

**DEL MOMA A LA IDENTIFICACIÓN NACIONAL
LAS GRANDES INSTITUCIONES DEL ARTE COMO LEGITIMADORAS DEL DISEÑO
LATINOAMERICANO**

Aldana Alvarez Borel

Sofía Mara Bellabarba

Solana Berti

Anabel Marino

Manuela Belinche Montequín

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El objetivo de este escrito es realizar un acercamiento a la forma en la que se establece la legitimación del diseño en Latinoamérica. A partir del estudio del caso de la silla argentina BKF creada en 1938, se ahondará desde la pedagogía crítica sobre los conceptos de hegemonía, resistencia y emancipación en el área del diseño. ¿Se puede legitimar una obra pensada desde el sur? ¿Se puede romper con la hegemonía globalizante que establece el centro?

Palabras claves: BKF – Hegemonía - Identificación nacional – Emancipación - Resistencia

Del MoMA a la identificación nacional

Las grandes instituciones del arte como legitimadoras del diseño latinoamericano

Este trabajo se propone una reflexión sobre el rol de las instituciones del arte como legitimadoras del diseño latinoamericano desde una postura pedagógica. ¿Qué hace que una obra sea legítima? ¿Por qué el diseño latinoamericano se posiciona desde el centro y no desde el sur? ¿Cómo se emancipan las ideas propias de las influencias de los países hegemónicos? Con el fin de reflexionar sobre estos cuestionamientos, la investigación abordará el desarrollo del diseño argentino de la silla BKF (1938) desde la teoría crítica para problematizar por qué es necesaria la legitimación extranjera en torno al diseño latinoamericano. Para ello se analizarán, además del concepto de legitimación, los de emancipación y resistencia propuestos por Henry Giroux y vislumbrados en la obra de Simón Rodríguez. Estos permitirán un abordaje teórico sobre cómo pudieron los diseñadores de la silla revalorizar los recursos propios de la tierra argentina para hacerlos convivir con el diseño moderno en boga en la época y que aún así resulte estético, funcional, efectivo y válido para el diseño mundial. ¿Se puede hacer diseño desde el sur y que éste se legitime sin perder identidad?

La legitimación dependiente

La legitimación del arte latinoamericano ha estado siempre en manos de los países hegemónicos, determinada por la mirada de las instituciones del arte que imponían los métodos, las formas y los tipos de contenido a tratar. Aunque actualmente este orden jerárquico ha ido variando, los presagios de este vínculo siguen apareciendo y determinando la mirada de la sociedad argentina con respecto a su propia cultura.

El carácter despectivo respecto a lo propio es consecuencia del choque producido entre aquello que se nos presenta como lo válido y las producciones locales que no alcanzan la legitimación. El material presentado en galerías, en museos y lo estudiado en las instituciones artísticas en Argentina repite los saberes del centro en Latinoamérica; de manera que se reconoce como válido sólo aquello que es reflejo fiel de lo aprehendido en dichos espacios. En esta línea, se retoma el aporte de Pierre Bourdieu y Alain Darbel (2003), quienes definen el papel de los museos como instituciones fundamentalmente de exclusión y división. Se tiene en cuenta la postura de Agustín Díez Fischer (2012) en «El museo desde el artista: estrategias institucionales en Lima y Buenos Aires» donde afirma que la institución-museo en Argentina

no está consolidada ni posee la misma fuerza legitimadora que tiene en los países del centro. Según describe el autor esto tiene relación con el diálogo colonial y mimético que se establece entre los organismos de artes latinoamericanos y los de los países hegemónicos. Se podría decir, entonces, que en este intercambio se traza una relación que se sustenta en la dominación del centro sobre los saberes artísticos de Latinoamérica y en el sometimiento que se afianza en la periferia al reproducir los cánones impuestos dentro de sus propias fronteras. El pensarse desde el sur pondría en crisis esta relación de oprimido y opresor, lo que ocasionaría que el centro dejara de existir como tal. Este cambio de perspectiva, no convertiría al sur en opresor, o lo transformaría en centro sino que por lo contrario, podría establecer una nueva forma, donde los saberes latinoamericanos serían respetados sin necesidad de combatir a los extranjeros, donde se podría convivir con la diferencia y no existirían oprimidos ni opresores. Según la teoría de Paulo Freire «La situación opresora [...] no lleva a los oprimidos a ‘ser menos’, sino, “tarde o temprano, a luchar contra quien los minimizó”. Esta lucha [...] carecerá de valor y no producirá los efectos deseados si los oprimidos se transforman en “opresores de sus opresores”, en lugar de convertirse en restauradores de la humanidad de ambos» (Nassif, 1981, p. 61).

La creación de la propia identidad se problematiza con las diferentes definiciones que fueron impuestas como universales desde los países hegemónicos, sin tomar en cuenta la realidad histórica y cultural de Latinoamérica. Aquellos sectores subordinados que buscaban el derecho de simbolizar su país quedaron sujetos a una degradación del folklorismo, a una banalización de lo típico y de sus costumbres, invisibilizando la dependencia cultural que el centro dispone y negando cualquier intento transformador de la cultura latinoamericana (Ciafardo, 2016). Esto se podría relacionar con el posicionamiento de inferioridad en el que Argentina se ubica con respecto al arte «[...] estamos parados en una historia que no nos pertenece [...] solo situándonos en nuestra propia historia en el complejo cuadro de nuestras culturas, y priorizando a nuestras creaciones se podrá elaborar una teoría americana del arte» (Colombres, 2004, p.12).

Esta reflexión conduce entonces a un cuestionamiento profundo: ¿puede el arte latinoamericano ser legitimado por el centro sin caer en la repetición y en la réplica de los saberes aprehendidos por las academias artísticas?

La resistencia

Simón Rodríguez (1769-1854) maestro, pedagogo y escritor venezolano, reflexionaba desde el ámbito educativo también sobre este carácter colonizador del centro frente a los países latinoamericanos. El autor hablaba de la necesidad de crear una pedagogía basada en la originalidad, tomando de los países del centro (él hacía referencia en sus textos a Europa y América del Norte) aquellos aportes que sirvieran al desarrollo de una pedagogía latinoamericana, sin perder sus orígenes, sin desprenderse de su contexto social, político y cultural, apropiándose de lo propio (Wainszok, 2013). Esta posición inaceptable para la época podría ser ejemplo de la teoría de resistencia que propone Giroux quien define dicho término como un comportamiento de oposición con intereses emancipatorios (Giroux, 1985).

En la Argentina, estas teorías pueden relacionarse con la creación del Grupo Austral, un equipo compuesto de jóvenes arquitectos que se formaron en Europa y resignificaron los conocimientos aprendidos sobre Arquitectura Moderna y su posible aplicación en América del Sur, tomando en cuenta las necesidades de los habitantes, los materiales y el contexto económico-político de la Argentina en esos años. En junio de 1939, Antonio Bonet Castellana, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan publicaron algunas de estas ideas en el Manifiesto del Grupo Austral «Voluntad y Acción». Su visión innovadora permitió la creación de lo que se conoce como BKF [figura 1], una silla que fue pensada desde los cánones europeos pero con materiales y tecnologías nacionales. En la actualidad ese proyecto se reconoce como un ícono del diseño industrial argentino (Liernur, 1993).



Figura 1. *Silla BKF*. (1939) Antonio Bonet Castellana, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan.

El contexto

La periferia que se permitió pensar como centro

En el momento en el que se desarrolló la silla BKF, la Argentina atravesaba el periodo de la década infame, más precisamente entre las presidencias de Agustín Pedro Justo y Roberto Marcelino Ortiz. El país se encontraba inserto en el sistema económico mundial en la posición de agroexportador. La dependencia económica estaba determinada especialmente por las relaciones que mantenía con Gran Bretaña en el marco del Pacto Roca-Runciman. La inversión de capitales extranjeros permitió el desarrollo de una incipiente industria nacional (de alimentos, caucho, eléctricas, textiles, electrodomésticos y automóviles).

En el ámbito del arte y del diseño se desarrollaba el movimiento del arte concreto, de la mano de Tomás Maldonado en la Asociación del Arte Concreto-Invención quien trajo la influencia de las escuelas europeas del buen diseño, como la Bauhaus y la Ulm. Este movimiento propuso desarrollar un sistema objetivo de composición abstracto que se valga de la simplificación y síntesis de la forma, sustentandose en una nueva manera de ver el presente en la que el diseño ayuda a una organización social armónica (García, Labella, Rey, Rodríguez Marengo, 1987).

El Diseño Argentino legitimado

La creación de la BKF

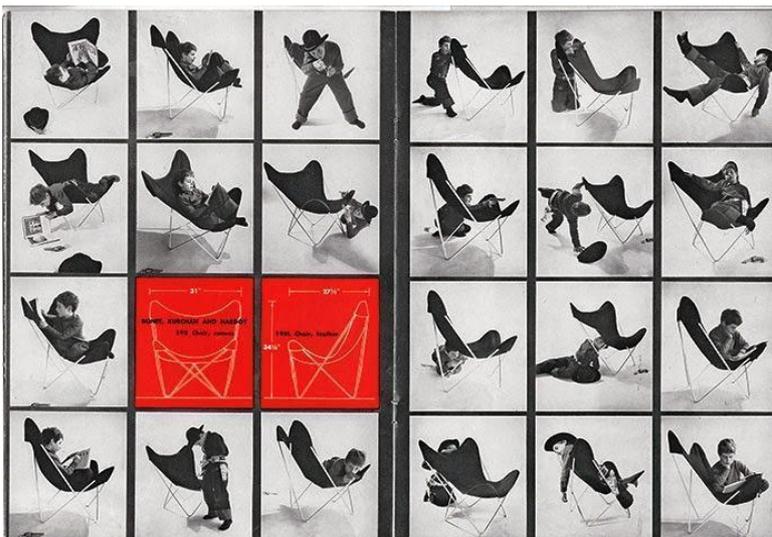


Figura 2. Catálogo de la firma Knoll, EE.UU. (1947), Herbert Matter.

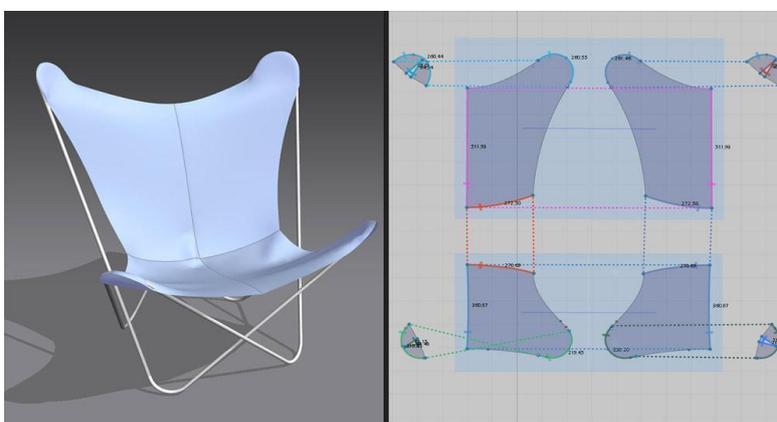


Figura 3. Plano de cortes del cuero.

A fines de 1938, el catalán Bonet Castellana y los argentinos Kurchan y Ferrari Hardoy, pertenecientes al Grupo Austral, dieron luz al icónico diseño de la BKF. Los arquitectos, formados en París, veían la necesidad de acercar los conocimientos del diseño moderno al continente sudamericano. Se trataba de una silla que permitía sentarse de diversas maneras, proponiendo al usuario dejar caer su cuerpo, ya que funcionaba mejor cuando la persona bajaba todo lo posible su centro de gravedad y se desparramaba sobre los cuatro puntos de apoyo [figura 2]. Se entiende como algo innovador para una época en la que se proponían posturas tradicionales de sentado, lo que generó una crítica por parte de algunos

tradicionalistas debido a su aparente falta de estabilidad y su postura descontracturada (Lopez Coteló, 2014). La silla poseía una estructura de hierro continua, cubierta por una pieza de cuero cosido y colgado de los extremos a modo de asiento y respaldo [figura 3]. El esqueleto de hierro de sección redonda de 12 mm de radio, curvado a máquina y pulido a mano, era luego tratado con pintura y recibía un tratamiento superficial de protección. El asiento propiamente dicho, estaba construido en cuero con forro interior de lona. El acople entre ambos elementos se realizaba mediante cuatro bolsillos ubicados en los ángulos del cuero, en los cuales iban insertados los codos de la estructura metálica (Esperson, 2013). Esta silla, también conocida como «Butterfly» o «AA», es hoy considerada uno de los exponentes más grandes de diseño industrial. Su antecedente directo fue la «Trampolina», una silla de lona y madera plegable patentada en Inglaterra por Joseph Fenby en 1877, que fue utilizada por el ejército Inglés durante el siglo XIX [figura 4].



Figura 4. *La Trampolina* (1877), Joseph Fenby.

La particularidad de la BKF fue que en ella convivían dos elementos opuestos. En primer lugar la clara influencia en su morfología del diseño europeo, que se inclinaba hacia el funcionalismo, con formas limpias y sintéticas, despojadas de toda ornamentación. Esto se

contraponía a la estética nacional neoclásica que revalorizaba las formas del pasado, con un estilo romántico, decorado y simétrico, que consideraba que a mayor ornamentación mayor belleza. En segundo lugar la utilización de materiales que abundaban en el suelo argentino, pero que se encontraban desvalorizados en ese momento. Esto se debía a la creciente importación, producto del período de entreguerras, que paralizó la incipiente industria del cuero que había comenzado a desarrollarse en la Primera Guerra Mundial (Centro de Estudios para la Producción, 2004, 68-91). Para esta época el cuero se convertía en un ícono de lo nacional. Se generó un código social que aportó a éste un valor agregado cuyas características lo posicionaron como un material de lujo, caro y ostentoso (Alvarez Saavedra, 2008). Por otro lado, el hierro era un material pujante que respondía a una demanda local creciente, propia del desarrollo armamentístico del período de entreguerras y a la Ley 12.987 (1947)¹ que impulsó el desarrollo de semielaborados en base a la producción siderúrgica (Azpiazu, Basualdo y Kulfas, 2005).

La emancipación de una idea

Los autores tuvieron la novedosa idea de emplear materiales exportados desde Argentina, utilizándolos con fines hasta el momento no explorados: el diseño.

Sus conocimientos aprehendidos en París con el arquitecto Le Corbusier, quizás el mayor representante de la vanguardia de Arquitectura Moderna de la época, sirvieron para la posterior legitimación de la silla y el reconocimiento por parte de las diferentes instituciones del centro que estudiaban las nuevas expresiones de arte y diseño.

La BKF empleó materiales nacionales icónicos que comenzaron a aparecer y a ser reconocidos en los estudios teóricos sobre la Arquitectura Moderna en Argentina. Tiempo después, se estableció su legitimación y reconocimiento tanto nacional como internacional. Se podría considerar que lo innovador fue poder pensar un diseño que sea reconocido sin atentar contra la conciencia de identidad nacional y producir un desplazamiento en una cultura que se valía de la repetición de los conceptos de la arquitectura impuestos por el centro. Este hecho puede vincularse con los postulados de la teoría de la resistencia ya que la creación de la silla implicó repensar los conocimientos aprendidos sobre el diseño moderno europeo y su posterior aplicación en el suelo argentino.

¹ La ley 12.987 dio origen al decreto 8.078 el 21 de marzo de 1946. Impulsó a la producción de acero en Argentina, utilizando minerales y combustibles locales y extranjeros asegurando la evolución y crecimiento de la industria siderúrgica argentina.

Se puede considerar también que el trabajo con materiales autóctonos, resignificados para su empleo en este producto, fue una actitud emancipadora. Como se dijo, el Grupo Austral intentaba pensar los saberes desde América del Sur, acercando los conocimientos que solo se compartían en instituciones legitimadas (pertenecientes al centro y a una élite determinada) al suelo argentino. En este sentido, si se entiende este acto como emancipador se puede decir que se dio desde una mirada crítica y que intentó responder a necesidades y valores del país sudamericano en cuestión. Esta postura coincide con la idea expuesta en la teoría de Jürgen Habermas quien explica que «[...] la crítica se orienta a revelar a los individuos como sus creencias y sus actitudes quizás sean ilusiones ideológicas que ayudan a preservar un orden social ajeno a sus experiencias y necesidades colectivas» (Carr y Kemmis, 1988).

La actitud emancipadora de pensarse desde lo propio, como lo describió Simón Rodríguez en su estudio de la pedagogía, da como resultado la creación de una cultura identitaria donde el pueblo puede verse reflejado e identificarse en un objeto diseñado que lo representa por fuera de sus fronteras. Este posicionamiento de resistencia, por otra parte no se emplea desde una oposición tajante de los saberes estudiados en Europa sino en repensar dichos saberes en y para una cultura diferente.

La legitimación de la resistencia

Como fue dicho anteriormente, el hecho de que el diseño de la BKF haya surgido desde Europa, de la mano de una figura como Le Corbusier, permite desde un primer momento que se vea en un ámbito favorable para posicionarse como ícono del diseño industrial. Sin embargo, no basta con un nombre conocido para llegar a donde se encuentra hoy en día. En el contexto nacional de ese momento, Europa era el referente cultural y social, por lo que se importaban la mayoría de los productos manufacturados y los diseños propios eran desvalorizados. Era necesario el reconocimiento extranjero de los productos de arte y diseño para lograr un posicionamiento válido a nivel nacional.

Una de las instituciones que participó en este proceso de visibilización de la silla, fue el Salón de Artistas Decoradores de las tiendas Harrods en Buenos Aires, mediante la exposición de 1943, en la que se presentó la BKF y ganó el primer premio. Fue allí donde el estadounidense Edgard Kaufman Jr. compró la silla que finalmente terminó expuesta en el MoMa de Nueva York, lo que le abrió las puertas al mundo y le otorgó reconocimiento internacional. Años más tarde, en 1944, el MoMa reconoció a la BKF con el «Premio Adquisición»; y en 1945, Bonet,

Kurchan y Ferrari la presentaron en el Pabellón «Jeu de Pomme» de París (Otero Fernández, 2013).

La aceptación de este producto en la muestra parisina produjo que el director de la revista «Architecture d'Aujourd'hui» se enamorara de la pieza y comenzara a producirla para sus lectores con el nombre «Sillón AA». Y en los Estados Unidos, a su vez, el catalán José Luis Sert y Hans Knoll comenzaron a producirla con el nombre de «Butterfly» [figura 5].

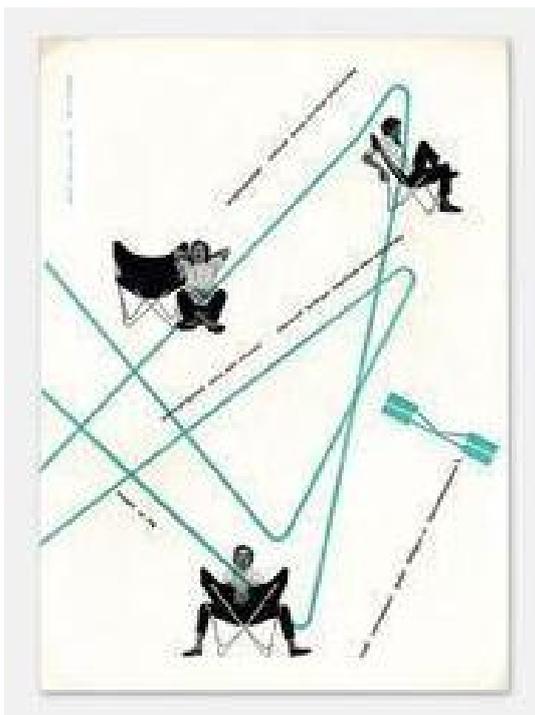


Figura 5. *Publicidad de la Butterfly*. (1954), Herbert Matter.

Este producto no solo fue un ícono de museo, sino que también alcanzó la masificación gracias a los nuevos pensadores y teóricos del movimiento moderno, que relacionaban el sentido

transgresor de la silla con sus producciones publicitarias, resumiendo el espíritu de la época. Los preceptos sociales que se encontraban en boga en el momento a nivel internacional, con cambios tan determinantes como la emancipación de la mujer y la liberación de los cuerpos, sirvieron de marco para este producto con características tan innovadoras. Su particular morfología se transformó en ícono de estos nuevos paradigmas.

La BKF fue un producto de tendencia y de moda para la publicidad, buscado por la élite como producto *cool*, transgresor y con el cual, a su vez, las clases populares podían identificarse como símbolo de representación para la lucha de las sociedades modernas. Su carácter icónico se determinó tras la masificación —pero no adquisición— del producto sin distinción social.

La repercusión a nivel internacional, la utilización de la silla como referente de ciertas marcas y su exposición en el MoMA como portador de legitimación en el área del diseño, produjo que en Argentina la silla fuera recepcionada en los círculos académicos como un ícono del buen diseño dando lugar a la identificación nacional.

Conclusiones

Tras el desarrollo del trabajo se descubre la importancia de resignificar lo aprendido con respecto a la historia del arte latinoamericano. Es indispensable desde una mirada crítica poder revalorizar y pensar en aquellos grupos que, en épocas donde solo las galerías, los museos y las instituciones de arte permitían la visibilidad de las obras, se arriesgaron y actuaron desde la resistencia, intentando dar cuenta en sus producciones del reflejo de su suelo natal.

La globalización del siglo XXI, producto de la aparición de medios masivos de comunicación, permitió la distribución y visibilización de ciertas obras que sin esta red invisible, no hubieran logrado tal repercusión. Pero es importante señalar que actualmente son los países hegemónicos los que trenzan las cuerdas de lo que se denomina arte. Se entiende que son pocos, con relación a los años que pasaron desde la generación de aquellos creadores de la BKF, los que se animaron a romper con el esquema propuesto por el centro, apropiando y pensando lo aprendido desde la periferia para salir del rol de subordinación.

Sin embargo, lo que puede verse desde diversas disciplinas del arte como el cine, la comunicación visual o el diseño industrial es que, incluso hoy en día, existe mayor aprobación institucional respecto a quienes reproducen los cánones hegemónicos, impidiendo que las ideas locales se emancipen completamente. Se entiende que en Latinoamérica la producción

de arte atraviesa muchas veces una descalificación de lo propio frente a lo impuesto, lo que dificulta que los artistas latinoamericanos puedan resistir a las ideologías externas y levantar la bandera de lo que es legítimo o no desde su perspectiva. Si la historia les deja el lugar de oprimidos, el arte y la crítica los emanciparán.

El análisis del proyecto de la BKF invita a poner en valor la necesidad de tomar las cartas de la historia latinoamericana, mezclarlas desde los saberes y experiencias propias para volver a repartirlas, repensarse y así apropiarse de su identidad. Para representar aquello que los diferencia de los demás, para poder abrazar esa diferencia y enorgullecerse de ella, sentirse únicos.

Es imposible siquiera pensar en la legitimación de un país extranjero cuando, en principio, los propios latinoamericanos no se pueden reconocer en sus obras, cuando la repetición y la réplica son los modelos impuestos por el centro. Es imposible hablar de emancipación cuando se cree que lo mejor está del otro lado, cuando no se valora lo propio. No se deben crear muros en la búsqueda de generar autonomía, sino destruir aquellas barreras internas creadas por los sectores dominantes, para generar un auténtico diálogo con lo que simboliza e identifica a los latinoamericanos y para proyectar al mundo lo que somos verdaderamente y no lo que el centro quiere que seamos.

Referencias bibliográficas:

- Alvarez Saavedra, E. (2008). *El cuero como material constructor de la Identidad Argentina* (Tesis de grado). Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/archivos/1044.pdf
- Azpiazu, D., Basualdo, E. y Kulfas, M. (2005). *La Industria Siderúrgica en Argentina y Brasil durante las últimas décadas*. Recuperado de http://legacy.flacso.org.ar/upload_ed_files/Publicaciones/271_AEYT_La.industria.siderurgica.en.Argentina.y.Brasil.pdf
- Bonet Castellana, A., Ferrari Hardoy, J. y Kurchan, J. (junio de 1939). Manifiesto del Grupo Austral. *TECNNE*. Recuperado de <http://tecnne.com/wpcontent/uploads/2013/01/TECNNE.-VOLUNTAD-Y-ACCION-MANIFIESTO-GRUPO-AUSTRAL.pdf>
- Bourdieu, P. y Alain D. (2003). *El amor al arte: Los museos europeos y su público*. Paidós, Barcelona, España.

- Carr, W. y Kemmis, S. (1988). Una aproximación crítica a la teoría y la práctica. En *Teoría crítica de la enseñanza* (pp. 142-165). Barcelona, España.
- Centro de Estudios para la Producción. (2004). *El sector de las manufacturas de cuero en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Secretaría de Industria, Comercio y de la Pequeña y Mediana Empresa. Recuperado de http://www.funcex.org.br/material/redemercosul_bibliografia/biblioteca/ESTUDOS_ARGENTINA/ARG_25.pdf
- Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Octante (N°1)*, 23-33.
- Colombres, A. (2004). Prólogo. En Acha, J., Colombres, A., Escobar, T., *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 9-32). Buenos Aires, Argentina.
- Díez Fischer, A. (2012). El museo desde el artista: estrategias institucionales en Lima y Buenos Aires. *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=355632772003>
- Esperson, J. L. (30 de octubre de 2013). Diseño Argentino: una fuerte influencia del diseño europeo en la silla BKF (1938-1939) [Entrada de blog]. Recuperado de <http://historia-disenio-industrial.blogspot.com/2013/10/disenio-argentino-anos-40s-bkf.html>
- García, G., Labella, V., Rey, A. y Rodríguez Marengo, V. (1987). El Diseño Gráfico en Argentina. En *Panorama histórico del Diseño Gráfico Contemporáneo* (pp. 129-140). Buenos Aires, Argentina.
- Giroux, H. (1985). Teorías de la reproducción y la resistencia en la nueva sociología de la educación: un análisis crítico. *Cuadernos Políticos*, 44, 36-65.
- Liernur, P. (1993). La construcción de una vanguardia. El caso del Grupo Austral (1937-1941). En *Arte y Poder* (pp. 59-68). Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA).
- López Cotelo, B. (1 de septiembre de 2014). Tectonicablog: Silla BKF [Entrada de blog]. Recuperado de <http://tectonicablog.com/?p=20852>
- Nassif, R. (1981). *Las tendencias pedagógicas en América Latina (1960-1980)*. UNESCO-CEPAL-PNUD, Buenos Aires, Argentina.
- Otero Fernández, D. (27 de agosto de 2013). Aniversario a 75 años de la creación del sillón BKF. *Clarín ARQ*. Recuperado de www.clarin.com/disenio/anos-creacion-sillon-bkf_0_ByrmOaVoPmg.html
- Wainszok, C. (2013). Simón Rodríguez y nuestras pedagogías. En Durán, M., Imen, P., López Cardona, D., Ouviaña, H., y Wainszok, C., *Simón Rodríguez y las pedagogías emancipadoras en Nuestra América* (pp. 27-49). Buenos Aires, Argentina.