

AREA

**Agenda de Reflexión en Arquitectura,
Diseño y Urbanismo**

*Agenda of Reflection on Architecture,
Design and Urbanism*

Nº 23 | OCTUBRE DE 2017
REVISTA ANUAL

ISSN 0328-1337 [IMPRESO] | ISSN 2591-5312 [EN LÍNEA]

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo

CONTENIDOS | CONTENTS

- 8** Editorial
MARÍA LEDESMA
- 10** Aperturas. Diseño y sistematización de la pérdida
CARLOS CARPINTERO
- 13** Debates, dilemas y desafíos de la gestión urbana
DAVID KULLOCK
- 25** Planificación en Argentina a principios del siglo XXI
MARIANA SCHWEITZER | SILVINA CARRIZO |
MARISA SCARDINO | SANTIAGO PETROCELLI |
PABLO SCHWEITZER | MARÍA LAURA CARENA
- 37** ¿Nuevos asentamientos o nuevas villas?
El *Playón de Fraga*.
Ciudad de Buenos Aires, 2014-2016
VERÓNICA PAIVA
- 47** Construcción de un mapa de riesgo en base a información de variables de estado del territorio
DIANA DE PIETRI | PATRICIA DIETRICH |
ALEJANDRO CARCAGNO | ERNESTO DE TITTO |
MARÍA ADELA IGARZABAL
- 63** Particularidades del arbolado y el riego en la ciudad de Mendoza desde una mirada sistémica
MARÍA CECILIA DOMIZIO
- 79** La Plata: la última ciudad argentina planificada antes del automóvil
ANDRÉS MUÑOZ

-
- 91** Diseño y complejidad. La expansión del campo del diseño
MARIANA PITTALUGA
- 105** ¿Existe un diseño serial?
FERNANDO FRAENZA
- 119** Entre el muro y el espacio.
Formas de hibridación cultural en la obra de Juvenal Baracco
OCTAVIO MONTESTRUQUE BISSO | MARTÍN FABBRI GARCÍA
- 133** Pautas para una arquitectura del futuro.
Reyner Banham y la tecnología para un *entorno bien climatizado*
CECILIA PARERA
- 147** El registro fotográfico para el estudio de las prácticas de enseñanza en la universidad. De la ilustración al descubrimiento
GABRIELA AUGUSTOWSKY
- 157** La inspiración, las influencias y las copias en el diseño industrial.
Análisis en un tema: la silla
RICARDO BLANCO
- Reseña de libros
- 164** Ferrocarriles británicos de la época victoriana: un álbum fotográfico de arquitecturas perdidas y una reflexión sobre el patrimonio existente en la Argentina
MARÍA ALEJANDRA SAUS
- 166** *La privatopía sacrílega*
DANIELA SZAJNBERG
- 167** Acerca de los autores
- 172** Convocatoria *AREA 24*
- 175** Información para los autores



> RICARDO BLANCO (1940-2017)

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

LA INSPIRACIÓN, LAS INFLUENCIAS Y LAS COPIAS EN EL DISEÑO INDUSTRIAL. ANÁLISIS EN UN TEMA: LA SILLA

Como homenaje al Dr. Arquitecto Ricardo Blanco fallecido el 11 de setiembre de 2017, AREA republica el artículo "La inspiración, las influencias y las copias en el diseño industrial. Análisis en un tema: la silla" aparecido en el número 5 de la revista. Una breve introducción de la Dra. DI Beatriz Galán lo ubica en este nuevo contexto.

Una vez más Ricardo Blanco nos sorprende con su erudición. La idea de inferir los rasgos teórico-metodológicos del Movimiento Moderno, encuentra en la silla –su objeto predilecto– su zona de reflexión. Para ello hay un conjunto de casos bien elegidos, que imagina secuenciales; un sondeo muy prolijo de datos, una reconstrucción de la historia de cada ejemplar citado, que además pretende penetrar en el pensamiento de sus autores, en los mecanismos mismos de la creación que confronta a la inspiración y a la copia. Ricardo Blanco reconstruye las ideas rectoras que inspiraron a sus autores, evocando una idea muy arraigada y explorada en el diseño: la idea de que la novedad, se es-

tablece sobre una representación precedente, mecanismo que pone a la innovación en una zona de seguridad y continuidad cultural. Una disrupción dentro de la continuidad. Ricardo se deleita en reconstruir estos mecanismos creativos e hipotéticos y se funde en su condición de creador con los referentes del movimiento moderno. ¡Qué bueno es tener sus reflexiones! ¡Él también fue un creador y un referente! Lo recordamos, insustituible, profundo, agudo, admirable y muy querido.

BEATRIZ GALÁN
Octubre de 2017

Los movimientos artísticos, en tanto fenómenos culturales, obtienen su confirmación como tales, entre otras cosas, por sumar una serie de hechos y de realizaciones en distintas áreas en pos de un ideal común. Así, el movimiento moderno no solo se ocupó de realizaciones en la arquitectura, sino que incorporó en su ideario otras manifestaciones que compartían sus concepciones. Tal vez el más importante –pues su nacimiento como disciplina coincide con hechos fundamentales del movimiento moderno– sea el diseño industrial. Dentro del diseño industrial, el diseño de muebles es el más significativo por estar inserto en la arquitectura. Y, paradigmáticamente, dentro del diseño de muebles, son los asientos o la silla los que cargan históricamente con una mayor resonancia.

Intentar recuperar la historia del diseño de una silla determinada tal vez consista en pretender retener un gesto o un momento de la creación, pero, no obstante, como la creación en los hombres nunca es emergente de la nada, podemos, para describir ese hecho creativo, intentar revelar la serie de hechos que son los que tal vez al conectarse entre sí dieron origen a esa química que si bien muchas veces se denomina inspiración es en realidad

creatividad y es lo que produce una obra trascendente.

De las sillas del movimiento moderno, hay una que posiblemente sea la más reconocida e influyente: es la silla en cantiléver. Habitualmente se la identifica como una silla diseñada en los talleres de la Bauhaus –siendo esto relativo–, que hoy es conocida como la silla *Cesca* (Figura 1). Su autor, el húngaro Marcel Breuer, fue alumno y docente de esa escuela; no obstante esa pieza es labor propia realizada fuera de la Bauhaus, aunque tiene sus orígenes en modelos previos suyos y de otros profesionales que estaban actuando cerca de él y en la escuela.

Esta pieza tiene dos condiciones básicas que le confieren un carácter de aporte francamente novedoso: una en el plano tecnológico, que está referida al uso del tubo de acero, y otra en el plano formal. La innovación consiste en apelar a la eliminación de las patas de atrás en el esquema convencional de sillas, lo que genera un concepto tipológico de perfil nuevo al que llamamos *s* y que renueva, después de más de setenta siglos –si aceptamos que el origen de la silla como la conocemos se remonta a los egipcios–, los dos esquemas básicos conocidos hasta ese momento: de cuatro patas o *b*, y de las sillas plegables o *x*. El logro de la novedad, por la diferenciación formal del esquema tipológico, es producto de estas operaciones proyectuales: el uso de nuevas tecnologías, la búsqueda de una síntesis formal, la continuidad y la reducción de componentes. Todos estos principios son características conceptuales del movimiento moderno.

Estos aportes conceptuales en un solo producto se han considerado siempre como generados por Breuer, sin embargo tienen sus antecedentes. El primero, el tecnológico, en este caso el uso del tubo, fue propuesto por el mismo Breuer en 1925 en la silla *Wassily* –ya en el siglo anterior se habían realizado experiencias pero con tubos de bronce. Y según Breuer, la *Wassily* fue inspirada al ver

Figura 1
Silla *Cesca* de Marcel Breuer. En esta silla, Breuer apela a una doble estructura. El asiento y el respaldo son autoportantes, pero están apoyados en la estructura, lo que genera una dualidad conceptual en la búsqueda de la síntesis. Fuente: el dibujo ha sido extraído de Russell, Garner y Read 1980).

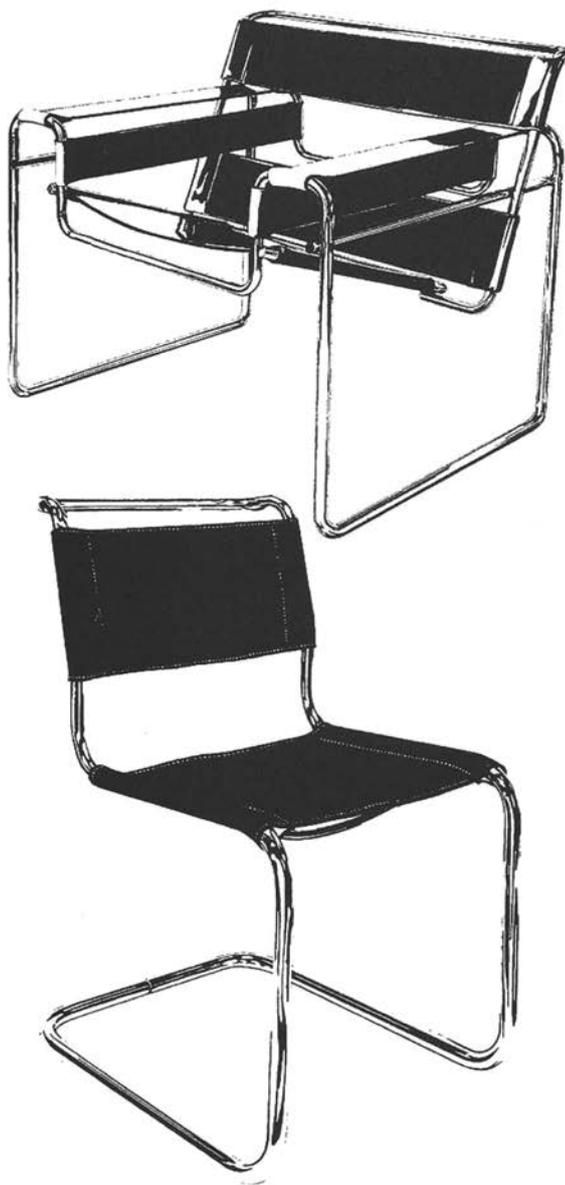


el manubrio de la bicicleta *Adler* de esa época. En cuanto al esquema formal, se lo define como de continuidad y es la resultante de una lectura ingeniosa que un autor hace de un elemento creado para otro uso.

A la luz de esto, tal vez podemos especular que los *ready made* de Duchamp no fueron pensados solo como operaciones artísticas sino como mecánica proyectual, desarticulando la relación convencional objeto-uso-contexto y estructurándola de otra manera. En un momento como éste, los años veinte, cuando la invasión de información tal vez se pareciera en términos cualitativos, aunque no cuantitativos, a la actual, es dable pensar que el concepto de *transferencia* pudiera haber sido usado como una estrategia de la proyectación. Esto nos alentaría a proponer seguir con esa práctica de mirar imaginativamente las otras cosas, a efectuar una mirada ingeniosa en busca de datos, sin llegar a la versión que hoy se llama reciclaje, pues esto es producto de otra concepción o ideología. El otro concepto, lo lineal, puede ser considerado como emergente también de la transferencia, en este caso, del proceso productivo que utilizaba el fabricante que desarrolló el modelo de Breuer, pues fue nada menos que la firma Thonet.

En términos cronológicos, vemos que en 1925 Breuer diseña el sillón *B3*, sillón *Club* o sillón *Abstracto* (luego llamado *Wassily*), en tubo de acero y cuero, y que fue proyectado para la casa del profesor de la Bauhaus y maestro del arte contemporáneo, Wassily Kandinsky (Figura 2). Pero es en 1926, en la exposición del *Deutsche Werkbund*, cuando aparece el holandés Mart Stam—luego *lecturer* en la Bauhaus— con una silla, la *s33*, con una configuración estructural en cantiléver (Figura 3). También es sabido que previamente, en una reunión de arquitectos en Stuttgart, Stam le presentó dibujos de sillas a Mies, muy especialmente. Aquí, en Mart Stam, aparece por primera vez la forma en *s* y el esquema estructural, aunque no realizado con el material más adecuado pues el prototipo de esta silla estaba realizado en tubo rígido con codos para instalación de gas y con tela en el asiento.

Fue posteriormente, en 1927 en la exposición del Weissenhof, cuando el arquitecto alemán Mies van der Rohe, igualmente vinculado a la Bauhaus, presenta una elegantísima silla, la *MR20*,



también en cantiléver pero aportando en lo técnico el comportamiento del tubo Mannesmann, que tiene mayor elasticidad. De allí posiblemente la forma curva en la zona de mayor exigencia estructural, la pata delantera, pues es aquí donde se materializa el voladizo. Si bien esto es lo que le da ese vuelo de sofisticación, parece no resumir el perfil necesario (Figura 4). Tal vez sea algo más que una simple voluntad de forma, posiblemente sea producto de una toma de seguridad en lo estructural, al no querer crear en la pieza zonas de tensión, como resultaría de dividir la pata en tramos rectos y tener cambios de dirección curvos y un tanto violentos y esquemáticos. Esta forma, reforzada con el brazo, tiene su antecedente en la primera silla de Stam (Figura 5) y en el modelo de reposera de R. Cooper de 1860 (Figura 6), aunque luego Mies se arriesga más en la *MR10* (Figura 7) al quitarle los brazos. El

Figura 2
Sillón *B3* o *Wassily* de Marcel Breuer. El sillón *Wassily* es una sucesión de estructuras que van soportando las membranas de soporte corporal. Es casi la antítesis de la silla *Cesca*, por algo es previo a ésta. Fuente: dibujo extraído de Russell, Garner y Read 1980).

Figura 3
Silla *s33* de Mart Stam. La silla de Stam, por ser la primera de la serie, otorga toda la fuerza a la estructura, y los elementos de asiento y respaldo necesitan de ella para funcionar. Fuente: dibujo extraído de Russell, Garner y Read 1980).

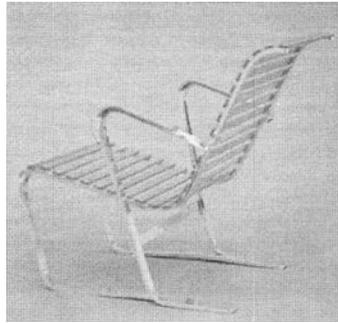


Figura 4
Silla *MR20* de Mies van der Rohe. En la primera silla de Mies, este recurre al mismo argumento de Stam: la estructura da forma a los soportes (asiento, respaldo); en la versión de mimbre esta concepción se profundiza.

Figura 5
Silla de Mart Stam. Aunque no es muy conocida, esta estructura de doble pata de Stam se anticipa nuevamente a las propuestas de Breuer, que fueron muy reconocidas en las propuestas para Isokon en madera laminada, en su período londinense.

Figura 6
Reposera siglo XIX, atribuida a R. Cooper. La reposera de latón y tapicería introduce la doble estructura y elimina el concepto de pata convencional.

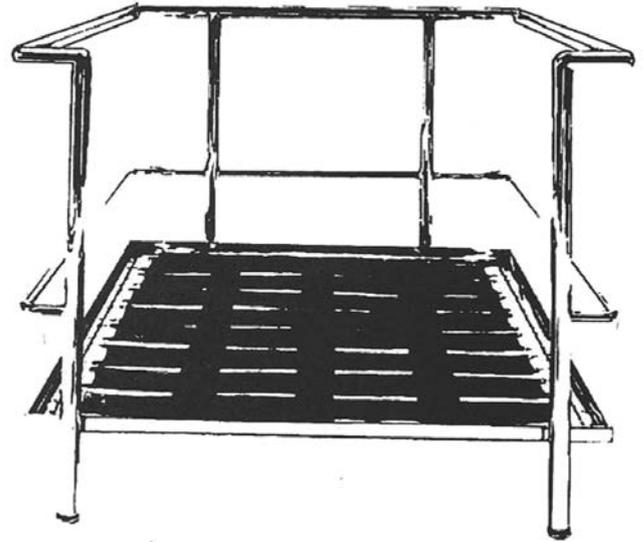
Figura 7
Silla *MR10* de Mies van der Rohe. En la solución de la silla, al eliminar el brazo como colaborador de la estructura, Mies se arriesga pero obtiene una forma por demás elegante, aunque con problemas de estabilidad en el uso.

esquema de la doble pata es retomado también por Marcel Breuer (Figura 8). Según los registros históricos, es en 1928 cuando aparece la *B32*, luego *Cesca*, de Marcel Breuer, o sea que es la más reciente de la serie iniciada con Mart Stam, continuada con Mies van der Rohe y culminada por Breuer.

En cuanto a la instancia de la producción, es interesante analizar cómo se desarrollaron los hechos, pues puede aportar otra lectura. Así, la silla de Mart Stam fue inicialmente producida por L&C Arnold Grimh, Schorndorf, Alemania y luego realizada por Gerbrüther Thonet, tomando el código de *s33*. El registro de patente original estaba a nombre de Lorenz. La silla de Mies van der Rohe, inicialmente Weissenhof, modelo *MR20*, fue realizada primeramente por el cerrajero Joseph Müller de Berlín y luego por la Thonet, hasta 1931. Y la silla *B32* había sido producida inicialmente por el propio Breuer en la Standard Möbel, empresa que fundó con el arquitecto húngaro Stefan Lengyel y en cuyo catálogo –impreso en la Bauhaus– aparecen los primeros muebles metálicos. La posibilidad de Marcel Breuer de usar el modelo es producto de la batalla ganada por él en contra de Lorenz, quien tenía, como dijimos, el registro de la silla de Mart Stam, mientras que Mies tenía la patente por el concepto estructural del tubo Mannesmann. La silla de Marcel Breuer fue producida desde 1931 por Thonet y luego, en 1962, por Dino Gavina, el productor italiano iniciador de la revisión de los diseños del movimiento moderno, quien firmó contrato con Breuer y la produjo bajo el nombre con que se la conoce actualmente, *Cesca*, que deriva del nombre de su hija Francesca. Más tarde, en 1968, la firma Gavina pasó a integrar la Knoll International y, desde entonces, es quien sigue produciéndola oficialmente –aunque permanentemente copiada– junto a

otros modelos como el *Wassily*, nombre dado también por Gavina en esos años. Es posible concluir en que el proceso que definió a la silla contemporánea como un símbolo del movimiento moderno se ha caracterizado por varios aportes: el gesto inicial de Marcel Breuer, al proponer el primer sillón en tubo metálico, continuando luego por Mart Stam, al crear la silla sin patas posteriores, y por Mies van der Rohe, al utilizar las ventajas técnicas del tubo Mannesmann. Pero hay que reconocer también la labor de la productora Thonet, como promotora en los años veinte de las propuestas de los nuevos diseñadores y, en los años sesenta en especial, a Dino Gavina, el gran productor italiano que inventa como clásicos las piezas del movimiento moderno al actualizarlas, ubicando al productor como otro de los actores principales en el diseño industrial. No hay diseño sin objeto ni sin diseñador, pero tampoco sin productor.

La elección de Gavina de las piezas de Breuer responde también a la ideología del movimiento moderno, de orientación sociodidáctica y de síntesis. La postura de Gavina puede ser considerada polémica pues en su rigor ideológico productivo llega a cuestionar y a rechazar la propuesta que le hiciera Heidi Weber de fabricar los sillones de Le Corbusier –quien en 1927 realiza con Charlotte Perriand el modelo *Comfort* (Figura 9)– y los rechaza por considerar “que no estaban diseñados para la producción en serie”, argumentando que “la estructura de tubo tiene seis ángulos en *L* realizados a mano y, además, hay tres tipos de perfiles en la misma estructura, lo que los hace criticables en términos industriales ya que esto es demasiada cosa para un simple mueble” (citado por Vercelloni 1989: 14). Estas palabras son del propio Gavina, para rechazar las piezas de Le Corbusier. Posiblemente puedan interpretarse hoy



como un poco exageradas en su rigor, pero así se construyó la ideología del movimiento moderno.

Lo que se percibe al analizar los hechos de origen, nacimiento y desarrollo de una pieza hoy clásica del diseño, es la incidencia profunda del movimiento moderno en la cultura del proyecto, al integrar coherente y comprometidamente la función, la forma, el material, la técnica y la producción, estableciendo en última instancia los paradigmas clásicos del diseño contemporáneo.

Si intentamos continuar con el análisis de sillas que fueron o son paradigmáticas del movimiento moderno, pero que por su continuidad pertenecen a la tradición del mueble en la cultura, podríamos referirnos al diseño de sillas tal como lo hizo en su oportunidad Mario Bellini, cuando dijo que “una silla viene de otra silla, que viene de otra silla, viene de otra... y así sucesivamente” (en oportunidad del Congreso del ICSID en Milán, Italia, 1983), lo que lleva a que seamos muy cuidadosos con el concepto de copia en las sillas. Para ello, es interesante analizar un caso que es paradigmático. Siempre se emparenta a la silla *Zigzag* de Gerrit Rietveld de 1934 con la silla *Cesca*, y es posible que uno pueda leer algún origen en ella, no obstante el cambio de material, la madera, y la técnica constructiva clásica (Figura 10). La *Zigzag* nace de la *Cesca*, como un nuevo paso en la innovación de la silla y es posible pensar que la estrategia proyectual

haya sido de oposición (en este caso la lámina se opone a la línea).

En los años sesenta dos grandes diseñadores, Aagaard Andersen y Paul Kjaerlhom, diseñaron dos piezas que se originan en la *Zigzag*: Andersen, con una propuesta que solo llegó a realizar en papel maché; Kjaerlhom, con un dibujo de una idea igual pero proyectada a la manera de las mallas de H. Bertioia (Figura 11). Ambas propuestas daban un paso más que la *Zigzag*. No consideramos aquí la propuesta de Verner Panton (Figura 12), que resuelve la *Zigzag* como una pieza continua de multilaminado, pues creemos que no hay ningún aporte al modelo original, solo la tecnología, pues si ésta era una lámina quebrada que iba resolviendo la silla, las propuestas de los daneses eran una cáscara de doble curvatura, lo que nos acercaba al concepto *menos es más*, de un solo material con una forma única continua, paradigma del movimiento moderno. Pero la verdad es que ninguno hizo una silla, solo fueron proyectos. Fue otro danés, Verner Panton, quien la resolvió en plástico reforzado para la firma Herman Miller de Suiza, firma que luego deviene en Vitra y que actualmente produce, ya como un clásico, la silla *Panton* (Figura 13), pero hoy con la tecnología del plástico inyectado.

Pero esa pieza, que resultó igual a las anteriores, fue liberada del estigma de la copia por el crítico Erik Moller, director y editor de la revista *Mobilia*, quien fue

Figura 8

Silla de Marcel Breuer. Breuer apela a la doble pata ya propuesta por Stam y recupera el concepto de eliminación de las cuatro patas, por lo menos en lo perceptivo. Fuente: dibujo extraído de Russell, Garner y Read 1980).

Figura 9

Sillón *Comfort* de Le Corbusier. La estructura del sillón de Le Corbusier profundiza el concepto de estructura contenedora de almohadones sueltos, iniciada por William Morris, pero en su estructura se reconoce la crítica de Gavina. Fuente: dibujo extraído de Russell, Garner y Read 1980).

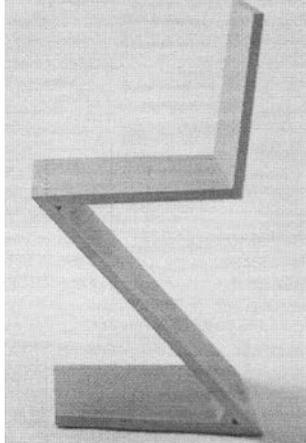


Figura 10
Silla *Zigzag*, de Gerrit Rietveld.
Introduce el uso de una estructura laminar única, lámina quebrada, como innovación para eliminar el concepto de dualidad de estructura y soporte.

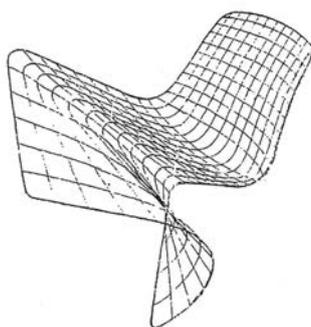


Figura 11
Silla de Paul Kjaerlhom (proyecto).
La doble curvatura, evidenciada por su generación lineal, es la expresión racional de una evolución formal que culminará con la propuesta de Pantón.

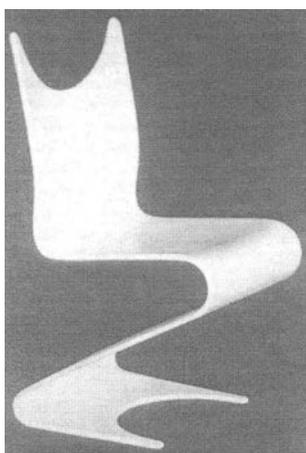


Figura 12
Silla *Thonet* de Verner Pantón. Pantón aprovecha la oportunidad de Thonet para plantear con una tecnología adecuada, la madera laminada, lo que ya había anticipado Rietveld en la *Zigzag*.

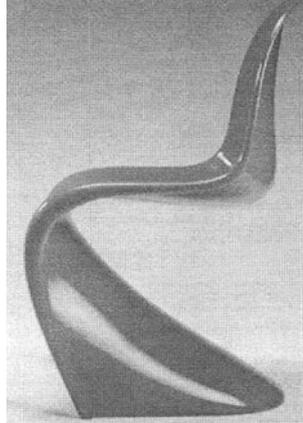


Figura 13
Silla *Miller* de Verner Pantón.
Avanza, respecto de la solución de Rietveld, en cuanto a lo laminar, pero con una lámina de doble curvatura, solucionando los problemas estructurales por forma y no por material. Desaparece así el concepto de estructura y soporte.



Figura 14
Silla de Silvio Coppola. Arremete nuevamente en la búsqueda de la misma síntesis a través de la línea. Hace que el soporte corporal (solo el asiento) deje de ser una lámina y pase a ser un volumen, logrando disgregarlo, lo que en términos perceptivos hace que esta silla se describa como una línea.

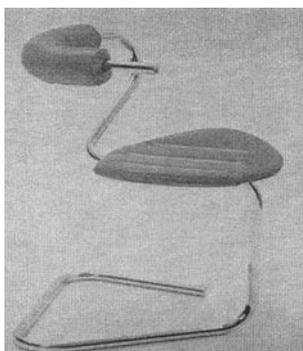


Figura 15
Silla *Tecta* de Stefan Wewerka. Apela a la misma solución que Coppola, no obstante, lo lineal se vuelve a comportar como estructura de soporte, sin lograr la síntesis del italiano.

consultado cuando se desató el pequeño escándalo de la copia. En ese momento Moller dictó un fallo ejemplar, al considerar que, si dos profesionales como Aagaard Andersen y Paul Kjaerlhom solo habían hecho dibujos o maquetas de un modelo, aun cuando como profesionales tenían la posibilidad de hacerlos o producirlos, podía deberse a dos razones: no lo habían resuelto técnicamente en forma adecuada o no lo habían considerado importante, por lo tanto, no había derecho al reclamo.

Creemos que la secuencia iniciada con la silla *Cesca* o con la de Stam, y seguida por la de Mies, continuada con las de Aagaard Andersen y Paul Kjaerlhom y finalizada con la de Verner Pantón demuestra un camino que no es solo el formal, sino que esos resultados formales son consecuencia de una manera determinada de pensar el diseño: la síntesis. La economía de medios es representativa de que con poco se puede lograr mucho. Desde la perspectiva formal, si consideramos solo la linealidad como tema, podríamos ver desde la silla *Cesca* un camino que siguió luego con la propuesta de Silvio Coppola (Figura 14) o con la silla *Tecta* (Figura 15) de Stefan Wewerka. No obstante, creemos que estas propuestas están más en el camino de la espectacularidad como tema visual que en la búsqueda de la esencia que fue siempre un paradigma del movimiento moderno ■

REFERENCIAS

RUSSELL, F., GARNER, P. y READ, J. (1980). *A century of chair design*. Londres: Academy Editions.

VERCELLONI, V. (1989). *The adventure of design: Gavina*. Nueva York: Rizzoli.

Este artículo fue aceptado y publicado en *AREA* (5), agosto de 1997, pp. 69-77.
