre, lúdico, pero no por ello menos riguroso, de la experimentación de Bonet (en este caso junto a sus colegas y socios Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy) con las trazas espaciales. Al igual que alguno de los incontables personajes de Saúl Steinberg que se dibujan a sí mismos (o a sí mismos y a su entorno habitable y signifiante) con un solo trazo, en la génesis del sillón BKF se encuentra el grafismo preciso y aparentemente continuo que define su espacio vital y estructura de soporte.

En este caso el trazo «continuo» es en realidad producto de la repetición de una pieza sencilla, de silueta cerrada y ritmo sincopado, que al cruzarse con su reflejo en el espacio configura la ilusión.

La gestualidad del garabato congelado en el aire reproduce el cruce natural de piernas de una persona sentada. Los cuatro extremos redondeados que apuntan hacia lo alto remedan rodillas y hombros. Los cuatro inferiores posan sobre el suelo con cautela y en «puntas de pie». En el espacio, el sillón BKF funciona como una escultura contemporánea, un «estallido controlado» (como lo define Fernando Álvarez), aéreo y liviano, independiente de la envolvente arquitectónica.

La silla diseñada por Bonet para la hostería Solana del Mar (1946-1947) parte de un ejercicio más fiel y minucioso de construcción de la huella continua que deja la varilla maciza de hierro circular al plegarse en el espacio hasta volver a encontrarse con sí misma y cerrar el circuito, como perro que se muerde la cola. La línea quiebra, gira sobre sí misma, se aparea y se separa teniendo en cuenta requerimientos de forma, resistencia y estabilidad. El resultado es una silueta de filiación zoomórfica que diferencia la gestualidad de las



SILLA SOLANA DEL MAR

- 4.1_003: Las sillas equipando el prado de la hostería frente al mar.
 4.1_004: La estructura de varilla de hierro, traza espacial y diagrama de flujo. Dibujo: APR.
 4.1_005 Geométrales y detalle de resolución del los apoyos.. Dibujo: APR.
 4.1_006: Ideograma japonés: paraíso, cielo.
 4.1_007: Evocación zoomórfica, personaje, animación. Dibujo: APR.

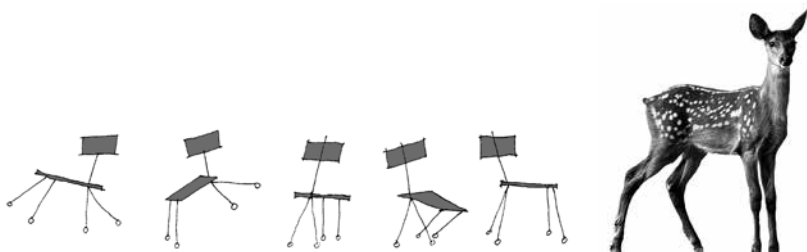


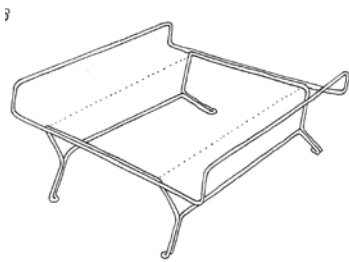
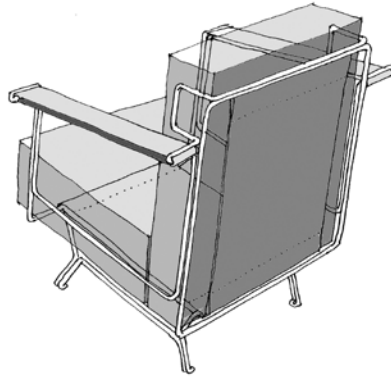
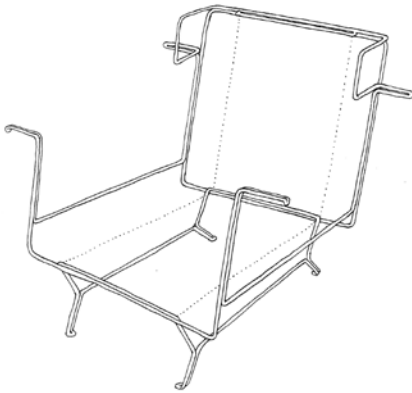
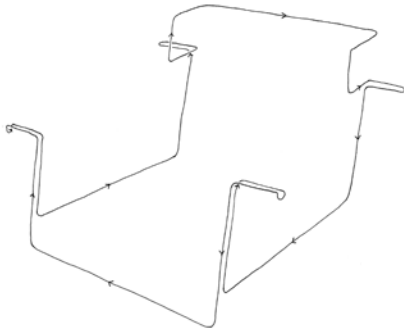
patas traseras y delanteras: las anteriores aparecen separadas y paralelas en continuidad con la tradición, mientras que las posteriores convergen hacia arriba y hacia el centro constriñendo su movimiento virtual, y aportando decisivamente al carácter singular de la silueta identitaria de la silla.

Si bien los asientos en general suelen tener resonancias antro-po-zoomórficas, la silla Solana remite con más naturalidad, a partir de sus proporciones y de la diferencia anteroposterior de sus extremidades, a la silueta de un animalito frágil. La gracilidad de su silueta no está exenta de cierta dosis de ternura y humor que colabora activamente en la construcción de la prosopopeya natural asociable a este asiento-personaje (animado/ble). Las fotografías de época nos devuelven la imagen de un espontáneo rebaño de sillas que dejan de pastar y alzan momentáneamente la cabeza para mirar curiosas hacia la cámara.

Es en la imagen de la fachada posterior de la silla donde reconocemos con mayor nitidez su identidad formal. Su estructura gráfica recuerda el ideograma oriental asociado al cielo, presente tanto en la cultura japonesa como en la china (y que a su vez incluye al ideograma hombre).

Si bien hay versiones previas en las que asiento y respaldo se materializan con planos de madera maciza ligeramente curvada (*silla El Peñasco*, 1947) y con lona tensada (*Peralta Ramos*, 1955; *Benadon*, 1957), en las sillas de Solana del Mar las superficies de apoyo y soporte se resuelven con tejido de mimbre, adscribiendo a una expresión consonante con el entorno natural de la playa de Portezuelo.





SILLÓN Y APOYAPIES APARTAMENTO LEVIN, Buenos Aires, Argentina, 1953

4.1_008: Estructura de varilla de hierro. Composición, traza espacial y diagrama de flujo. Dibujos: APR.

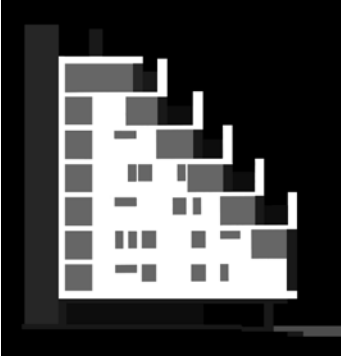
Para el apartamento de Carlos Levin (1953), Bonet diseña una serie de piezas de mobiliario: poltronas —con y sin posabrazos— y apoyapies, que integran una investigación más amplia y continua iniciada con las butacas diseñadas para la casa Berlingieri y la hostería Solana del Mar, y reconocible en piezas diseñadas para el apartamento Peralta Ramos (1952), la casa Oks (1953-1956), la casa La Ricarda (1948-1962), e incluso para su apartamento en Pedralbes (1972). A lo largo del tiempo una estructura formal esencialmente invariante va adoptando distintas resoluciones materiales, constructivas y de detalle.

En el caso particular del apartamento Levin, Bonet retoma la traza espacial continua como base de exploración proyectual para la configuración y construcción de su estructura portante. Los posabrazos textiles se anclan a la estructura siguiendo la lógica instalada por el *sillón Wassily* de Marcel Breuer y la *silla de respaldo basculante* de Le Corbusier y Charlotte Perriand.

El diseño de barandas de escalera aparece como otra circunstancia proyectual aprovechada por Bonet para desarrollar la idea de traza espacial. En este caso la traza guía, induce y conduce el movimiento en el espacio.

Los pasamanos de las escaleras de las contemporáneas casa Oks (1958) y casa Levin (1960, proyectada junto a Ernesto Katzestein) se definen a partir de la traza mínima de una varilla de hierro que nace desde lo alto y surca el espacio renunciando a su apoyo y descarga directa en el suelo.

Las trazas de los recorridos espaciales proyectados por Bonet en sus obras, que suelen quedar impresas en la configuración de las áreas pavimentadas y zonas de circulación pueden también considerarse incluidas en la categoría de trazas espaciales



IMPRONTA GRÁFICA.

4.2_001: Hostería Solana del Mar: Horizontalidad

4.2_002: Casa Oks: Reticula espacial.

4.2_003: Edificio Terraza Palace. Marcos visuales: abstracción de la fachada lateral y registro fotográfico.

4.2_004: Casa La Ricarda: Secuencias rítmicas polilobulares.

Diagramas: APR.

4.2_IMPRONTA GRÁFICA

La aplicación del recurso de la traza espacial puede apreciarse en Bonet también a escala arquitectónica y revelar aspectos significativos de su composición, interior y exterior.

Por ejemplo, en el edificio de usos mixtos, proyectado para albergar locales comerciales y estudios, en la esquina de Paraguay y Suipacha en la ciudad de Buenos Aires (1939), Antonio Bonet propone un esquema tripartito clásico de composición en el cual cada estrato, basamento, desarrollo y coronamiento, vibra de manera diferenciada. Los perfiles de los distintos entresijos y cubiertas enfatizan sus particularidades en la expresión de la fachada. Entre el movimiento ondulatorio de las vidrieras de los comercios y el de las bóvedas de los estudios del último nivel, encontramos los bordes blancos y regulares de los entresijos intermedios que giran suavemente en la esquina. En el último nivel la cinta se libera y flota sobre la proa. Su trazo curvo y horizontal sirve de contrapunto al movimiento de las vigas laterales de las bóvedas, y en conjunto se articulan para configurar el coronamiento del edificio.

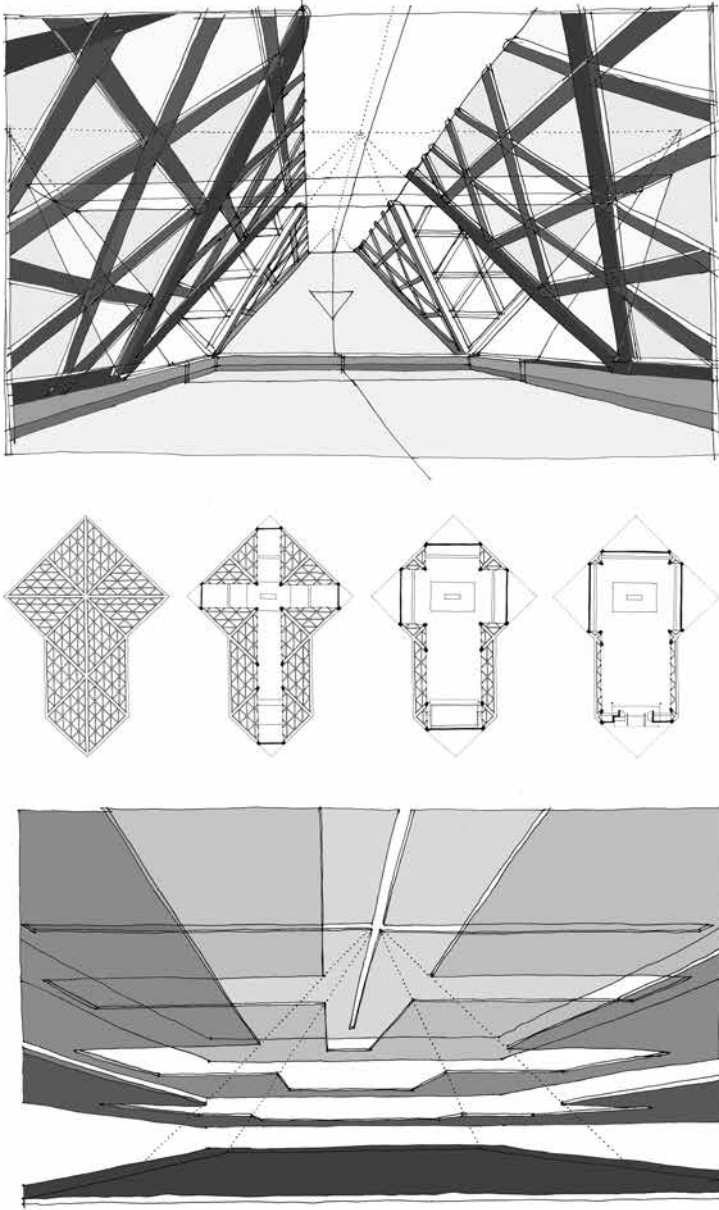
Sobre la superficie de la fachada, activada con múltiples texturas (cambio de materiales y cambio en sus despieces), los trazos blancos lineales que perfilan la estratificación y la silueta general del edificio evidencian una valencia gráfica imposible de soslayar en el conjunto de recursos compositivos utilizados.

En la hostería Solana del Mar (1946-1947) el trazo decisivo y primario del borde del plano de cubierta evoca el horizonte marino que enfrenta y define el universo espacial fundamental del proyecto: el abrigo de la cueva y la plataforma a cielo abierto. Para su interior, como para su casa de veraneo, la Rinconada (1948), Bonet diseña algunas mesas bajas que reproducen una expresión similar, en las que pesadas lastras de piedra parecen levitar soportadas por delgadas estructuras metálicas.

En el proyecto de Terraza Palace (1957) en Mar del Plata, una serie de marcos blancos apaisados con fuerte impronta signica se dibujan en el aire, frente por frente y a cierta distancia de cada uno de los estratos escalonados del bloque de vivienda, y colaboran centralmente con la construcción de la identidad espacial y expresiva del edificio.

En la casa La Ricarda (1948-1962) Antonio Bonet enfatiza la sucesión rítmica de las bóvedas subrayándola con un firme trazo blanco. Su silueta, como un horizonte conceptual, divide nuevamente el arriba y el abajo del proyecto: el espacio protegido y cóncavo del interior y el paisaje artificial de la cubierta cerámica. Cuando el signo se refleja en el espejo de agua de la piscina la geometría se completa y se materializan, virtualmente, las recurrentes figuras binoculares.

En la casa Oks el orden geométrico define la grilla planar y espacial a partir de la cual se organiza toda la vivienda. Este orden geométrico está materializado, trazado en el espacio. Su huella concreta y metálica se imprime en los muros, pavimentos y cielorrasos.



CAPILLA SUSANA SOCA, Soca, Uruguay, 1960.

4.2_005: El triángulo, la pirámide, el tetraedro y la cruz como sustento del orden geométrico y simbólico del proyecto. Dibujo: APR.

4.2_006: Serie de cortes planimétricos realizados en cotas descendentes y sucesivas. Dibujo: APR.

4.2_007: Representación simultánea y coordinada de la serie completa de planimetrías en el sistema perspectivo central. Dibujo: APR.

4.2_008: (p. siguiente) Las retículas triangulares del cielorraso de la Galería de Arte de la Universidad de Yale (Louis Kahn, New Haven, 1951-1953) y la superficie exterior de la cubierta de la Capilla Susana Soca.

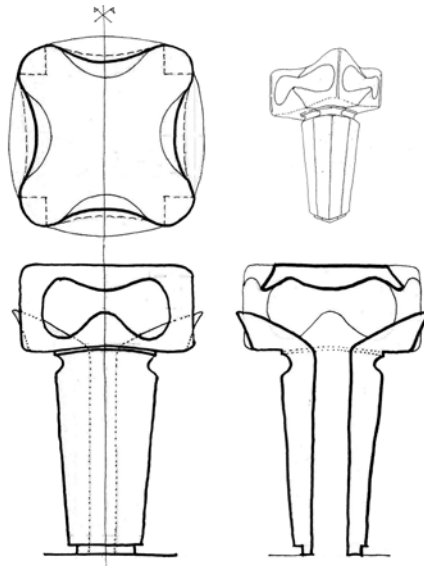
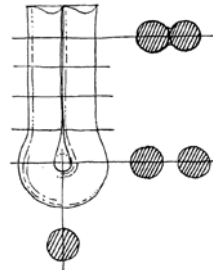
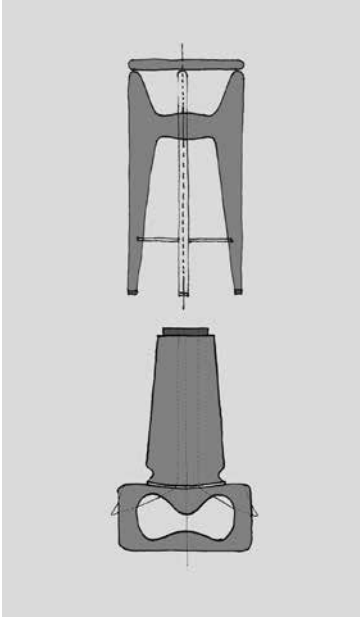
En la capilla Susana Soca la retícula triangular deviene en superficie texturada y plegable según pautas consistentes con su propia estructura geométrica. El sistema se multiplica hacia dentro y hacia fuera. La obra tiene una cualidad fractal que por cierto no es estricta desde el punto de vista matemático o geométrico, pero que cumple con la reiteración, en una cadena escalar continua, de organizaciones geométricas similares.

La impronta de la retícula, que define toda la envolvente arquitectónica del espacio interior, evoca la presencia protagonista del encasetonado triangular en la National Gallery de Louis Kahn en New Haven.

En paralelo otro signo gráfico fundamental se enlaza con la definición geométrica de la envolvente del espacio interior de templo: la cruz.

La planta de la capilla Susana Soca es rectangular, pero su espacio es cruciforme. A medida que la cota se eleva, la sección rectangular inicial (cota 0:00, en contacto con el suelo) se va modificando. Primero le nacen cortos y gruesos brazos, y luego estos se van gradualmente estirando y afinando, hasta que, en la cota superior, su silueta se transforma en la delgada y esbelta cruz que dibuja el encuentro de los cerramientos (al mismo tiempo laterales y superiores) en lo alto de la cumbrera.





HOSTERÍA SOLANA DEL MAR, Portezuelo, Maldonado, Uruguay, 1946-1947

4.3_001: Ecos formales entre el banco de bar y la chimenea (no construida) diseñados para la Hostería Solana del Mar. Dibujo: APR.

4.3_002: Sección doble de varilla de hierro en el diseño de la estructura de la silla Solana del Mar

4.3_003: Casa Milá, A. Gaudí, Barcelona, España, 1906-1910. Detalle de los Guerreros (ventilaciones) de la azotea.

4.3_004: Personaje, Joan Miró, Fundación Joan Miró, 1970.

4.3_005: Descripción gráfica del diseño original de las chimeneas que emergen en la terraza de la Hostería Solana del Mar. Dibujos: APR.

4.3_006: (p. siguiente) Proceso de mitosis celular en etapa de telofase.

4.3_MITOSIS, FORMA Y ESPACIO

La mitosis es un proceso biológico recursivo de multiplicación celular en el que el núcleo de la célula madre reparte su material genético hasta conformar una *estructura binuclear* con nucleolos independientes que se distancian y separan gradualmente el citoplasma compartido hasta configurar dos células autónomas.

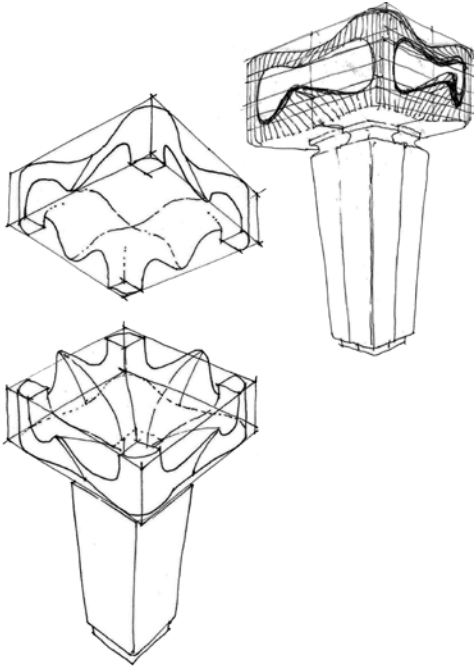
Si tomamos como ejemplo y referencia una célula esférica, veremos cómo durante el proceso de mitosis su sección, de forma circular, se estira y adopta gradualmente una silueta ovalada, luego asume un *perfil bilobular*, para al final del proceso subdividirse en nuevas unidades circulares.

Dentro del proceso de mitosis, es en la etapa previa a la división plena (telofase), donde podemos reconocer la tensión máxima implicada en la metamorfosis. Como en el movimiento congelado de un fotograma, en este punto es posible reconocer la novel estructura binuclear abrazada aún dentro de una entidad unitaria.

Las imágenes biológicas vinculadas a estos procesos orgánicos son auténticas representaciones de las nociones de simetría, duplicación y ambigüedad. Pueden también, en ese sentido, encontrar resonancias formales y conceptuales en la visión binocular y estroboscópica (que permite integrar mentalmente dos imágenes en una y de ese modo percibir la profundidad del espacio).

Desde el punto de vista iconográfico las siluetas bilobulares, binoculares o de antifaz aparecen de manera frecuente en la obra de Antonio Bonet, como también lo hacen, desde el punto de vista espacial, las organizaciones binucleares o bicamerales.





HOSTERÍA SOLANA DEL MAR, Portezuelo, Maldonado, Uruguay, 1946-1947

4.3_007: Esquemas descriptivo-analíticos de la configuración de las chimeneas diseñadas por Antonio Bonet en la versión del proyecto original. Dibujo: APR.

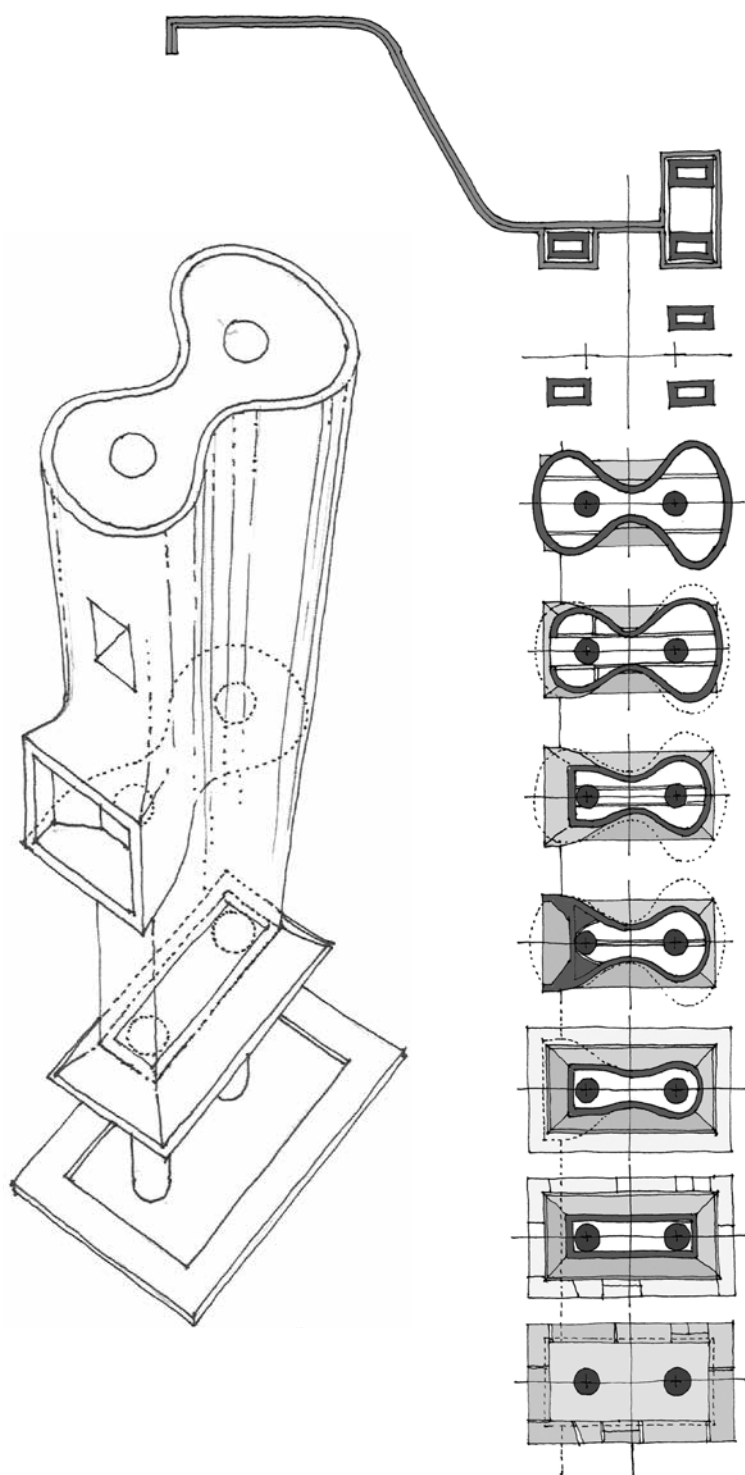
4.3_008: La presencia focal del volumen vertical del fuego articulando los dos niveles del gran salón.

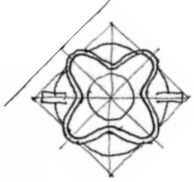
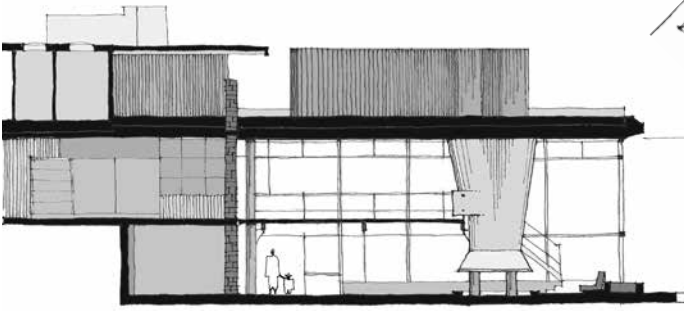
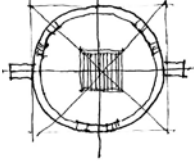
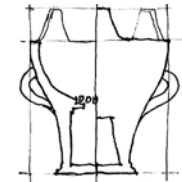
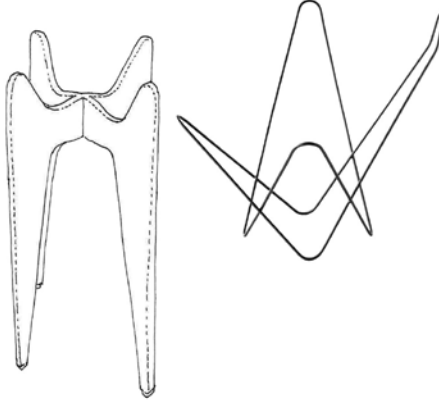
4.3_009: Panorámica a través del salón comedor. Fotografía SMA, FADU, Udelar, Uruguay.

4.3_010: Aproximación del volumen de las estufas al suelo. Fotografía SMA, FADU, Udelar, Uruguay.

4.3_011: (p. siguiente) Axonometría del núcleo de estufas del salón comedor. Dibujo: APR.

4.3_012: (p. siguiente) Secuencia «tomográfica de secciones planimétricas de la estufa desde el encuentro con el suelo a su emergencia en la azotea». Dibujo: APR.





4.4_001: Banco de bar Solana de Mar y sillón BKF

Estructuras de soporte que evocan el sostén natural de la mano. Dibujos: APR.

4.4_002: Alfarería tradicional catalana: pequeño horno de barro negro cocido. Dibujo: APR.

4.4_003: La inconfundible huella de la mano en el moldeado de la arcilla.

4.4_004: El núcleo de estufas como una gigantesca pieza de alfarería tradicional española. Corte longitudinal parcial a través del salón comedor. Dibujo: APR.

4.4_005: Jarra de emboque, con boca polilobular, Almería, España.

4.4_MANIPULAR LA FORMA

Sobrevive en la obra de Antonio Bonet un aprecio natural por la artesanía, evidenciado en la expresión material de su arquitectura y en las soluciones de diseño adoptadas. La excelencia artesanal de los detalles de carpintería, herrería, cantería, albañilería, cerámica y vidrio, respalda cada una de las decisiones clave para el proyecto. La construcción precisa de un postigo de celosía, el despiezo de un revestimiento de madera, la sillería de un muro de piedra, la elección de la textura y el color adecuados para un cerámico, o la perfección del revoque en una superficie de doble curvatura, son todos ejemplos de esta actitud en la cual la actividad manual preside el éxito de las operaciones de proyecto.

Pero existen otras huellas que la mano imprime en el proyecto.

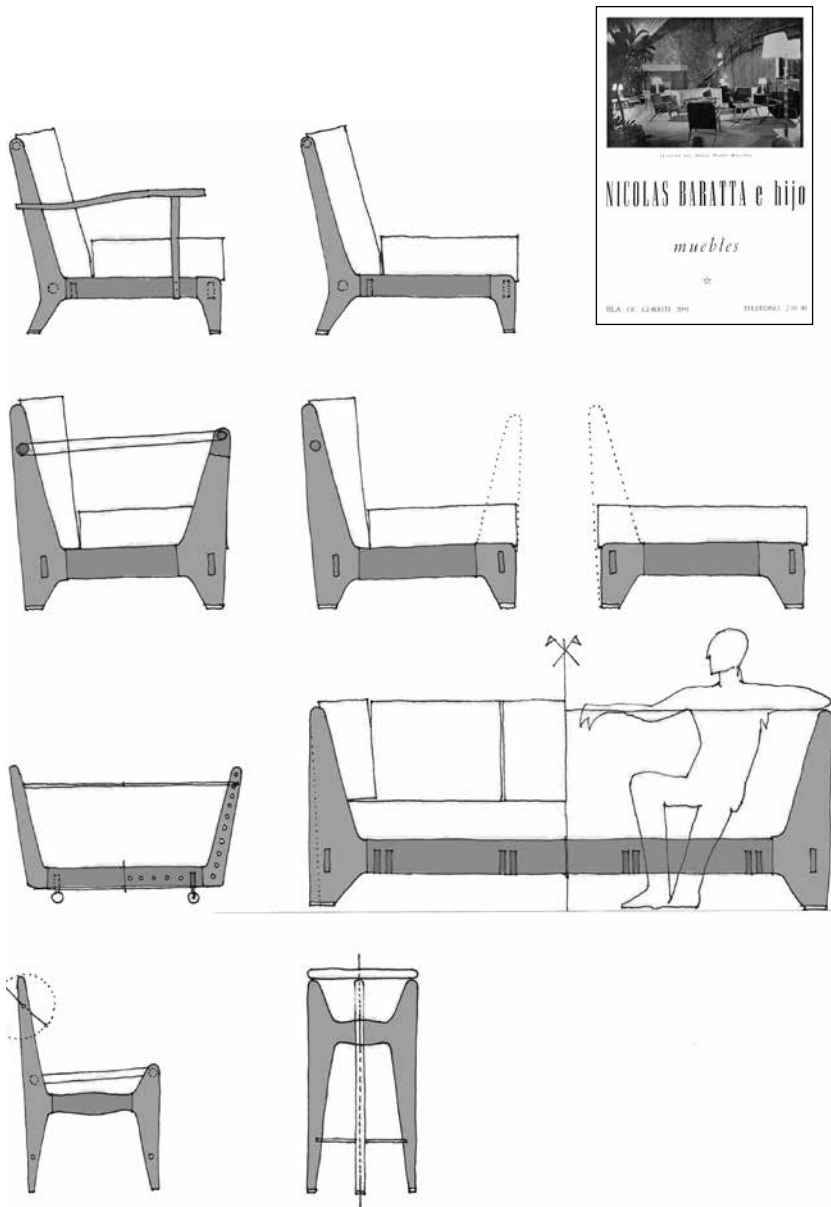
Analicemos por ejemplo un elemento absolutamente singular como el núcleo del fuego en el salón comedor de la hostería Solana del Mar (1946-1947). Lo primero que tendríamos que admitir es que, dentro de su aparente ajenidad, el proyecto perdería una parte considerable de su identidad en su ausencia. Más allá de su forma precisa, tiene sin duda un rol como fulcro central, como soporte estructural y como presencia volumétrica. Pero tal vez el atractivo mayor sea consecuencia de una percepción escalar ilusoria.

La sección de la enorme chimenea se modifica permanentemente a medida que ascendemos. La forma cambiante de su envolvente no establece a primera vista isomorfismos evidentes. Pero si por un momento modificamos drásticamente e imaginariamente su tamaño y reducimos su dimensión a la de un objeto manipulable, nuevas puertas se abren a la interpretación morfológica. De repente la estufa deviene en una especie de vasija en la cual pueden incluso reconocerse las huellas de la mano presionando la arcilla fresca para moldear su silueta. Existen dos piezas cerámicas de cierta difusión en la cultura ibérica que pueden servirnos de referencia. Por un lado, están los fogones de cerámica negra de la alfarería catalana (que en la especulación analógica conservarían además la función principal), y, por otro, las jarras de boca ancha y perfil polilobulado de la zona de Almería.

A nuestro entender es la manipulación de la forma en su sentido más literal la que explica la morfología de este tipo de elementos arquitectónicos en la obra de Bonet. Lo mismo sucede con las chimeneas proyectadas y no construidas para la azotea de Solana del Mar, en las que las dimensiones mucho más reducidas facilitan la comprensión de la hipótesis proyectual enunciada.

El cambio de escala también puede ser aplicado a otras piezas, como recurso para la comprensión de determinadas decisiones formales y compositivas. La forma de la capilla Susana Soca (1960), bajo una mirada intencionada, puede reducirse a una operación de papiroflexia. El tradicional juego infantil del «sapito» reconoce su carácter lúdico en un sistema geométrico análogo al que sustenta la composición de la capilla.

El cáliz del sillón BKF bien puede entenderse como una mano acogedora (y los extremos superiores de su estructura de hierro como dedos de una misma mano vuelta hacia lo alto).



4.5_001: Mobiliario diseñado por antonio Bonet para la Hostería Solana del Mar y la Casa Berlingieri, producido por la Carpintería Nicolás Baratta e hijo en madera de Petiribí. Planilla analítico-comparativa. Dibujo: APR.

4.5_002: (p. siguiente) La morfología de los peces. Teoría de las transformaciones: comparación entre formas relacionadas. Ilustración proveniente de la reedición de 1942 realizada por Cambridge Press (pp 1078 a 1080) del libro *On Growth and Form* de D'Arcy Wentworth Thompson, cuya primer edición es de 1917.

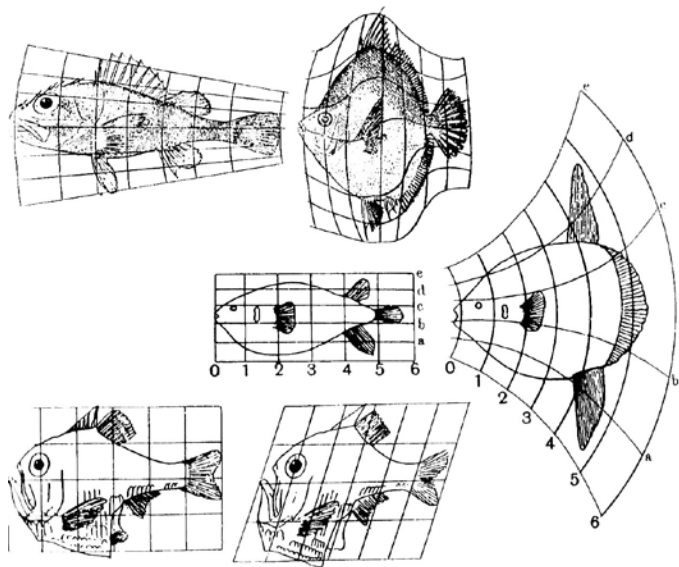
4.5 SOBRE EL CRECIMIENTO Y LA FORMA

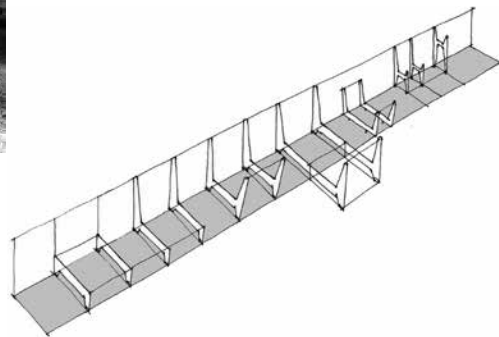
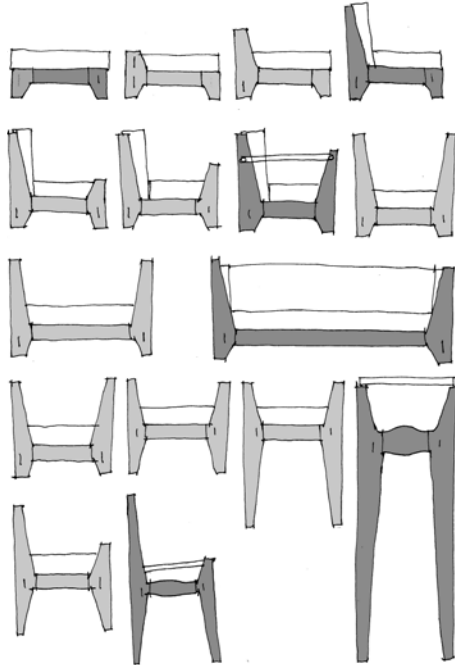
En el último capítulo del libro *Sobre el crecimiento y la forma* de D'Arcy Wentworth Thompson, titulado: *Sobre la teoría de las transformaciones, o La comparación de formas relacionadas*, se analiza la morfología del crecimiento orgánico en términos matemáticos y geométricos. Ilustrando la reflexión aparece una serie de dibujos en los cuales se muestra cómo la aplicación de una serie de operaciones matemáticas sobre el mismo dibujo de un pez puede generar representaciones descriptivas de otras especies de peces.

El discurso visual es por demás elocuente y la posibilidad de reconocer familias de formas a partir de mecanismos análogos es tentadora.

En la serie de piezas de mobiliario diseñadas inicialmente por Antonio Bonet para la hostería Solana del Mar y las casas del balneario Portezuelo es posible reconocer con claridad patrones compositivos y evolutivos comunes derivados de la transformación controlada (desarrollo, crecimiento, atrofia, amputación, etc.) de determinados componentes claves.

Desde el horizonte del plano practicable de un asiento o una mesa emergen, crecen y se transforman, hacia arriba y hacia abajo, extremidades que de acuerdo a sus dimensiones y proporciones, brindan funcionalidad y carácter específico y particular a una determinada pieza de mobiliario. La lógica morfogenética involucrada no es lineal ni perfecta pero las filiaciones resultan evidentes. Las resonancias no son exclusivamente formales. Más que morfológicas son proyectuales, por lo que en la serie se reconocen con la misma naturalidad ecos formales, constructivos, estructurales, funcionales, etc. En la «foto de familia» se advierten los parentescos que provienen de línea directa y los que se saltan generaciones para que su genética retorne. El sistema es abierto e inconcluso y no resulta difícil imaginar eventuales nuevos integrantes por venir.





MOBILIARIO PARA HOSTERÍA SOLANA DEL MAR Y CASA BERLINGIERI

4.5_003: Sillón sin posabrazos. Vista general.

4.5_004: Sillón con posabrazos. Vista general.

4.5_005: Sillón con posabrazos. Vista lateral.

4.5_006: Hipótesis de interpretación formal de la familia de piezas de mobiliario inspirada en el libro *On Growth and Form* de D'Arcy Wentworth Thompson. Dibujos: APR.

4.5_007: Hipótesis de transformación evolutiva continua. Dibujo: APR.

4.6_TRADICIÓN

El mobiliario popular, sin pretensiones estilísticas, es, como la arquitectura popular, un buen ejemplo del espíritu que debe animar la construcción de los muebles de hoy. La emoción del mueble popular proviene de su proporción humana, de su simplicidad, de no pretender ser algo trascendental. Este espíritu con otra técnica es digno de imitarse.

GATEPAC, «La evolución del interior en los últimos 50 años (1880-1930)», AC.

Documentos de Actividad Contemporánea.

Publicación del GATEPAC, año V, n.º 19, 1935, p. 18

GATCPAC

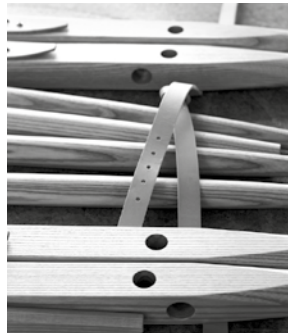
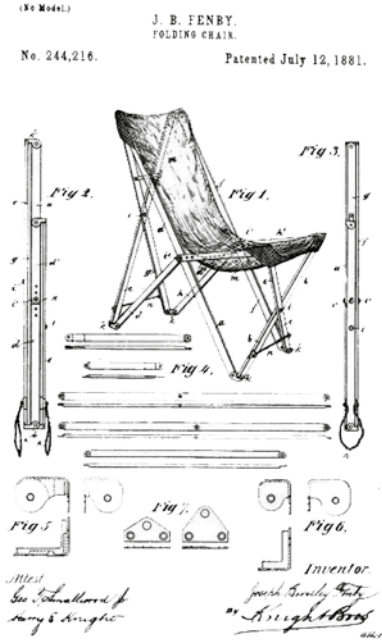
Antonio Bonet desarrolla sus primeras experiencias relacionadas con el diseño de mobiliario como integrante del GATCPAC (ala catalana del GATEPAC), junto a Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé. Con ellos integra además, desde 1935, la sociedad *Mobles i Decoració de la Vivienda Actual* (MIDVA) que explora el diseño de muebles con espíritu tradicional y técnica moderna. De piezas construidas con materiales tradicionales como la madera, con cuidadas terminaciones, que respondan perfectamente a su función, y que contemplen criterios modernos de simplicidad, higiene y comodidad.

Esta voluntad de integración de aspectos tradicionales y rupturistas, acompañará desde entonces a Bonet, no solo en el diseño de muebles sino en sus proyectos de arquitectura.

Trípoli

Los autores del sillón BKF (1938), manifestaron siempre su desconocimiento de la que, sin duda, es su natural antecesora. Eslabón encontrado, la silla *Tripolina* patentada por Joseph Beverly Fenby en 1855 encierra buena parte de las virtudes de diseño del por entonces futuro BKF. La *Tripolina* es una silla plegable de madera y lona, ligera y de fácil traslado, usada por las expediciones militares y arqueológicas de fines del siglo XIX e inicios del XX. Las escuadrías de madera articuladas mediante herrajes de bronce anticipan la silueta del BKF y el asiento colgante de lona ostenta ya el sencillo sistema de enganche a la estructura portante mediante bolsillos.

Si bien las similitudes son evidentes, las diferencias, aunque puedan parecer sutiles, no lo son tanto. El cambio de materiales contextualiza el objeto en la contemporaneidad y le asigna una nueva expresión industrial y ligera. La rigidización de las articulaciones enfatiza su valencia como pieza escultórica y amplía su rol previo, estrictamente funcional. La tradición se une así al uso de nuevos materiales, técnicas y concepciones culturales modernas.



4.6_001: J. B. Fenby, patente de invención de la silla Tripolina, 1881

4.6_002: Aviso de la exposición del M.I.D.V.A (Mobles i Decoració de la Vivenda Actual) publicada en la revista AC22 Documentos de Actividad Contemporánea de 1936, y en la que puede apreciarse un ejemplar de la Silla Modelo diseñada por el GATCPAC.

4.6_003: El sillón Safari o Roorkee fue utilizado en las expediciones del ejército británico desde la década de 1890 hasta la segunda guerra mundial. En la fotografía el militar de la derecha está sentado en un ejemplar de esta silla desmontable, y el de la izquierda en una Tripolina.

4.6_004: Sillón Safari. Versión diseñada por Bonet para la Casa La Ricarda.

4.6_005: Piezas componibles de la versión de 1937 diseñada por Kaare Klint.

Safari

El tradicional sillón *Safari* (o *Roorkhee*, 1898) es un asiento integralmente desarmable, construido en madera y cuero o lona, diseñado para equipar las expediciones de exploración científica, bélicas o colonizadoras de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Gracias a su simplicidad y economía de recursos, ha sido versionado repetidas veces en la historia del diseño de mobiliario.

La traducción moderna más conocida es la desarrollada por Kaare Klint en 1933 que, siguiendo los nuevos principios modernos, depura su forma y mejora su confort, inclinando levemente el asiento hacia atrás e incorporando un pequeño almohadón.

Diez años más tarde Amancio Williams vuelve a interpretar su diseño, refina su silueta, asigna a las patas un nuevo perfil ahusado y revisa sus proporciones.

En 1964 surge una nueva versión nórdica a cargo del Arne Nordell, bautizada *Safari Sirocco*.

En todos los dormitorios de la casa La Ricarda (1948-1962) de Antonio Bonet aparecen ejemplares de sillones Safari que no responden a ninguna de las interpretaciones mencionadas. Sus patas son cilíndricas y más gruesas que en el resto de las versiones. Este y otros detalles relacionan su diseño con otras piezas proyectadas por Bonet previamente como, por ejemplo, las sillas de patas cilíndricas que aparecen en la mayor parte de sus obras de los años 1940 y 1950. Si bien el mobiliario de la casa fue diseñado por Bonet, la autoría de esta pieza (mencionada como «sillón cúbico» en el libro monográfico al cuidado de Fernando Álvarez y Jordi Roig) no siempre aparece claramente explicitada. De todos modos, su inclusión dentro de la serie cohesiva y consistente de muebles que equipan los interiores de La Ricarda, confirma su interés por rescatar de la tradición muebles que interpreten adecuadamente el espíritu moderno.

Cataluña

Los postigos de celosía, usados de manera extensiva a lo largo de la historia de la arquitectura mediterránea, reaparecen con naturalidad en el contexto de proyectos modernos como el conjunto Terraza Palace (1957-1958).

La celosía hispano-árabe renace, versionada, en la capilla Susana Soca (1960) y en La Ricarda.

La bóveda catalana emerge, recontextualizada, en la azotea de los estudios de Buenos Aires, las casas en Martínez (1919-1942), la casa Berlingieri en Portezuelo (1947, con asesoramiento y participación de Eladio Dieste) y como identidad arquitectónica del proyecto de La Ricarda.

El patio, como núcleo históricamente significativo del espacio interior, aparece nítidamente representado en el diseño de la casa Levin (1960) y en la casa La Ricarda, en el espacio de ingreso y recibidor, un ambiente que no requiere de antemano y en particular, ni controlar su intimidad, ni recuperar luz y asoleamiento desde lo alto.



4.6_006: Sur Quatre Murs, Joan Miró. Litografía (26 x 79 cm) a partir del mural del mismo nombre realizado para la Universidad de Harvard, hoy en la colección del MoMA de Nueva York. Una reproducción de esta obra puede verse en las fotografías de época del estudio del apartamento Peralta Ramos.

4.6_007: Hostería Solana del Mar. Las chimeneas de la azotea revestidas en cerámica según la técnica catalana del Trenkadís.

4.6_008: Casa Berlingieri. Las bóvedas catalanas reinterpretadas por Eladio Dieste y Antonio Bonet.

4.6_009: (p. siguiente) Casa Oks. Orden cartesiano y contrapunto orgánico. Vista del jardín posterior de la casa poco después de inaugurada.

La recuperación moderna del espacio de la azotea es también un acto de reconocimiento a la tradición arquitectónica mediterránea. No en vano el maestro Le Corbusier recordaba (en su libro *Une petite maison* de 1923): «Subir al techo. Placer olvidado y bien conocido por algunas civilizaciones en tiempos pasados». La azotea, como espacio practicable y de disfrute, es retomado por Antonio Bonet en varios de sus proyectos. El más evidente es probablemente la hostería Solana del Mar (1946-1947) en el que la plataforma de la cubierta se transforma no solamente en un gesto determinante sino en uno de los espacios más representativos del proyecto.

Formas orgánicas de resonancias gaudianas afloran en la hostería Solana de Mar. En el proyecto original para las chimeneas, y en el interior del salón comedor en el núcleo central de estufas a leña. La artesanía del *trenkadis* encuentra incluso su lugar en algunos detalles de diseño. Podrían también integrarse en este listado las referencias, reconocidas por muchos autores, al surrealismo catalán, y en particular al repertorio formal de Joan Miró, que suelen operar como contrapunto a la geometría cartesiana del movimiento moderno. Es el caso de las bóvedas que coronan el edificio de Paraguay y Suipacha en Buenos Aires (1939). O el del diálogo establecido entre el estanque lobulado, el volumen de silueta binocular de las chimeneas, la escultura del patio y la grilla ortogonal y geométrica de la casa Oks (1953-1956).





MOVIMIENTO MODERNO Y SURREALISMO CATALÁN

4.6_010: Hostería Solana del Mar. Contrapunto entre la rigurosa cubierta plana y los ondulantes volúmenes altillos que la coronan.

4.6_011: Casa Oks. La retícula metálica, espacial y cartesiana y el volumen cerámico binocular de las chimeneas.

4.6_012: Edificio para estudios en Buenos Aires. Reinterpretación de la bóveda catalana.

4.6_013: Hostería Solana del Mar. Fuego y alfarería, la manipulación táctil del núcleo de estufas a leña.

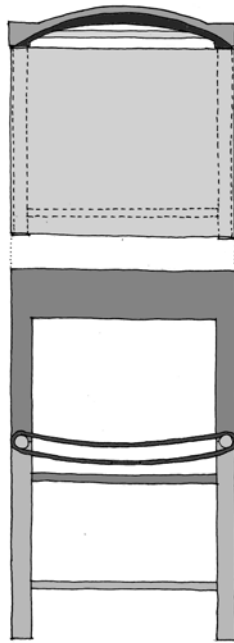
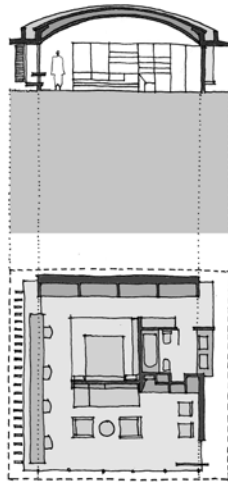
5_ECOS ESCALARES

Ecos escalares

Resonancias

Extrañamiento

Escala de utilización



CASA LA RICARDA, BÓVEDAS Y SILLAS

5_001: La imagen exterior de la casa, pautada por la repetición del perfil pregnante de las bóvedas rebajadas.
5_002: El respaldo de las sillas que diseña Antonio Bonet para la casa reproduce, mediando un salto escalar, una configuración análoga.

5_003: Ecos múltiples entre la forma y el espacio que configuran bóvedas y el respaldo de las sillas del comedor. Planta y corte del dormitorio principal; planta y alzado de la silla.; fotografía de una de las sillas. Dibujos: APR.

ECOS ESCALARES

A medida que íbamos ensayando la criba proyectual propuesta, un tema transversal fue apareciendo periódicamente hasta cobrar entidad propia. Se trata de la imbricación de distintas percepciones de escala dentro de un mismo proyecto. Esta manipulación de la escala, como atributo de proyecto, se reconoce en la obra de Bonet bajo distintas categorías:

RESONANCIAS

Son las situaciones en las cuales se identifican relaciones analógico-formales evidentes entre elementos pertenecientes a distintas escalas de diseño, sin voluntad explícita de exaltación o extrañamiento. Las realidades enlazadas resuenan de manera cruzada y natural, y se alimentan de una raíz compositiva común.

En este grupo podemos encontrar la resonancia entre la trama ordenadora general de La Ricarda y la que define las celosías cerámicas. O el eco entre las secciones de las cubiertas abovedadas y el perfil de las sillas diseñadas para el comedor. También en esta categoría podemos ubicar la protofractalidad geométrica implícita en el diseño de la capilla Susana Soca, desde la estructura portante a la configuración de la celosía de hormigón.

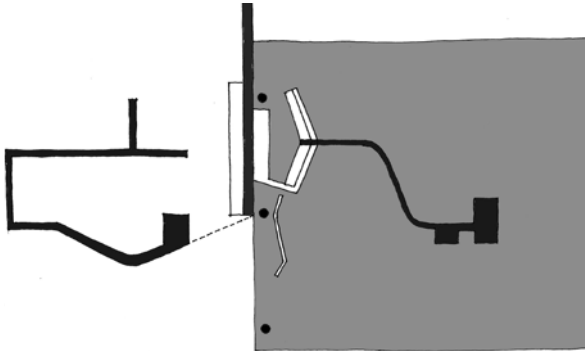
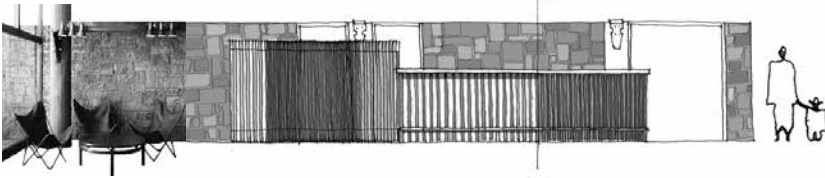
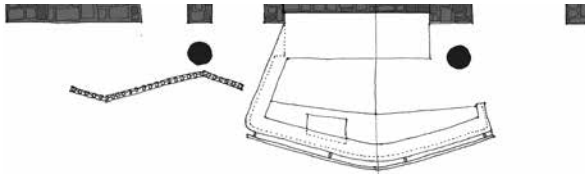
O, dentro del proyecto de la hostería Solana del Mar, las resonancias escalares que se establecen entre el diseño del mostrador y el diafragma de madera frente a los servicios en el salón comedor, y la proa del bloque secundario y el diafragma que camufla la salida de las chimeneas en la plataforma superior.

EXTRAÑAMIENTO

En otros ejemplos, Bonet recurre a la incorporación de elementos a los que usualmente se conoce como *fuorisca* (fuera de escala), cuya presencia genera algún tipo de extrañamiento. La lectura del volumen orgánico de la gran estufa de la hostería como una gigantesca pieza de alfarería entra dentro de este patrón de interpretación proyectual. Lo mismo que las enormes celosías de vidrio en el pabellón CristalPlano, o la secuencia de marcos para la contemplación del horizonte en el edificio Terraza Palace en Mar del Plata. Como vimos, la fantasía de agigantamiento —o empequeñecimiento del observador, según se lo mire— también está presente en el espacio interior caleidoscópico de la capilla de Soca.

ESCALA DE UTILIZACIÓN

Otra situación bien diferente, pero vinculada también con la escala, es la que se percibe cuando un mismo elemento o recurso es utilizado con magnitudes radicalmente diferentes en distintos proyectos. Sucede, por ejemplo, con la celosía de la casa La Ricarda, cuando aparece recontextualizada en un edificio en altura, permeando intimidad, luz y asoleamiento como superficie continua frente a una docena de niveles de la Torre Cervantes de Barcelona.

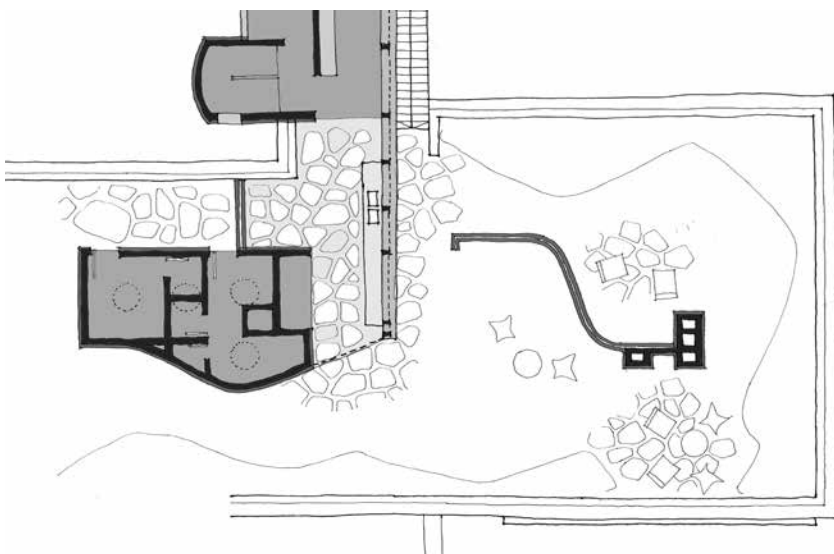


HOSTERÍA SOLANA DEL MAR, PROAS Y DIAFRAGMAS

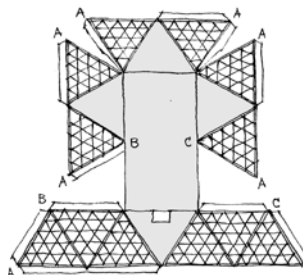
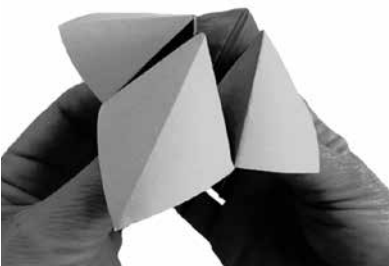
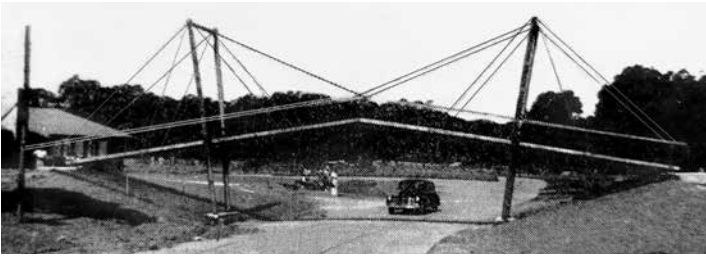
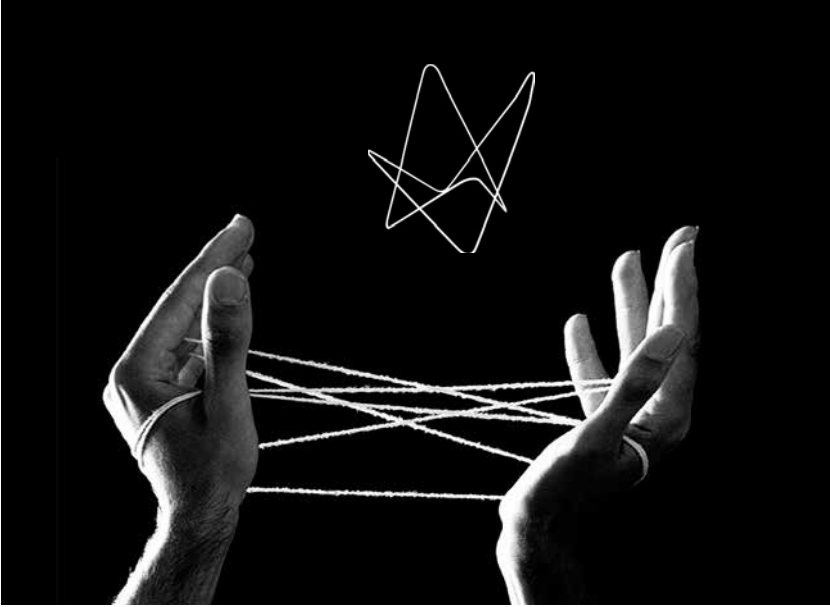
5_004: El rincón del bar en el salón comedor de la hostería.

5_005: Geométrales del bar y mostrador del salón comedor. Dibujo: APR.

5_006: Diagrama de planimetrías superpuestas que evidencia la convergencia del salto escalar y los ecos formales entre las superficies ondulantes del frente del bar en el salón comedor y del testero del bloque de servicio y las chimeneas en la azotea. Dibujo: APR.



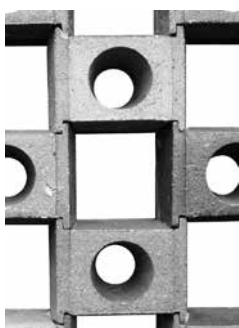
5_007: La envolvente orgánica del bar y el diafragma de las chimeneas en la gran terraza superior.
 5_008: Planta parcial de la terraza-mirador de la hostería. Dibujo: APR.



EVOCACIÓN LÚDICA: LOS HILITOS, EL SAPITO

5_009: Evocación lúdica entre el cruce de líneas del juego de Los Hilitos y la base del sillón BKF y los puentes peatonales diseñados por Antonio Bonet en Portezuelo.,

5_010: El juego del Sapito y la pauta geométrica del plegado («modelo para armar») de la Capilla Susana Soca. Dibujo: APR.



POSTIGOS Y CELOSÍAS

5_011: Secuencia de postigos de apertura mecánica sincronizada, en la casa La Ricarda.

5_012: Secuencia de tablillas de los postigos de apertura mecánica sincronizada en la casa La Ricarda.

5_013: El gran salón de la casa La Ricarda. Al fondo secuencia de postigos, a la izquierda el muro celosía de gres cerámico.

5_014: Torre Cervantes, Barcelona, 1966. El mismo mampuesto, la misma celosía, y una escala (extensión) de utilización radicalmente diferente.



LA HUELLA DE LA MANO

5_015: Luis Egidio Meléndez, Bodegón con peritas, pan, alcarraza, cuenco y frasca, 1760. Óleo sobre lienzo, 47,8 x 34,6 cm, Museo del Prado.

5_016: Núcleo del fuego en el salón comedor de la Hostería Solana del Mar.

6_CONTRAPUNTO

Regla sin excepción

Contrapuntos

REGLA SIN EXCEPCIÓN

En la modernidad de Antonio Bonet, Richard Neutra dialoga con Alvar Aalto y Le Corbusier con Gaudí. Su arquitectura se nutre de contraposiciones fértiles e intercambios productivos. A todos los niveles y en todas las escalas de diseño, se consolidan contrapuntos que alimentan aspectos esenciales de sus proyectos.

Es razonable imaginar que su condición de exiliado catalán en el Río de la Plata no sea ajena a esta circunstancia.

La acepción del término contrapunto como concordancia armoniosa de voces contrapuestas (referido a la música), trasciende la idea del mero contraste entre situaciones simultáneas y corresponde de manera fiel a una cualidad de proyecto persistente en la obra de Bonet. En su obra siempre es posible reconocer una expresión sistemática, sistemáticamente desafiada.

CONTRAPUNTOS

Vanguardia y tradición

A Antonio Bonet le interesa el diálogo transversal de la historia, le interesa la integración de falsos opuestos. Es capaz de concebir una máquina para habitar moderna que no renuncie a la eficiencia de control de los postigos, o una «modernidad abovedada» que integre con naturalidad la abstracción cartesiana con las bóvedas mediterráneas (o corbusieranas, no olvidemos su rol en el proyecto de las primeras versiones de la Maison Jaoul). O que proyecte interiores, como los del apartamento Peralta Ramos (1952), en los que conviven la tradición de las paredes equipadas cubiertas de libros con la aparición de diafragmas y celosías de vidrio.

Compartimentación y fluidez espacial

Este diálogo está por lo regular identificado con otro contrapunto, el establecido entre la expresión espacial y arquitectónica de los espacios colectivos e individuales. Los espacios colectivos suelen adoptar amplias dimensiones y su uso es cambiante, flexible y fluido. Así sucede en ámbitos domésticos como La Rinconada, La Ricarda, la casa Alberto Levin, y en otros programas como la hostería Solana del Mar, o el edificio de estudios en Buenos Aires.

Márgenes equipados y equipamiento móvil

Bonet proyecta el uso de sus espacios interiores a partir de la relación entre una envolvente arquitectónica de márgenes equipados y una serie de piezas de equipamiento móvil que navegan el espacio con libertad. Casi todos sus proyectos ex-novo parten de esta premisa. Y cuando se trata de proyectos de reforma y adaptación de estructuras existentes, Bonet

necesitará de este diálogo fundamental para consolidar el carácter de su propuesta, como en diseño de los interiores del apartamento Peralta Ramos.

Horizontal y vertical

Un proyecto como la hostería Solana del Mar, dominado intensamente por una tensión horizontal, reserva en su interior un potente elemento compositivo vertical: el tótem-estufa en torno al cual se organiza y gira el espacio del salón comedor. En el edificio para estudios, la estructura espacial dominante se estratifica en horizontal, pero opera como contrapunto de ambientes de doble altura estratégicamente ubicados.

Abstracción y figuración

En Solana del Mar este contrapunto, presente de manera evidente en el caso anteriormente expuesto, se reconoce también con nitidez en el diálogo entre el perfil ondulante de los planos de madera que se posan sobre la abstracta geometría de la plataforma de la azotea. La definición material de la plataforma, que es pavimentada con piedra laja de formas libres y en cuyos bordes reserva espacio para la vegetación, integra también este productivo contrapunto. La complejidad compositiva de los estudios en Buenos Aires es un ejemplo interesante de este diálogo.

Orden y aleatoriedad

Cuando todo parece estar incluido dentro de una pauta, de una regla general y comprensiva, en algún rincón clave un evento contrapuesto y libre alimenta el diálogo interno del proyecto. La libertad de alfarero de la estufa de Solana del Mar; la singularidad del perfil de los tanques de agua o el estanque de la casa Oks; el movimiento ondulante de las bóvedas de los estudios superiores en la proa de Paraguay y Suipacha en Bs. As., son ejemplos de ello.

Repetición y singularidad

Este diálogo, estrechamente asociado al establecido entre orden y aleatoriedad, está en la base de varias obras de Bonet. Es el caso de la vivienda Oks. O de La Ricarda, un proyecto que nace del signo inconfundible de la repetición y que, desde esa pauta primaria de identidad, logra una completa serie de interpretaciones singulares.

Rectilíneo y curvo

El contrapunto geométrico se construye, como es de esperarse, entre una geometría dominante y otra subordinada, y usualmente remite a geometrías rectilíneas en oposición a otras curvas.

Cualidades materiales

La repetición y la singularidad pueden asumir interpretaciones materiales. Pueden alimentar un contrapunto cromático entre los vibrantes colores de una cerámica vidriada y la neutralidad térrea de materiales como la madera, la piedra o el cuero (Ricarda, Oks). O pueden también referir al contrapunto entre materiales con diferente «rozamiento», no solo táctil sino también visual: piedra —rústica o pulida—, cerámica vidriada, madera estriada, vidrio, revoque (obra en Portezuelo, Maldonado, Uruguay).

Interior exteriorizado y exterior interiorizado

En la casa La Ricarda conviven todos los matices de relación entre interior y exterior. Siendo una vivienda rodeada de jardines incluye en su estructura espacial dos patios arquetípicos. La casa Alberto Levin es claramente una casa a patio. Pero no por ello es una casa fuertemente introvertida. En su proyecto convive la idea tradicional del patio como fuente central de aire y luz, con la voluntad de apertura visual hacia la calle. Esto lleva incluso a Bonet (y a Katzenstein) a que el ojo que observa el espacio público levante su ceja y amplíe su cono natural de visión (no en vano la cubierta de la terraza frontal se sobreeleva con relación al techo del salón).

tramas geométricas regulares desafiadas por el movimiento zigzagüeante del habitante en el espacio
fronteras espaciales equipadas en diálogo con equipamientos que navegan el espacio
regularidad abstracta, rectilínea y particularidad figurativa curva
repetición, seriación, secuencia y singularidad
compartimentación y fluidez espacial
expresión volumétrica y reticular
subordinación y autonomía
sueño libre, rigor integrado
modernidad abovedada
pauta y aleatoriedad
naturaleza, artificio
ligereza, pesantez
arquitectura, arte

**REGLA...SIN
EXCEPCIÓN**



A_000: (p. siguiente) de izquierda a derecha, Antonio [B]onet Castellana, Jorge [F]errari Hardoy y Juan [K]urchan , integrantes del equipo de diseño del célebre sillón BKF, en la ciudad de Buenos Aires.

ANEXO

EL SILLÓN BKF

DISEÑADO POR ANTONIO BONET CASTELLANA, JUAN KURCHAN Y JORGE FERRARI HARDOY



Ficha informativa

Identificación:	Sillón Austral, BKF, Butterfly, AA.
Diseñador:	Antonio BonetCastellana, Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy.
Dimensiones:	83 x 75 x 85 cm
Materiales:	Armazón de hierro y asiento en cuero natural.
Datación:	1938

Breve descripción

Casi como alguno de los personajes de Steinberg que se dibujan a sí mismos, Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy delinean con precisión el grafismo continuo que, zigzagueando en el aire, define la estructura de soporte de una burbuja individual tan ajustada y confortable como pueda imaginarse.

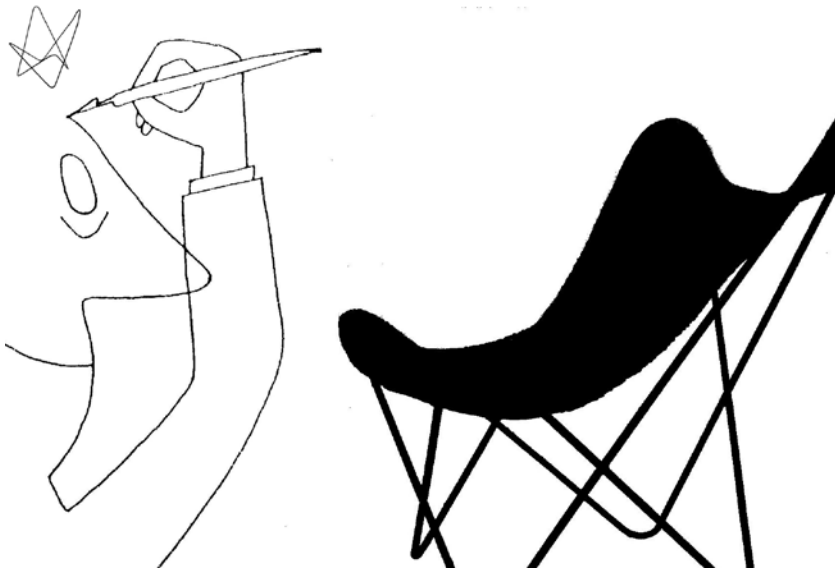
Acogedor, envolvente, íntimo, el sillón BKF es, ante todo, un asiento doméstico difícil de imaginar en otro lugar que no sea «en casa». Emana un espíritu de cómoda informalidad asociable únicamente a los momentos privados, en grupo o en soledad.

Tal y como la describen sus autores en la revista *Austral* n.º 3 de 1939, el sillón BKF posee una «armazón de hierro redondo de 12 mm soldado a tope y pintado a fuego y un elemento elástico constituido por un cuero vaqueta natural con forro de lona dividido en cuatro partes para conseguir la superficie gausa necesaria para adaptarse al cuerpo que descansa, unido a la anterior mediante 4 bolsillos en los ángulos del cuero». Se reconoce la «intención de unir dos mundos, uno blando - uno duro; uno fijo - uno móvil; uno industrial - uno artesanal; uno mineral - uno animal; uno futuro - otro pasado» (juego de dualidades también presente en el mobiliario diseñado por Marcel Breuer, Charlotte Perriand o Lina Bo Bardi).

Antes que superficie de apoyo o asiento, el BKF es un espacio donde sentarse. Su expresión se afirma sobre sí mismo y, sobre todo, en la gestualidad humana. El signo gráfico de sus patas anteriores reproduce el cruce natural de piernas de una persona sentada. Como en las alfombras de cueros de vaca que muchas veces la acompañan, la piel envolvente conserva la señal de los hombros y rodillas que fijan el cuerpo del asiento a sus extremidades de hierro. Estas, a su vez, posan sobre el suelo con cautela y en «puntas de pie». El BKF exhibe su personalidad camaleónica vistiéndose, según la ocasión, de lustroso negro, cuero de vaca, lona estampada o de intensos colores.

Probablemente sea esta presencia «humana» la que permita al BKF (casi como una extensión natural del cuerpo) habitar indistintamente el interior o el exterior de la vivienda.

Su carácter flexible, directo y fácil de comprender (e incluso de reproducir) lo puso en sintonía natural con toda una serie de propuestas experimentales de espacios domésticos de características análogas. Las casas de estructura metálica y livianos paneles prefabricados reflejaban y se veían reflejados en el modo como la estructura de hierro redondo del BKF recibía el cuero, lona o tela de su asiento.



TRAZA ESPACIAL

A_001: Silueta de la estructura en varilla de hierro del sillón BKF.

A_002: Dibujo de Saul Steinberg que aparece en la cubierta de su libro *All in line*, Penguin Books, 1945.

A_003: La silueta inconfundible del sillón BKF.

En el espacio funciona como una escultura contemporánea, un «estallido controlado» (como lo define Fernando Álvarez), aéreo y liviano, independiente de la envolvente arquitectónica. «Su carácter escultórico diluye los conceptos tradicionales de planta y alzado: como objeto espacial recorrible, sin frente ni lados, materializa la gran cualidad solicitada por la crítica modernista, la fusión de Arte y Vida». (J. Liemur y P. Pschepiurca, 2008, p. 247).

El sillón BKF proporciona una considerable dosis de confort psicológico fundada, por un lado, en la calidez y flexibilidad de su 'cáliz' y, por otro, en la libertad, versatilidad e informalidad de posturas que habilita. Este asiento, nos dice André Ricard, «posee una gran mano que nos acoge en las más variadas y libres posiciones que queramos adoptar: desde el ya clásico apoyo de la cabeza a los lados, como en un sillón orejero, ladeado en amazona, y hasta el extremo de quedar sentado al revés, con la espalda en el asiento» (A. Ricard, 1998).

Eslabones encontrados

Los autores del sillón BKF manifestaron siempre su desconocimiento de la que, sin duda, es su natural antecesora. Eslabón encontrado, la silla «Tripolina» patentada por Joseph Beverly Fenby en 1855 encierra buena parte de las virtudes de diseño del por entonces futuro BKF.

La «Tripolina» es una silla plegable de madera y lona, ligera y de fácil traslado, usada por las expediciones militares y arqueológicas de fines del siglo XIX e inicios del XX. Las escuadrías de madera articuladas mediante herrajes de bronce anticipan la silueta del BKF y el asiento colgante de lona ostenta ya el sencillo sistema de enganche a la estructura portante mediante bolsillos.

Si bien las similitudes son evidentes, las diferencias, aunque puedan parecer sutiles, no lo son tanto. El cambio de materiales recontextualiza el objeto en la contemporaneidad. La rigidización de las articulaciones enfatiza su valencia como pieza escultórica ampliando su rol previo estrictamente funcional.

La hamaca presente en las culturas indígenas de buena parte del globo había sido ya transformada por Fenby en silla de campaña de ejércitos imperialistas. Renace entonces en versión ciudadana, conservando intacto el principio de placer libre y distendido del objeto original. Probablemente sea la misma historia condensada en su forma, la que explique el inmenso poder evocador (y la aceptación) del BKF.

En paralelo el sillón BKF aparece como mutación en la cadena de muebles de estructura metálica iniciada por Mart Stam, Mies y Breuer algunos años atrás. El tubo hueco de acero es sustituido por el hierro redondo macizo, iniciando toda una nueva serie de investigaciones técnicas y formales.

Paradójicamente, las últimas versiones comerciales del BKF, abiertas al consumo masivo, cierran el círculo. Retomando la premisa de fácil transportabilidad, flexibilizan nuevamente las articulaciones y vuelve a proponerlo plegable.



A_004: La silla Tripolina en las Galerías del Palazzo Bianco, Franco Albini, Génova, 1950.

A_005: La silla patentada por Fenby, utilizada en las expediciones arqueológicas de principios de siglo. En la imagen, el arqueólogo Alfred Maudslay en Chichén Itzá en 1889. Fotografía de Henry N. Sweet, colección The Museum of Mankind, Londres.

A_006: La Tripolina plegable de madera, tal y como aún hoy se comercializa.



A_007: Lámpara de mesa de luz indirecta. Martín Eisler y Susi Aczel, 1959. Fabricada por Ilum, Argentina.

A_008: El escultor sueco Olle Baertling trabajando en su escultura *Kerob* de 1957, H: 256 cm.

A_009: Estructura metálica (acero inoxidable) de la silla *Resilient*. Eva Zeisel, 1948-1949, 72 x 66 x 67 cm.

A_010: Sillón *Três Pés*, en hierro y cuero. Lina Bo Bardi, 1948, 63 x 80 x 60 cm.



A_011: El cuenco de la mano como espacio de acogida. Dibujo: APR.

A_012: Reposera *TDCO*, inspirada en el sillón Bkf, Team Fierro, Argentina, 2001.

A_013: Florero trilobado, Valentine Schlegel, 1954.

A_014: Sillón y apoyapies *Egg*, Arne Jacobsen, 1957.

A_015: Arne Jacobsen, silla *Ant* de tres patas de 1952; *3102* o *Number Two* de 1955; y *3105* también de 1955.

A_016: *Human Concretion*, escultura de Jean Arp, 1935.

A_017: Poltronas *Coconut*, George Nelson, 1955.

A_018: Reposera *La Chaise*, Charles y Ray Eames, 1948.

Herencias y herederos

Además de la línea evolutiva que, pasando por la silla de Fenby, nace de las hamacas y perezosos tradicionales, el BKF encuentra eco y resonancia en una multiplicidad de objetos que comparten con él un espíritu común de diseño.

El abrazo protector del cascarón flexible del BKF es congelado por Arne Jacobsen en su diseño de los sillones «Swan» y «Egg» suspendidos sobre delgadas estructuras metálicas, al igual que la «palma acogedora» que proponen los Eames para su reposera «La Chaise».

Sus premisas de diseño han servido para dar a luz a innumerables piezas de mobiliario y objetos de diseño que reversionan el espíritu lúdico del garabato estructural y espacial (que recuerda incluso a aquel juego infantil de los «hilitos»), y su diálogo polar con la cáscara orgánica que sostiene.

Localmente, una feliz transposición de sus preceptos principales, se aprecia en la silla que Enrique Monestier diseña en la década de 1960.

En franca oposición al geometrismo abstracto y al dominio de la línea recta, el trabajo con la curva sinuosa y orgánicamente estilizada propone una imaginería gráfica que parece surgir tanto de la pintura de Joan Miró o Jean Arp, la escultura de Calder o Moore, la arquitectura de Niemeyer, como del perfil de un lago, el cáliz de una flor, las manchas de un cuero de vaca o la silueta de una mariposa (no en vano fue rebautizada en Norteamérica como «butterfly»).

Célebre y popular

Desde su creación en 1938, el sillón entonces denominado «Austral» ha disfrutado de una aceptación académica y popular rara vez igualada. Inmediatamente luego de recibir en 1943 el primer premio del Primer Salón de Artistas Decoradores en Buenos Aires, es reconocido en 1944 por el MOMA de Nueva York, que compra un ejemplar para su colección permanente de diseño. Simultáneamente, el por ese entonces curador del museo, Edgard Kaufmann Jr., adquiere un segundo sillón para la casa que Wright construye pocos años antes para sus padres en Bear Run: la famosa «Casa de la Cascada».

Producida inicialmente por la firma Artek Pascoe Inc. de Nueva York, desde 1947 la fabricación en los Estados Unidos pasa a manos de la Knoll International que la comercializa bajo el nombre de «Butterfly», mientras que en Europa, comienza a producirse bajo el auspicio de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*. En la contratapa de dicha revista aparece frecuentemente un aviso que promociona una línea propia de muebles de fabricación en serie denominada «Style AA». Rodeando a la pieza matriz, el sillón BKF (rebautizado en Europa como sillón AA), aparecen algunas imágenes de este ubicadas en contextos arquitectónicos de vanguardia. Junto a ellas, otras fotografías muestran piezas de mobiliario diseñadas a partir del concepto formal y estructural del sillón BKF: una mesa cuya tapa de vidrio flota sobre el trazo aéreo («sin levantar el lápiz») de un soporte de hierro continuo y una nueva versión del BKF que congela la flexibilidad del cuero en un asiento de mimbre.

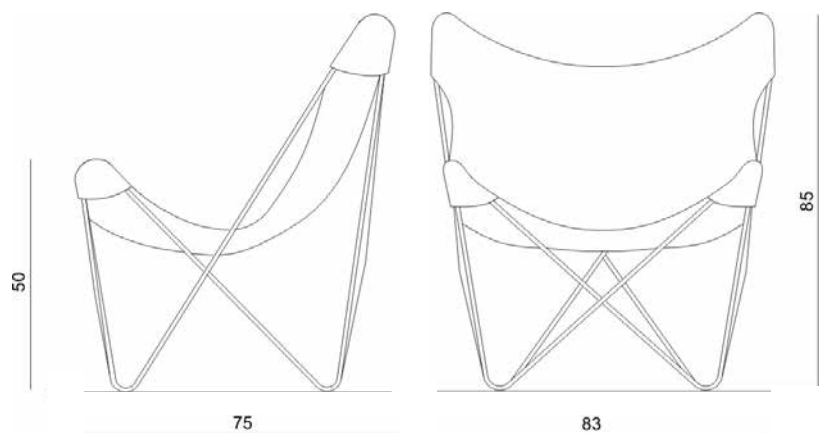
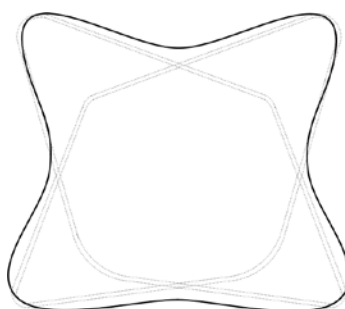
En 1958, el Instituto de Diseño del Illinois Institute of Technology (IIT) lo incluye en la lista de los cien mejores diseños industriales de los tiempos modernos. Pocos años más tarde,



A_019: Bancos de estructura metálica diseñados por Dorothy Schindle en 1955.

A_020: Silla de inspiración BKF, Enrique Monestier, Uruguay, década de 1960.

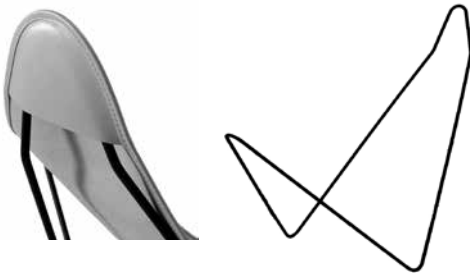
A_021: *That Low Down Feeling (Who, Me?)*, ilustración, Gil Elvgren, 1957.



A_022: Antonio Bonet Castellana sentado en su creación. Foto de época.

A_023: Detalle del enganche del asiento de cuero mediante el sistema de «bolsillos».

A_024: Geométrales del sillón BKF, relevamiento original.



A_025: El sillón BKF, en su versión original en cuero natural. Vista de escorzo.

A_026: Dibujos de Juan Jurchan que muestran las infinitas posiciones de uso del sillón BKF.

A_027: Detalle de sujeción entre la funda de cuero y la estructura de varilla de hierro.

A_028: La pieza modular básica de hierro es un romboide plegado según dos ejes (el primero ubicado en el contacto con el suelo y segundo cerca del extremo superior de recepción con el bolsillo de cuero). Esta pieza duplicada y soldada en espejo da lugar a la estructura portante del sillón BKF.

luego de un juicio de patentes perdido por la Knoll, la producción del sillón BKF se multiplica a través de un sinnúmero de copias no autorizadas.

Objeto de diseño (y culto) que, a diferencia de tantos otros, no ha caído jamás en desuso, se calcula que en la actualidad, suman más de cinco millones los ejemplares vendidos desde el inicio de su producción.

Para nuestras latitudes, el BKF es, además, una especie de orgullo local que integra la memoria colectiva del pasado reciente de gran parte de nuestra población. Nuestras casas modernas, nuestras viviendas de temporada aparecen indisolublemente ligadas a la silueta inconfundible de este sillón y nuestra memoria sensorial no olvida fácilmente el comfortable placer de tirarse a descansar entre las manchas de su cuero de vaca.

Célebre y popular, desde una modesta casa de balneario o una tienda de «modernariato», el BKF, intacto, continúa desafiando tiempo y espacio.

Escenarios

A pesar de haber visto la luz en 1938, el sillón BKF reina indiscutiblemente en la década de los cincuenta y desde ese momento en adelante se transformará en un ícono indiscutible de la modernidad.

Luego del espaldarazo del MOMA y la producción masiva en Norteamérica y Europa, parecería como si la energía del BKF fuera gradualmente ganando terreno y contagiando los escenarios en los cuales se posa hasta conformar con ellos un todo unitario y consistente.

La idea de la casa como una serie de habitaciones con usos predeterminados es fuertemente desafiada. El interior se flexibiliza, dividiéndose a voluntad en favor de una relación espacial dinámica y cambiante. La nueva construcción evita la masividad y las casas-pabellón levitan sobre el suelo persiguiendo ideales de liviandad y ligereza extrema. La frontera con el exterior se vuelve espacial, abierta e indeterminada (tal vez sean las imágenes de Julius Shulman, fotógrafo de la modernidad, las que con mayor precisión registren la definición ambigua de los interiores de este período).

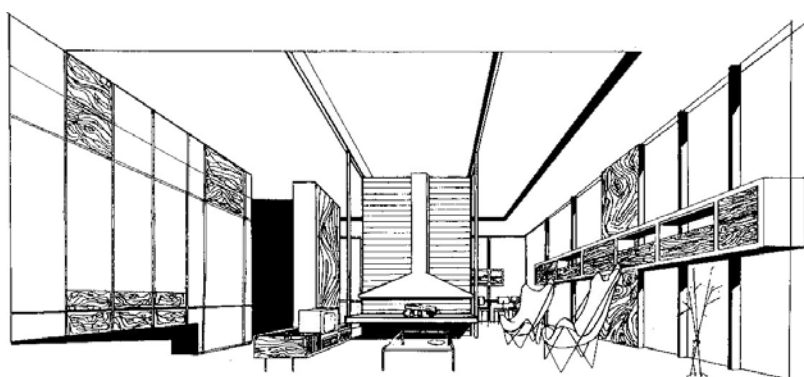
La lectura espacial se hace cada vez más abstracta y despojada. Se afianza un minimalismo simple y sofisticado, intensamente representado en los interiores domésticos de arquitectos como Richard Neutra, Craig Ellwood o Pierre Kœnig y fundamentalmente en la experiencia del programa de las *Case Study Houses* en California.

Domina una gran libertad de expresión y un espíritu experimental que permite, por ejemplo, a los Eames proponer para su casa (la CSH n.º 8) una construcción realizada con componentes metálicos industriales, montados en obra y en seco. Esta materialidad («bastarda» y poco decorosa para los estándares domésticos) se exhibe orgullosamente exhaltando juntas y uniones. La estructura sistematizada y abstracta define en su interior espacios amplios y fluidos, habitados por objetos, pinturas y esculturas de todas partes del mundo. Se incorpora así, el espíritu y colorido del arte popular y de las vanguardias. Paneles blancos, negros y de colores primarios componen en la fachada un cuadro neoplástico.



A_029: Afiche publicitario de la compañía de pavimentos cerámicos *Marley*, 1953.

La identidad moderna del pavimento se refleja en el mobiliario y los objetos de diseño de la vanguardia de la década de 1950, entre ellos el sillón BKF.



- A_030: Vista exterior e interior de una casa diseñada por Wendell H. Lovett en Hilltop, Washington (1952). Nótese la coherencia expresiva material y constructiva entre el ejemplar de Bkf y la envolvente arquitectónica .
- A_031: Croquis perspectivos del interior de la Casa Broughton de Craig Ellwood en Los Ángeles (1949-1950), en el que aparecen como parte del equipamiento un par de sillones BKF
- A_032: El sillón BKF en un interior doméstico diseñado por Richard Neutra en Los Ángeles.



A_033: El estudio de Antonio Bonet en Buenos Aires en el último piso del edificio construido en 1939 en la esquina de las calles Suipacha y Esmeralda.

A_034: Detalle del tapiz *Trois Femmes* de Charles Eduard Jeanneret, 1950. Nótese el desfase de registro entre el soporte lineal y la mancha soportada.



A_035 y A_037: El sillón BKF en el espejo d eagua del nivel superior de la casa experimental VDL de Richard Neutra en Los Ángeles, EE.UU.

A_036: Detalle del patrón decorativo de papel para empapelar, década de 1960.



A_038: Italo Calvino. Foto S. Bassouls, 1974



A_039: Marcel Breuer, MoMA, 1939



A_040: Grace Kelly, Rainiero Grimaldi, Oggi, 1957



A_041: Le Corbusier, Marsella, Foto Lucien Hervé



A_042: Georgia O'Keeffe. Foto D. Worth, 1958



A_043: Sofia Loren, Cannes, 1954

En 1946, el poeta Rafael Alberti inaugura su casa «La Gallarda» en Portezuelo (proyectada por Bonet), e incluye en su texto «Homenaje», dedicado al arquitecto, una singular evocación de la presencia del sillón BKF en el interior de la hostería Solana del Mar:

[...] allí se encuentra su hoy ya famoso sillón de vaqueta, extraño y bello, con algo de paraguas al revés, pero cómodo para la intimidad diaria, junto a la mesa de mármol o jaspe, como laja caída de la luna. Pieles de vacas y de toros tienden sus mapas por los pisos. Cortinas amarillas envuelven a ciertas horas el ambiente en una penumbra dorada.



A_044: Cuero de vaca, evocado en la silueta diseñada por Antonio Bonet para cáliz del asiento del sillón BKF.

A_045: La evocación del paraguas dado vuelta del poeta Rafael Alberti.

A_046: el acogedor cuenco de la mano. Detalle de la escultura de San Andrés de Francoise Duquesnoy, en la Basílica de San Pedro en el Vaticano.

BIBLIOGRAFÍA

A.B.C. *Una mirada per la vida i obra de l'arquitecte. Canòdrom Meridiana*. Catálogo de exposición homónima, COAC, Barcelona, 2012.

Álvarez, Fernando y Roig, Jordi / *Antoni Bonet Castellana, 1913-1989* / Ministerio de Fomento - Colegio de Arquitectos de Catalunya, Barcelona, 1998.

————— *Bonet Castellana*. Santa & Cole Ediciones de Diseño S.A., Centre d'Estudis de Disseny (CED), Edicions UPC, Barcelona 1999.

Álvarez, Fernando / «El sillón BKF, modernidad, ergonomía y antropología» / en *Experimenta* n.º 20, 1998.

Álvarez Prozorovich, Fernando V. / *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-1949)*. Tesis doctoral, director Josep Quetglas, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAB, UPC, Barcelona, 1991.

Antonio Bonet, Arq. Revista Nuestra Arquitectura n.º 290, 1953.

Bonet Castellana, Antonio / «Aménagement d'une station balnéaire de vacances, Punta Ballena, Uruguay» / en *L'architecture d'aujourd'hui* n.º 61, setiembre 1955.

————— / «La modernización de la arquitectura rioplatense». *Annals d'architecture*, ETSAB-UPC, Barcelona, 1991, n.º 5.

Bonet. Fascículos de laboratorio n.º 1, Escuela de arquitectura y estudios urbanos, Departamento de Comunicaciones, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 2010.

Bonet al sur. / Universidad Nacional de Mar del Plata, *Revista X*, año 3, n.º 3, Mar del Plata, 2011.

Catalunya, Colegio De Arquitectos / *Antonio Bonet*. Catálogo exposición, Ministerio de Fomento - Colegio de Arquitectos de Catalunya, Barcelona, 1998.

Diez, Fernando / «El fantasma de la casa Oks» / en *revista Summa +* n.º 80, Buenos Aires, 2009.

«Fateuil de série». En *L'architecture d'aujourd'hui* n.º 10, marzo 1947.

Flores, Carlos / *Arquitectura Interior 1967*. Aguilar S.A. de Ediciones, Madrid, 1967.

Flores, Ricardo / *Casa La Ricarda de Antonio Bonet Castellana. Un territorio formalizado*. Tesis doctoral, director: Antonio Armesto Aira, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAB, UPC, Barcelona, 2015.

Fuller, Henry / «Decorative art volume 49, 1959-60». The Studio Publications, Londres, 1960.

Fuzs, Gonzalo / *Austral 1938-1944. Lo individual y lo colectivo*. Tesis doctoral, director: Cristina Jover i Fontanals, Programa de Doctorado: Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Barcelona, junio de 2012.

Giardiello, Paolo / *Antonio Bonet, venticinque anni di volontà e azione*. LetteraVeintidue, Sicilia, 2018.

Grupo Austral / *Revista Austral*, n.º 1. Edición adjunta a la Revista Nuestra Arquitectura, n.º 119, junio 1939.

————— *Revista Austral*, n.º 2. Edición adjunta a la Revista Nuestra Arquitectura, n.º 122, setiembre 1939.

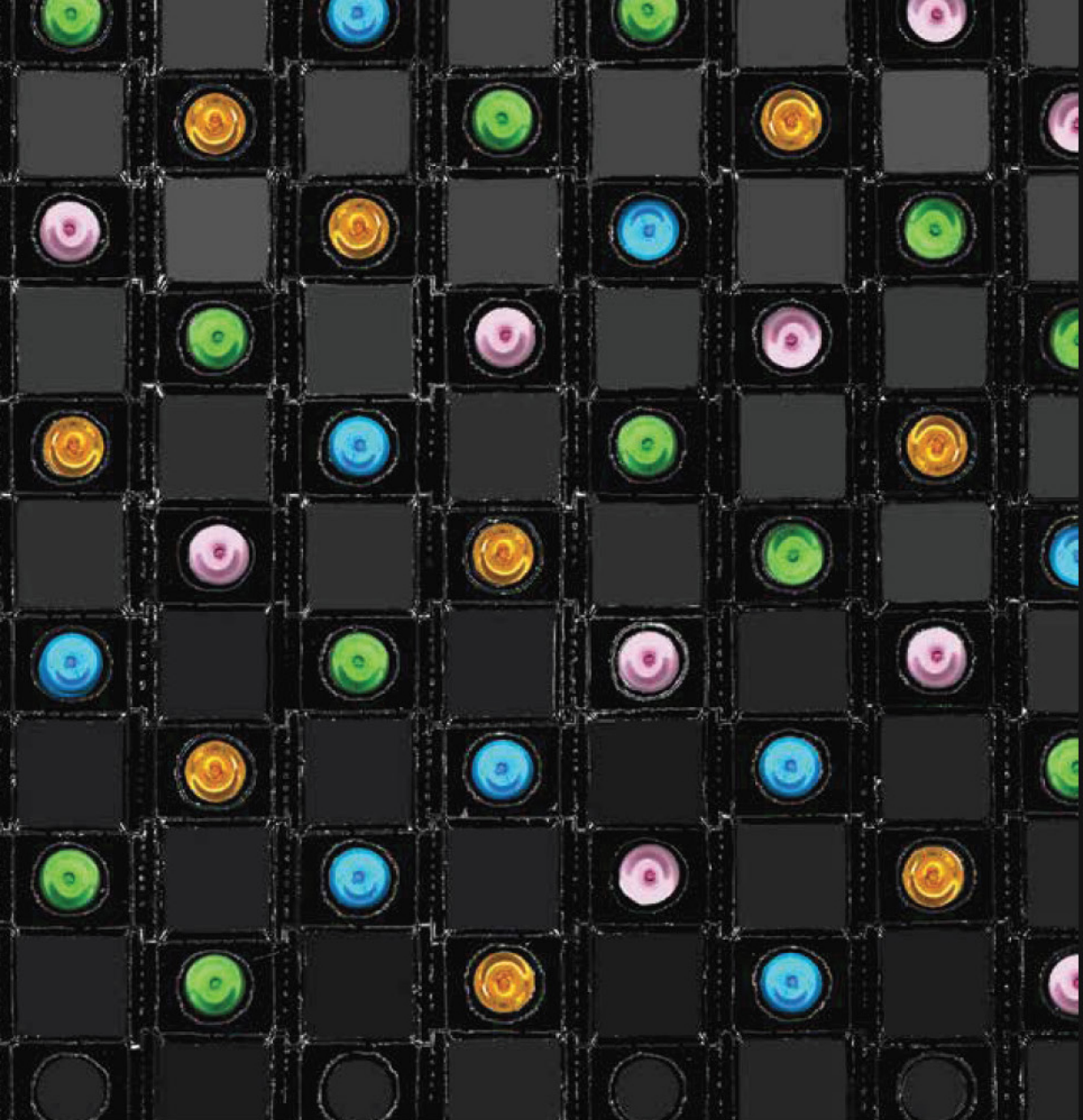
————— *Revista Austral*, n.º 3. Edición adjunta a la Revista Nuestra Arquitectura, n.º 125, diciembre 1939.

- Haas Luccas, Luís Henrique** / «Antonio Bonet en Punta Ballena (1945-1948): el aporte de La Solana para la arquitectura del Cono Sur». En *revista Dearq* n.º 18, Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, Bogotá, 2016.
- Jackson, Lesley** / *Contemporary architecture and interiors of the 1950s*. Phaidon, Londres, 1994.
- Liernur, J. F. y Pschepiurca, P.** / *La Red Austral*. Universidad de Quilmes, Buenos Aires 2008.
- Nelson George** / *Living spaces*. Interiors library, Whitney publications, Nueva York, 1952.
- *Storage*. Interiors library, Whitney publications, Nueva York, 1954.
- Nudelman, Jorge** / *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*. Tesis doctoral, director: José María de Lapuerta, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM, UPM, Madrid, 2013.
- Peláez, Alfredo** / *Itinerario de Borboletas. Relações entre os espaços domésticos e a poltrona BKF*. Tesis de maestría, director: Cibele Haddad Taralli, Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- Pfannschmidt, Ernst Erik y Hoffman, Julius** / *Metallmöbel*. Verlag, Stuttgart, 1965.
- Plouganou, Damián** / *El orden de lo imprevisible. La estructura de sucesos en 5 casas del s.XX*. Tesis de maestría, director: Horacio Torrent, Maestría en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Santiago, Chile, 2012.
- Recoleta, Centro Cultural** / *Homenaje BKF*. Catálogo exposición, Centro cultural Recoleta, Buenos Aires, 2002.
- Rivas García, Manuel Alejandro** / *Contribución de Ernesto Katzenstein a la arquitectura moderna (1954-1966)*. Tesis doctoral, director: Helio Piñón Pallares, DPA - Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAB - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC - Universidad Politécnica de Cataluña, 2012
- Ródenas García, Juan Fernando** / *Antonio Bonet. Poblado Hifrensa, 1967-1975*. Tesis doctoral, director: Guillermo Zuaznabar Uzkudun, Unidad predepartamental de Arquitectura, Universitat Rovira, Reus, 2013.
- Rovira, Teresa; Gastón, Cristina** / *Arquitectura Moderna en América Latina 1950-1965*. Catálogo exposición homónima, ETSAB - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2007. Edicions ETSAB, Barcelona, 2007.
- Société Francaise De Régies** / *Joie et beauté dans la maison*. L'Imprimerie Blanchard, París, 1957.
- Ricard, André** / «Sillón BKF, puro ingenio». En *Experimenta* n.º 20, 1998.
- Vázquez-Díaz, Sonia** / *Patio del silencio. Mecanismos arquitectónicos para la emoción en los patios modernos interiorizados y contemplativos en las casas españolas de los años 1950-1960*. Tesis doctoral, directores: Miguel Ángel Alonso del Val, Luis Suárez Mansilla, Departamento de Proyectos Arquitectónicos y Urbanismo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidade da Coruña, 2013.

CRÉDITO DE LAS IMÁGENES



Todos los dibujos, ilustraciones y diagramas que aparecen en la publicación han sido elaborados por el autor como parte del proceso de investigación desarrollado.



El presente trabajo indaga en los recursos y mecanismos compositivos utilizados por el arquitecto Antonio Bonet Castellana para el diseño de su arquitectura, espacios interiores y mobiliario. En particular con referencia al conjunto de obras proyectadas en y desde el Río de la Plata.

A partir de una lectura general y transversal de su obra, se identifican aspectos recurrentes (de modo evidente, incipiente y tentativo) que configuran gradualmente la estructura temática de la reflexión. El discurso textual se imbrica voluntariamente con un relato visual que, más que confirmar o describir, entrelaza, detona y desarrolla con su propio lenguaje las ideas y conceptos presentes en la reflexión. La criba proyectual resultante es el instrumento metodológico básico desde el que el pensamiento se articula y la investigación se desarrolla: seis agrupamientos temáticos a partir de los cuales intentar comprender las decisiones de proyecto involucradas en una docena de obras diseñadas por Antonio Bonet desde el sur.



Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



COMISIÓN
SECTORIAL DE
INVESTIGACIÓN
CIENTÍFICA

ISBN: 978-9974-0-1762-7

