

FRAGMENTOS Y ENSOÑACIONES SURREALISTAS EN LAS PROPUESTAS GRÁFICAS DE ANTONIO BONET. DE PARÍS A BUENOS AIRES: 1936-1939

SURREALIMS FRAGMENTS AND DREAMINESS IN THE GRAPHIC PROPOSAL OF ANTONIO BONET. FROM PARIS TO BUENOS AIRES: 1936-1939

Andrés Tabera Roldán, Mariano González Presencio

doi: 10.4995/ega.2021.14970

A finales de la década de los treinta, alejándose del conflicto bélico que se había desatado en España y del que se presagiaba en Europa, Antonio Bonet llegó a Buenos Aires decidido a liderar la vanguardia arquitectónica. Para ello contaba con su formación moderna junto a Josep Lluís Sert en Barcelona y Le Corbusier en París y con sus experiencias en la corriente surrealista vividas en la propia capital francesa junto al pintor-arquitecto Roberto Matta Echaurren. Fruto de esta relación fueron los dibujos que el arquitecto catalán llevaba consigo al arribar a Argentina. Lo que se pretende desvelar en el artículo son las claves de la componente surrealista presente en el trabajo de Bonet de esos años a partir del análisis de los dibujos –algunos de ellos inéditos– y collages de época que le acompañaron en su viaje, intentando adivinar sus inquietudes y, por qué no decirlo, sus inevitables contradicciones.

PALABRAS CLAVE: ANTONIO BONET, SURREALISMO, GRUPO AUSTRAL, ARQUITECTURA MODERNA

By the late 30's, avoiding the military conflict taking place in Spain and the later that would take place in Europe, Antonio Bonet arrived to Buenos Aires with the purpose of leading the architectonic vanguard. In order to achieve that aim he was formed with the experiences lived along with Josep Lluís Sert and Le Corbusier and the ones lived with painter and architect Roberto Matta Echaurren in Paris. Due to this relationship the drawings that Bonet carried to Argentina could come to life. The aim of this article is to reveal the surrealistic key components which are found in Bonet's work of those years by analyzing those drawings (some of them unpublished) and the collages that were with him in his journey. His concerns will be tried to be guessed as well as his inevitable contradictions

KEYWORDS: ANTONIO BONET, SURREALISM, AUSTRAL GROUP, MODERN ARCHITECTURE



Antonio Bonet desembarcó en Buenos Aires en abril de 1938 con el ambicioso propósito de liderar la vanguardia europea en Argentina. Sus años formativos en Barcelona, en el despacho de J. L. Sert y Josep Torres Clavé, y, con posterioridad, en París con el mismo Le Corbusier, habían llegado a su fin. Bonet con apenas 25 años se sentía preparado para protagonizar su propia historia; convencido de poder liderar en Buenos Aires un ideal moderno renovado, inspirado en la experiencia del GATEPAC que él había vivido en sus años universitarios y ligado a los CIAM, a cuya edición de 1933, la cuarta, había podido asistir en Atenas; mientras que la celebración de la quinta había coincido con su estancia en París.

En el estudio de Le Corbusier había conocido a los arquitectos argentinos Jorge Ferrari-Hardoy y Juan Kurchan, principales instigadores de su viaje y con los que, una vez reunidos en Buenos Aires, pondría en marcha el Grupo Austral (1938-1941); una entusiasta agrupación a la que pronto se añadirían otros jóvenes arquitectos argentinos fascinados por su renovador mensaje europeo de esencia corbuseriana.

No obstante, Bonet llevaba en su equipaje una serie de contribuciones de índole más personal, algo alejadas de la poética de sus maestros y derivadas de su proximidad al surrealismo. Días antes de abandonar Europa, en una carta a su amigo Torres-Clavé, le hacía partícipe de su ambicioso plan de sumar ambas corrientes (Bonet 1938):

Ha sido en estos últimos tiempos que he trabajado la arquitectura en su sentido filosófico y humano [...] Por una parte, en casa de Le Corbusier, donde trabajo desde finales de noviembre

(¡naturalmente como alumno!) y, por otra, trabajando con otro compañero en la búsqueda de nuevos caminos para hacer avanzar la Arquitectura. Tomamos como base lo que siempre hemos llamado "Arquitectura Moderna", es decir, "Le Corbusier". Desde aquí vamos hacia el campo psicológico (llegando en un cierto sentido al surrealismo). Éste podría ser el sentido filosófico de nuestra arquitectura. Plásticamente intentamos dar el máximo valor escultórico a las formas arquitectónicas y damos una importancia primordial al color.

Como sustento de este plan, Bonet viajó con una serie de dibujos bajo el brazo. Además, como muestra su correspondencia, intentó no perder contacto con la vanguardia parisina con la que había convivido a lo largo de sus dos años de estancia.

Evidentemente la experiencia parisina en el estudio de Le Corbusier había sido para Bonet la culminación de un sueño que se había empezado a gestar durante el memorable CIAM IV de 1933, en el que tuvo ocasión de conocer al arquitecto suizo, gran protagonista del evento, y que habría sido alentado por el ejemplo de Sert, quien pocos años antes había recorrido el mismo camino formativo.

Pero París fue para Bonet mucho más que la mera emulación de su maestro. Sumergirse en el faro cultural de Europa significó para el joven arquitecto aproximarse al epicentro artístico del momento y empaparse del riquísimo ambiente social y artístico que acontecía de manera ininterrumpida en sus barrios, cafés y exposiciones. Algunas de las cuales le impactaron especialmente, como la de arte medieval catalán en el *Museu del Jeu de Paume des Tuileries* entre marzo y abril de 1937 o la del CIAM V en el *Pavillon des Temps Nouveaux* en el verano de 1937. El joven Bonet fue,

Antonio Bonet arrived in Buenos Aires in April 1938, motivated by the ambitious goal of leading the European avant-garde in Argentina. His early, formative years, first in the Barcelona studio of J. L. Sert and Josep Torres Clavé, and thereafter with Le Corbusier himself in Paris, had come to a close. Although barely twenty-five years old, Bonet felt ready and able to strike out on his own professional journey, convinced that he could model a renewed modern ideal in Buenos Aires, inspired by his experience of the GATEPAC during his time at university, and influenced by the International Congresses of Modern Architecture (CIAM), the fourth edition of which he attended in Athens in 1933 and the fifth edition of which took place during his stay in Paris. Bonet got to know the Argentinian architects Jorge Ferrari-Hardoy and Juan Kurchan in Le Corbusier's studio; they strongly encouraged his trip to Argentina and, having met up again in Buenos Aires, together they launched the *Grupo Austral* (1938-1941), an enthusiastic enterprise soon joined by other young Argentinian architects intrigued by the Le Corbusier-inspired European message of renewal. At the same time, however, Bonet had also begun to develop a more personal vision at some remove from the poetic outlook of his masters, prompted by his close experience of surrealism. In a letter to his friend Torres-Clavé written just days before his departure from Europe, he set out his ambitious project to fuse the two approaches (Bonet 1938):

In recent times I have practiced architecture in a philosophical and human sense [...] On the one hand, in Le Corbusier's studio, where I've been working since the end of November (as a student, of course!) and on the other hand, working with another colleague to trace new paths for the progress of Architecture. Our starting-point is what we've always called "Modern Architecture" – that is, "Le Corbusier". From there we moved towards the field of psychology (ending up to a certain extent at surrealism). This might be the philosophical meaning of our architecture. We aim to invest architectural forms with the highest sculptural value, putting a premium on color.

Bonet had brought with him to Argentina a set of drawings as the basis of this endeavor. Moreover, his correspondence evinces his concern not to lose contact with the Parisian avant-garde he had come to

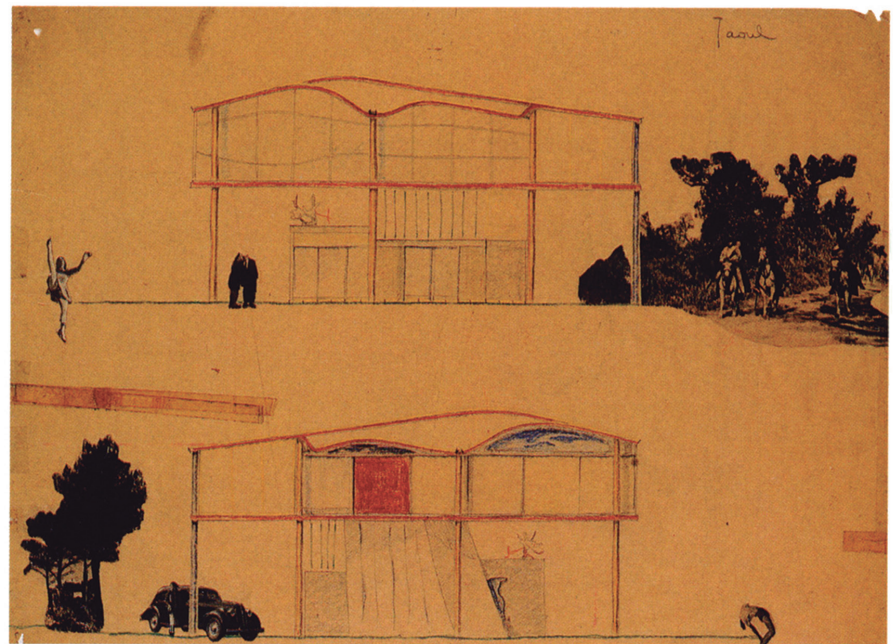
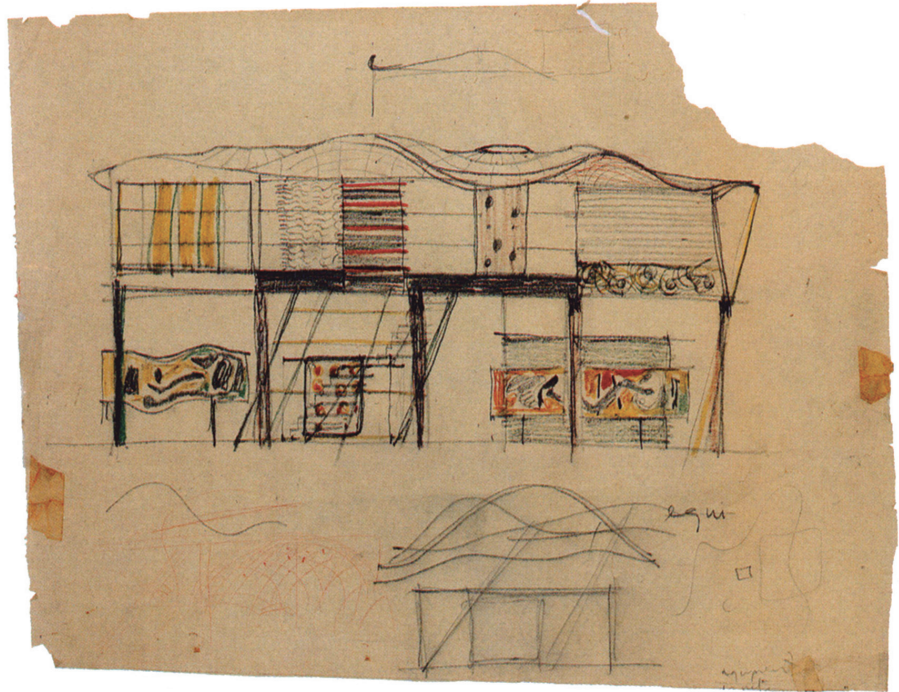


know during his two-year stay in that city. It is clear that Bonet's experience in Le Corbusier's studio in Paris was a dream come true, an aspiration prompted by the unforgettable 4th CIAM in 1933 where he first met the Swiss architect, a leading figure at that international congress, as well as by the example of Sert who, just a few short years before, had followed the same path in his training and development. However, Paris would prove to mean significantly more to Bonet than mere imitation of his master. The young architect saw full immersion in the cultural heartland of Europe as moving to the artistic center of his time, an opportunity to absorb the extraordinarily enriching social and artistic atmosphere to be found at all times of day and night in its various quarters, exhibitions, bars and cafés. A number of exhibitions made a particular impression on him, such as the *Museu del Jeu de Paume* des Tuileries show on medieval Catalan art in March–April 1937 and the 5th CIAM in the *Pavillon des Temps Nouveaux* in the summer of 1937. Bonet was, at the very least, a keen observer of many of the major events that took place during his stay in Paris. While his role may well have been a secondary one, he was still to some extent a participant there. Bonet would later recall some of the events he had experienced (1981):

In Paris I often met up with contributors to the Spanish Pavilion who were more like friends: Picasso, Miró, Calder, Alberto (Sánchez), etc., Dalí [...]. At the same time, I got to know Roberto Matta Echaurren, a young man from Chile, in theory an architect, but really a painter, and we became very close friends, since both he and I were engrossed in the Surrealist movement.

The "colleague" Bonet alluded to in his letter to Torres-Clavé must be none other than the Chilean architect and painter Roberto Matta. Matta was present at all or almost all of the activities initiated and carried out by Bonet in Paris, the formal and intellectual instigator of the liberating quest through surrealist approaches to which Bonet referred.

In the mid-1930s, when the two artists first met because both were working in the Spanish Pavilion, Matta was engaged in automatic experimentation in "variations on botanical images in a microphotography



1

como poco, observador de muchos de los fenómenos que acontecieron en la capital francesa durante su estancia. Su papel quizá fuera secundario, pero, al fin y al cabo, fue un participante más. De entre los acontecimientos vividos aquellos años, Bonet recordaba (1981):

En París veía con frecuencia a los colaboradores del pabellón español que eran más amigos: Picasso, Miró, Calder, Alberto (Sánchez), etc, a Dalí [...] Paralelamente conocí a un joven

chileno, teóricamente arquitecto, pero en realidad pintor, Roberto Matta Echaurren con quien nos hicimos muy amigos, ya que tanto él como yo estábamos inmersos en cierta manera en el movimiento surrealista.

Resulta obvio que ese "otro compañero" al que se refería Bonet en su carta a Torres-Clavé antes citada no era otro que el pintor y arquitecto chileno Roberto Matta. Matta estuvo presente en casi todas las acciones emprendidas o realizadas

por Bonet en París, siendo el desencadenante formal e intelectual de esa búsqueda liberadora en claves surrealistas a la que Bonet aludía.

A mediados de los treinta, cuando ambos artistas entraron en contacto gracias a la coincidencia de trabajar en el Pabellón Español, Matta estaba sumergido en la experimentación automática de “*variaciones sobre las imágenes botánicas de un libro de microfotografías*” (Red Sun, 1938). Asimismo, sus dibujos exploraban estrategias formales próximas a la arquitectura, “*como las curvas de nivel, los planos flotantes y las mallas espaciales*”, evocando desde su condición surrealista esa “*fantástica fusión de formas arquitectónicas y orgánicas*” (Sawin 2011). Formas blandas y coloridas derivadas, en parte, del reconocido –por el propio artista– impacto inicial causado por el trabajo y la persona de Salvador Dalí. Fue en enero y febrero de 1938, con Bonet aún presente en París, cuando cuatro “*scenarios*” de Matta se exhibieron en la *Exposition Internationale du Surréalisme* (Breton y Eluard 1938). Por vez primera la obra del artista chileno se pudo visualizar dentro del surrealismo más canónico seleccionado por André Breton.

Otro hito no menos relevante fue el breve artículo de Matta publicado a finales de 1938 en *Mino-taure*, la revista surrealista fetiche del momento. Tanto el collage que acompañaba el artículo como otros dibujos de la misma época del propio Matta recreaban espacios ingravidos, grafiados a través de geometrías biomorfas –con alusiones al útero materno–, blandas, de trazos multicolor, llenos de ondulaciones y pliegues. De título revelador, “*Mathématique sensible, Architecture du Temps*”, el artículo de Matta

1. Dibujos coloridos de la etapa parisina que Bonet llevó a Buenos Aires. En COAC, Barcelona. H 108 G 12 312

2. Uno de los cuatro dibujos de Matta expuesto en la muestra surrealista: “Scénario n°1. Succion Panique du soleil”, 1937

3. Espacios híbridos propuestos por Matta con el título “Mathématique sensible”. 1937. (Ferrari 1987, 28)

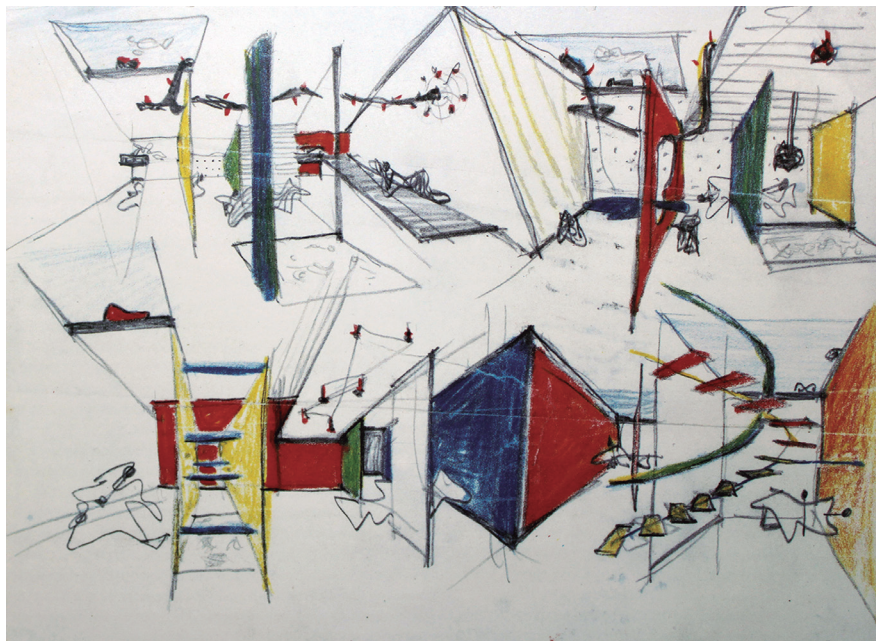
1. Colored drawings from his time in Paris Bonet brought with him to Buenos Aires. In COAC, Barcelona. H 108 G 12 312

2. One of four drawings by Matta on show in the surrealist exhibition: “Scenario No. 1. Succion Panique du Soleil”, 1937

3. Hybrid spaces entitled “Mathématique sensible”, proposed by Matta. 1937. (Ferrari 1987, 28)



2



3

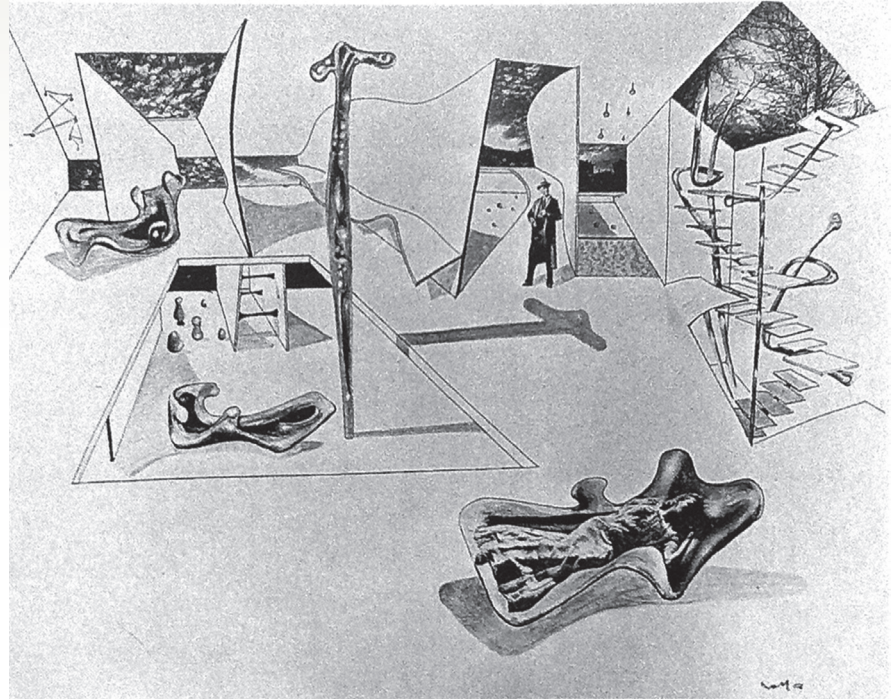


book" (Red Sun, 1938). At the same time, his drawings also explored formal strategies that approximate architecture, "such as level curves, floating planes and spatial networks", a surrealist-inspired evocation of a "fantastic fusion of architectural and organic forms" (Sawin 2011). Matta himself acknowledged that these soft and colorful forms stemmed – in part, at least – from the life and work of Salvador Dalí. In January–February 1938, when Bonet was still living in Paris, four of Matta's "scenarios" were put on show in the *Exposition Internationale du Surréalisme* (Breton and Eluard 1938). For the first time, Matta's work was included in a more canonical account of surrealism, as curated by André Breton.

Another significant milestone in this regard was a short article by Matta published in *Minotaure*, the emblematic surrealist journal of the time, in late 1938. The collage used to illustrate the article as well as other drawings produced by Matta during the same time-period evince weightless spaces traced over with biomorphic geometries – evocations of the maternal womb – soft forms, multicolored lines, replete with waves and folds. The title of the article is striking: "*Mathématique sensible, Architecture du Temps*"; and Matta (1938) proposed "a new inhabitable architectural space", before concluding that: "we must protest the constraint of the right angle". Such a protest would come as an answer, or a complement, to Le Corbusier's "*Mathématique raisonnable*", holding that the physical and the biological are one and the same; they are phenomena of a single reality. Bonet was captivated by this hybrid quest across disciplines and techniques, a fascination that prompted a series of projects leading to the portfolio of drawings he selected carefully to bring to Buenos Aires to use as a kind of calling card. He had worked on these projects in Le Corbusier's studio and under the influence of Matta and his work. Among the drawings were a set of preliminary sketches of the Palais d'Eau in Liège, developed under the supervision of Jeanneret in 1937, a proposal based on a "modulated" and "elastic" structure undergirding a vast bivalve roof, beneath which a winding concrete walkway is constructed on the existing topography, its curves merging with the river and vegetation

4. "Project-maquette d'appartement: espace propre à rendre consciente la verticale humaine" por Matta Echaurren en *Minotaurure* 11, 1938

5. Planta tipo y fachada principal del *Palais de l'Eau* de Lieja de 1937. En COAC, Barcelona. H113A 2 306 8



4

(1938) proponía "*un nuevo espacio arquitectónico habitable*"; y concluía: "*necesitamos un grito contra la digestión del ángulo recto*". Un grito que venía a contestar, o complementar, el texto de Le Corbusier "*Mathématique raisonnable*" y que sentenciaba que el fenómeno físico y el fenómeno biológico son uno y pertenecen a una misma realidad.

Bonet no pudo sustraerse al atractivo de esta búsqueda híbrida entre disciplinas y técnicas y de aquí se derivaron una serie de proyectos de los cuales saldría el repertorio de dibujos, cuidadosamente elegidos, que Bonet se llevó consigo a Buenos Aires para que le sirvieran como carta de presentación. Eran proyectos trabajados en el estudio de Le Corbusier y contaminados por la influencia de Matta. Entre ellos había una serie de bocetos iniciales para el *Palais d'Eau* de Lieja, dibujados con la supervisión de

Jeanneret en 1937; una propuesta basada en una estructura "*modulada*" y "*elástica*" que soportaba una cubierta bivalva de grandes dimensiones bajo la cual una sinuosa pasarela de hormigón se elevaba sobre la topografía existente, fusionándose a través de sus formas curvas con el arroyo y la vegetación (Bobzin 1983). Todo dibujado con unos colores que, más allá de la referencia al trabajo colorido y sinuoso de Matta, servían para reflejar en planta la superposición de niveles que proponía el proyecto y ayudaba a comprender el concepto de flexibilidad enunciado por Bonet. Mientras el orden espacial y gravitatorio se confería desde la cubierta, el resto de niveles se deformaban, plegaban, incluso convulsionaban, fusionando realidades desde el propio dibujo, desdibujando horizontalmente los límites entre exterior e interior.



4.. "Project-maquette d'appartement: espace propre à rendre consciente la verticale humaine" by Matta Echaurren in *Minotaur* 11, 1938

5. Standard floor-plan and main facade of the *Palais de l'Eau* in Liège in 1937. In COAC, Barcelona. H113A 2 306 8



5

También le acompañaron los collages de la Maison de Week-end Jaoul, perfecto resumen de sus inquietudes plásticas, supuestamente contrarias a Le Corbusier –aunque éste ya había coqueteado con el surrealismo en el apartamento Beístegui unos años antes– y, probablemente, desconocidas para Sert. Pero, mientras que las formas curvas de Le Corbusier, más controladas, hallaban su referencia directa en los murales puristas, en estos dibujos Bonet experimentó el uso de las herramientas surrealistas de la mano de Matta. A través del collage visual mezcló piezas heterogéneas, procedentes de materiales y matrices formalmente distintos; llegando a apropiarse incluso de iconos sobradamente conocidos como hicieran en su momento Max Ernst o Marcel Duchamp con la Estatua de la Libertad; o Ernst con la Venus de Milo (Adamowicz 2005, p. 41).

Así, el David de Miguel Ángel, un Citroën de época, fragmentos del Mar Mediterráneo o distintas especies vegetales convivían con una serie de alzados dibujados con lápices de colores a través de un trazo blando y suelto.

No obstante, dentro de este salpicado de elementos, de formas blandas ingravidas, se aprecia un cierto orden; la lógica estructural que suministran los pilotis –al igual que, a otra escala, ocurría en el *Palais de l'Eau*– permite una serie de libertades formales en otros elementos arquitectónicos que acaban configurando un espacio interior fluido constituido por particiones interiores de distintos materiales y texturas, curvadas carpinterías interiores y una cubierta de geometría también fluida. Desde luego, estos dibujos en planta y alzado no pueden ser leídos como documentos canónicos, sino que, como ocu-

(Bobzin 1983). Besides connoting Matta's use of colorful and curved forms, the colors used in the drawings indicated the overlay of levels envisioned in the project and facilitated clearer understanding of Bonet's concept of flexibility. While the spatial order and balance of weight were shaped from the roof, the other levels warped, folded, even twisted, realities merging within the drawing itself, blurring the lines and limits between exterior and interior horizontally. He also brought with him a number of collages of the Maison de Week-end Jaoul, which comprise a succinct summary of his aesthetic concerns, and – on the face of it, at least – appear to run contrary to Le Corbusier's line of thought and work, although the latter had flirted with some aspects of surrealism in the Beistegui Apartment some years before. More likely than not, these collages were unknown to Sert. However, whereas Le Corbusier's more controlled use of curved forms drew directly on Purist murals, Bonet was experimenting with the surrealist strategies he had discovered through Matta. He combined different elements in visual collages, drawing from formally distinct materials,



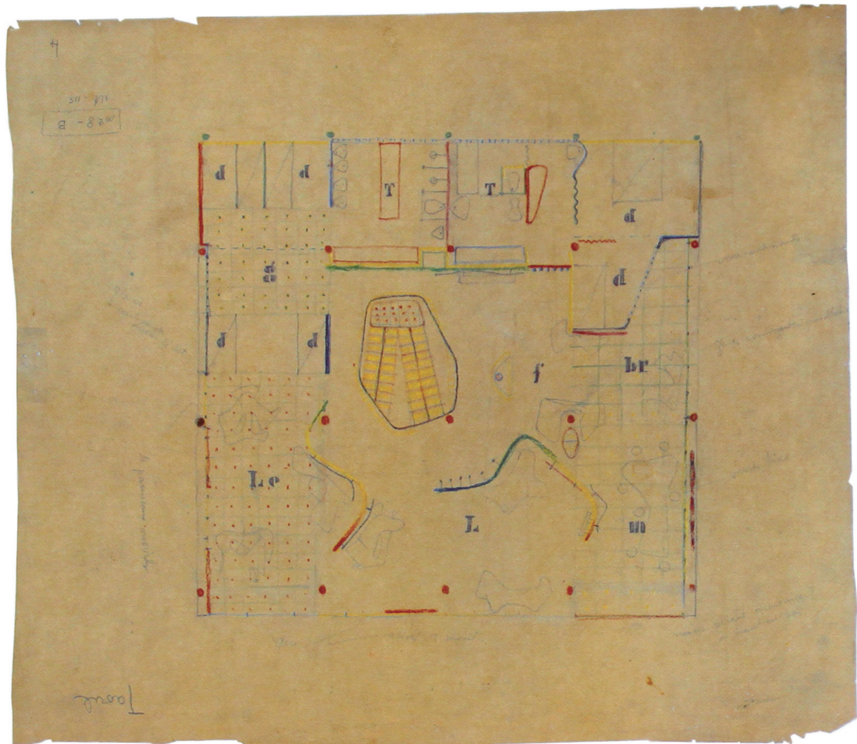
molds and models, and even going so far as to appropriate well-known icons as Max Ernst and Marcel Duchamp had done with the Statue of Liberty, and Ernst with the Venus de Milo (Adamowicz 2005, p. 41). In the same way, Michelangelo's David, a Citroën of the time, sections of the Mediterranean Ocean and various plant species are depicted across a range of elevations sketched in colored pencils using a flexible and free-flowing line. Nevertheless, a certain order may be discerned within this scattering of soft-form, free-floating elements. As was the case in the Palais de l'Eau, albeit on a different scale, the structural logic shaped by the *pilotis* enabled a set of formal freedoms or possibilities in other architectural elements, yielding a fluid interior space composed of internal partitions made up of different materials and textures, curved interior woodwork and a roof designed in line with a fluid approach to geometry. These plane and elevation sketches cannot be read as finished, canonical documents; as with other surrealist collages, they may be better understood as part of a process rather than as products or results in themselves (Adamowicz 2005, p. 25). Bonet appeared to fulfil his initial purpose: his fascination with soft forms drawn from surrealist circles created significant expectation among future members of the Grupo Austral. Indeed, they were to describe Bonet as an artist due to the creative originality they saw in his work (Ungar 1938). Nonetheless, despite Bonet's ongoing commitment to experimenting in a mode similar to that of a surrealist painter, by mid-1938 Matta had put architecture behind him and decided to devote his energies to painting. The letters sent to Paris in the hope of maintaining their reciprocal artistic relationship went unanswered: the Chilean painter never wrote back to Bonet (Tabera 2014). In spite of his former colleague's silence from across the Atlantic, Bonet persevered in presenting the experiences shared with Matta in his early work in Argentina. At the same time, however, he never explicitly characterized his architecture as surrealist – not in Paris, not in Buenos Aires, nor ever afterwards.

6. Otro collage de la Maison Jaoul realizado en 1938 con la solitaria firma del arquitecto catalán. (Ferrari 1987, 33)
7. Planta primera de la Maison Jaoul. En COAC, Barcelona. H 108 G 12 312

6. Another collage of the Maison Jaoul produced in 1938, signed only by the Catalan architect. (Ferrari 1987, 33)
7. First floor of the Maison Jaoul. En COAC, Barcelona. H 108 G 12 312



6



7

re con los collages surrealistas, deben ser entendidos como parte de un proceso no como un resultado o un producto en sí mismo (Adamowicz 2005, p. 25).

Lo cierto es que Bonet consiguió inicialmente su propósito, ya que la fascinación por estas formas blandas tomadas del laboratorio surrealista generó gran expectación entre los futuros miembros del Grupo Austral; hasta el punto que llegarían a otorgar a Bonet la condición de artista deslumbrados por la originalidad creativa que apreciaban en sus dibujos (Ungar 1938).

Sin embargo, por mucho que Bonet se afanara en continuar experimentando un camino próximo al del pintor surrealista, Matta ya había abandonado a mediados de 1938 la arquitectura para volcarse en la pintura. No servirían de nada las misivas enviadas a París con el fin de prolongar su mutua relación artística, Bonet nunca recibiría una respuesta del pintor chileno. (Tabera 2014).

A pesar del silencio trasatlántico de su antiguo compañero de investigación, Bonet no cejó en intentar trasladar las experiencias vividas con Matta a sus primeras propuestas argentinas; aunque nunca proclamó como tal, ni en París, ni en Buenos Aires, ni años después, que la suya fuera una arquitectura abiertamente surrealista.

Como apuntaron Katzenstein y Schwartzman (1985) la desaparecida terraza del Sel fue la primera materialización de este sesgo surrealista. De la misma solo se conservan unas pocas fotografías que aluden a un Bonet artista-escultor, emulando, casi sin recursos, su propia performance expositiva para Buenos Aires. Una escalera curva, una ligera e ingravida cubierta si-

nuosa, algo de vegetación y una amorfa y resplandeciente escultura de cemento blanco remiten y superan los dibujos parisinos. Unas analogías formales que conviven con otra conocida referencia, el Pabellón español de Sert y Lacasa, pero que alumbran un nuevo espacio vivido donde lo material y lo mental, lo experimentado y lo recordado, se funden entre sí.

Otras tantas propuestas domésticas, sin embargo, se quedaron en el papel. La propuesta de título “House en La Rioja (Subtropical Climate)” proponía formas próximas a las exploraciones de Miró, Arp o del mismo Dalí y sus “*objects trouvés*”, como si en una primera apariencia de un lienzo surrealista se tratara (Tabera y Tárrago 2014). No obstante, la propuesta se presentaba como un híbrido entre un exterior contenido y un espacio interior doméstico blando y colorido, proyectado de memoria, no muy alejado de algunos proyectos corbuserianos de la década de los 20. Por ejemplo, los casos de la planta baja de la Maison Canale de 1924 o de la Villa Stein de 1927 (Rojo 2015, pp. 94).

Aunque los propositivos y coloridos dibujos realizados a mediados de 1938 fueron mucho más que una gramática formal repetida. Bonet extendió su particular forma de proyectar, de idear y representar también para propuestas en altura, reivindicando su apuesta por una vivencia espacial horizontal, fluida, cromáticamente rica y liberada de la ortodoxia moderna del ángulo recto y la cubierta plana. Una suerte de espacio plegado. De este modo es como puede leerse la propuesta de vivienda colectiva entre medianeras de la calle Crámer para Buenos Aires. Frente a la neutralidad de la

As Katzenstein and Schwartzman (1985) pointed out, the since-disappeared Terraza del Sel was the first material representation of this surrealist bent. Only a few photographs of the work remain, which reflect Bonet as an artist-sculptor, imitating his own exhibition performance for Buenos Aires, despite an almost total lack of resources. A curved staircase, a light and buoyant curving roof, some vegetation and a dazzling white amorphous cement sculpture both evoke and exceed the Paris drawings. These elements also find formal analogies in another well-known point of reference, Sert and Lacasa’s Spanish Pavilion, but give rise to a new form of lived space in which the material and the mental, the experienced and the remembered, merge into one another.

Other domestic plans, however, never moved beyond the drawing board. The proposal entitled “House in La Rioja (Subtropical Climate)” involved shapes similar to those drafted by Miró and Arp, as well as Dalí himself and his “*objects trouvés*”; at first glance, the drawing looks like a Surrealist painting (Tabera and Tárrago 2014).

Nevertheless, it was presented as a hybrid depiction of a contained exterior and a soft-form, colored domestic interior, drawn from memory and resembling a number of Le Corbusier’s projects in the 1920s. See, for instance, the ground floor of the 1924 Maison Canale and the 1927 Villa Stein (Rojo 2015, p. 94).

The creative and colorful drawings sketched in mid-1938 amounted to more than a repetitive formal grammar. Bonet also envisioned higher-rise constructions within his particular approach to imagining, projecting and representing architectural projects, while at the same time reaffirming his commitment to a horizontal, fluid, color-infused living spaces unbound by the modern orthodoxy of right angles and flat roofs. His concept of space is a kind of folded space; and this is the background against which his plan for collective neighborhood housing on Calle Cramer in Buenos Aires ought to be viewed. In marked contrast to the neutrality of a straight wall, distorted interior partitions were articulated through exterior glazing, stairways, storage spaces, chimney, vegetation and even the arched vaults on each floor and of the roof, which



framed and gave each room in the building its particular form. These illusory and ambiguous folds also affected the way in which such architecture was articulated on paper; whether by coincidence or not, a fold along the paper representation of the staircase on a standard floor discloses – like a mirror image – two levels of different living areas.

Having launched their approach in domestic spaces, the newly established Grupo Austral moved on to engage with the public space. However, unlike the situation in Europe, where according to Luis Rojo (2015, p. 84), the surrealists “figured the city as a laboratory for their experiments”, the parallel endeavor in South America failed to meet with such success.

Nevertheless, the recently constituted group remained passionately enthused and wrote to Le Corbusier in January 1939 outlining the projects undertaken up to that time (Bonet, Ferrari-Hardoy and Kurchan 1939). Two of these projects are particularly relevant for the purposes of this text: the Grupo Austral Exhibition Pavilion and the drafting of their Manifesto.

If it had been built, an in-depth account of the Grupo Austral Exhibition Pavilion would have required a trip to Paris. While the architects themselves acknowledged that the formal frame of reference involved “building a large cabin [...] a kind of Pavillon des Temps Nouveaux”, a reading of the only extant floor along with a series of unpublished free-form pencil drawings reveals a concurrence of (almost obsessively) repeated registers: a foldable covering on *pilotis*, a double leaf or bivalve roof, paintings and murals made from a variety of textures and materials, freeform sculptures, etc. At the same time, however, the proposed Grupo Austral Exhibition Pavilion involved neither a sealed covering nor a flexible roof; rather, it gestured towards a blended atmosphere and, to some extent, appeared somewhat chaotic. A living and mutable space designed in line with an intentionally structured disorder; a sort of elastic skin composed of new and different materials (fiber cement, perforated celotex, glass bricks, glass betton...), the fluid geometry of the covering could fold and mold itself around a variety of exhibition



8

pared recta, las deformadas particiones interiores se articulaban con las carpinterías exteriores, con las escaleras, con los armarios, con las chimeneas, con la vegetación, incluso con los abovedados forjados de cada planta y como no, con la cubierta, cualificando y singularizando cada estancia de la vivienda. Dobleces ilusorias y ambiguas que también alcanzaron la forma de representar su arquitectura en el papel; hasta el punto que, por coincidencia, o no, el pliegue del papel de la escalera de la planta tipo reconoce, como si de un espejo se tratara, dos niveles de vivienda distintos.

Más allá de su incursión en el espacio doméstico, el ya conformado Grupo Austral se lanzó a intervenir en el espacio público. Pero, mientras que, en Europa, como ha dicho Luis Rojo (2015, p. 84), los surrealistas “hicieron de la ciudad el laboratorio de experimentos”, los intentos en la misma dirección por parte de los australes no se verían coronados por el éxito.

A pesar de todo, con la ilusión intacta, en enero de 1939 escribirían a

Le Corbusier describiendo las acciones emprendidas por el recién creado grupo (Bonet, Ferrari-Hardoy y Kurchan 1939). De entre todas ellas, destacaban dos por su trascendencia para nuestro tema: el Pabellón expositivo del Grupo Austral y la elaboración de su Manifiesto.

Si se hubiese construido, adentrarse en la propuesta del pabellón del Grupo Austral hubiera significado viajar a París. A pesar de que la referencia formal era, según reconocían sus autores, “realizar una gran cabaña [...] una especie de Pavillon des Temps Nouveaux”, la decodificación de la única planta que se conserva, acompañada de una serie de inéditos dibujos sueltos a lápiz, permite corroborar una simultaneidad de registros repetidos, casi obsesivos: una envolvente plegable sobre *pilotis*, una doble cubierta bivalva, pinturas y murales con distintas texturas y materiales, esculturas amorfas... Sin embargo, la propuesta del pabellón Austral no era ni una envolvente hermética ni una sugerente cubierta, sino el sumatorio de una atmósfera con-



8. Varias fotografías de la performance porteña en la terraza del Sel, 1938. En COAC, Barcelona. C 1394/310
 9. "House in La Rioja", 1939. En GTA, Zurich. 43 S 3 3

8. Various photographs of the performance on the Terraza de Sel in Buenos Aires, 1938. In COAC, Barcelona. C 1394/310
 9. "House in La Rioja", 1939. In GTA, Zurich. 43 S 3 3

junta y, en parte, algo caótica. Un espacio vivido y mutable diseñado con un intencionado desorden ordenado. Como si fuera una piel elástica de distintos y novedosos materiales –fibro cemento, celotex perforado, ladrillo de vidrio, glass betton...–, la envolvente se plegaba y amoldaba en su geometría fluida a las diferentes realidades expositivas que colonizaban todo por doquier, interior y exterior por igual.

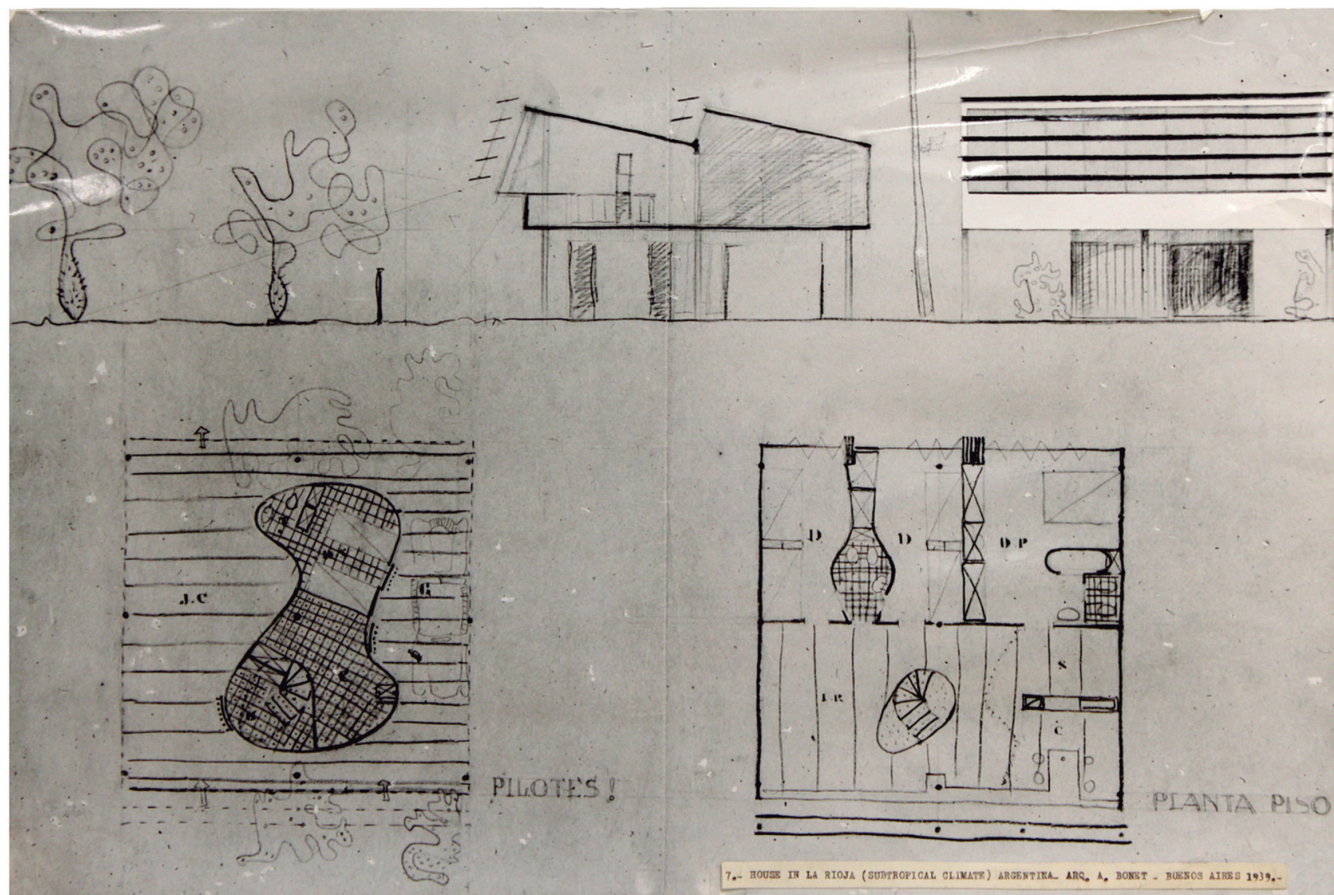
Por otra parte, en una época donde los manifiestos ya formaban parte obligada de cualquier vanguardia, el Grupo Austral publicó el suyo en junio de 1939 (AUSTRAL junio 1939). Con una destacada participación por su parte en la elaboración, el manifiesto devino el auténtico

cuaderno de bitácora de Bonet; años más tarde, en 1978, el arquitecto catalán afirmaría que, por encima de cualquier otra acción, su principal "actuación por una Nueva Arquitectura" fue la elaboración de aquellas páginas (Bonet 1978). Unas páginas entre las que asomaba un amplio repertorio de mecanismos surrealistas; a imitación de las publicaciones surrealistas europeas. El fotomontaje, junto con el collage y el collage lingüístico fueron los recursos expresivos más usados por los australes en la confección de su manifiesto; así, sus páginas se llenaron de analogías gráficas, unas más evidentes, otras más rebuscadas (Tabera 2014).

La contaminación de formas blandas tuvo su continuidad en las

realities throughout the space, both interiors and exteriors.

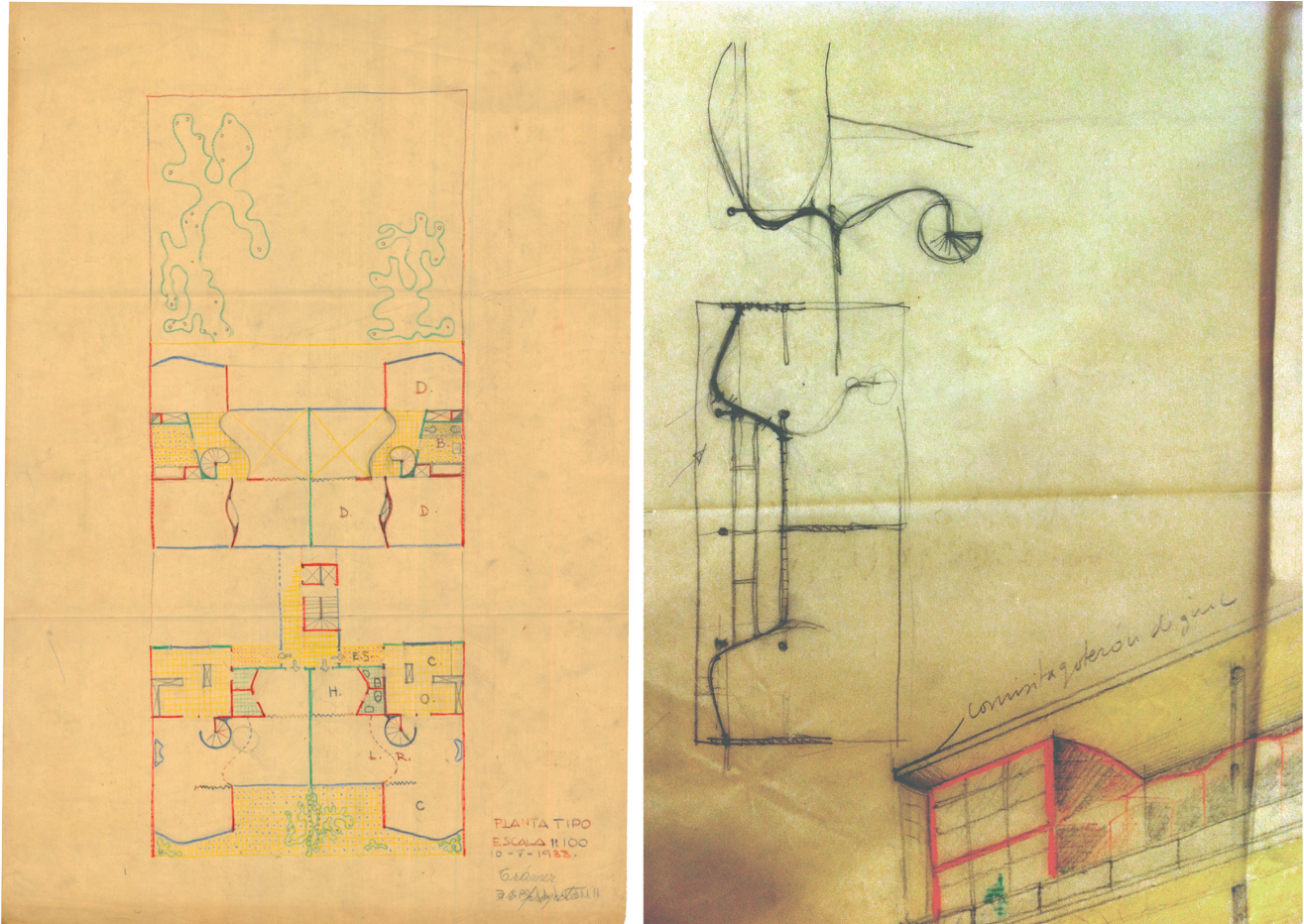
In a time when any avant-garde movement worthy of its name had to have its own manifesto, the Grupo Austral published one in June 1939 (AUSTRAL June 1939). Given the leading role Bonet played in its composition, over time the manifesto would come to stand as his definitive sketchbook. Years later, in 1978, Bonet stated that his main "intervention in the New Architecture", above all others, consisted of his contribution to the writing of the manifesto, which encompassed a wide range of surrealist tropes, in clear imitation of European surrealist publications. Photomontage, collage and linguistic collage were the expressive resources most favored by the Grupo Austral in composing their manifesto; its pages are comprised of a range of graphic analogies – some clear, others more obscure (Tabera 2014).





10. Planta tipo original y detalle de fachada de la propuesta de viviendas de la Calle Crámer, 1938. En COAC, Barcelona. C 1393 292 1. H1113D 1 292 5

10. Original floor plan and facade detail of the houses on Calle Crámer, 1938. In COAC, Barcelona. C 1393 292 1. H1113D 1 292 5



10

Soft forms were likewise prevalent in the other two Grupo Austral publications, culminating in the third and final one which covered the Ateliers for artists in Suipacha and Paraguay and the emblematic BKF chair (AUSTRAL December 1939). In the words of Water Hylton Scott, the editor of the Buenos Aires journal, the project involved “moving beyond forms that were out of date [...] at the service of the material and spiritual needs of the men of today; [...] a successful experiment [...] this house must provoke passionate and contradictory responses”. He went on to wonder: “Might this not be a recognition of its true merits, in the quiet atmosphere of an architecture grown too attached to formulate?”

Besides these manifestos and other publications, Bonet’s work at this time mirrored the surrealist avant-garde in its

otras dos publicaciones australes, llegando a su punto culminante en la tercera y última con los Ateliers para artistas de Suipacha y Paraguay y el paradigmático sillón BKF (AUSTRAL diciembre 1939). En palabras de Water Hylton Scott, editor de la revista porteña, el proyecto suponía “*la superación de formas ya caducas [...] al servicio de las necesidades materiales y espirituales del hombre de hoy; [...] un experimento realizado con éxito [...] esta casa ha de suscitar comentarios apasionados y contradictorios*” y se pregunta “*¿pero no sería ese acaso, en el ambiente tranquilo de nuestra arquitectura ya dema-*

siado apegada a una receta, el reconocimiento de sus méritos?”.

Más allá de manifestos y publicaciones, en su trabajo de esos años, Bonet compartió con la vanguardia surrealista su voluntad por resolver, o al menos intentarlo, realidades aparentemente irreconciliables. Su arquitectura de finales de los treinta buscó conjugar propuestas híbridas entre lo racional y las formas blandas y/o amorfas en diferentes escalas. De este modo, mientras la configuración espacial siempre vino determinada por espacios plegados a través de tramas espaciales deformadas, la flexibilidad interior fue esculpida con formas libres tales como



11. Planos inéditos de la propuesta del Pabellón Austral situado en la avenida del 9 de julio. En The Ferrari-Hardoy Archive, Special Collections, Harvard, B016

11. Unpublished drawings of the proposed Pabellón Austral to be located on Avenida 9 de Julio. In The Ferrari-Hardoy Archive, Special Collections, Harvard, B016

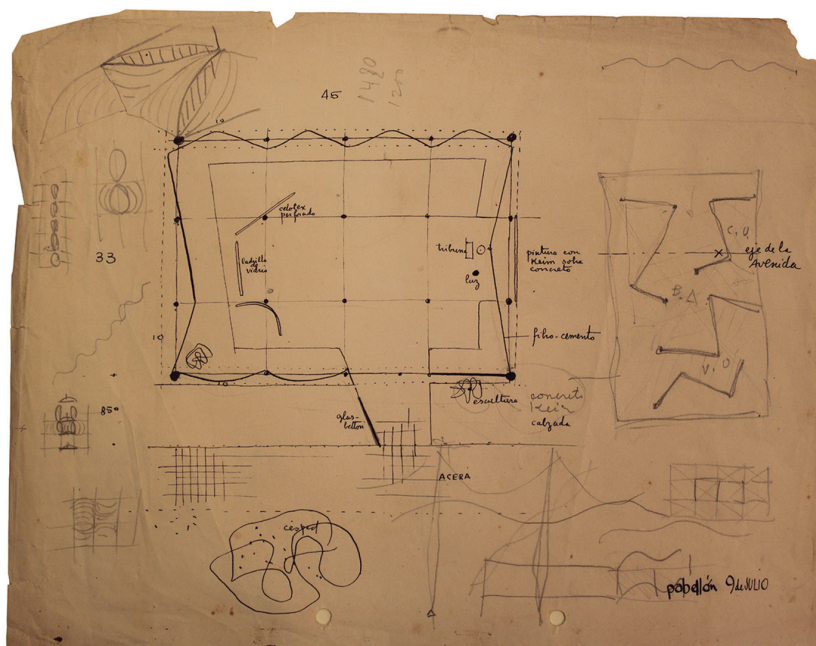
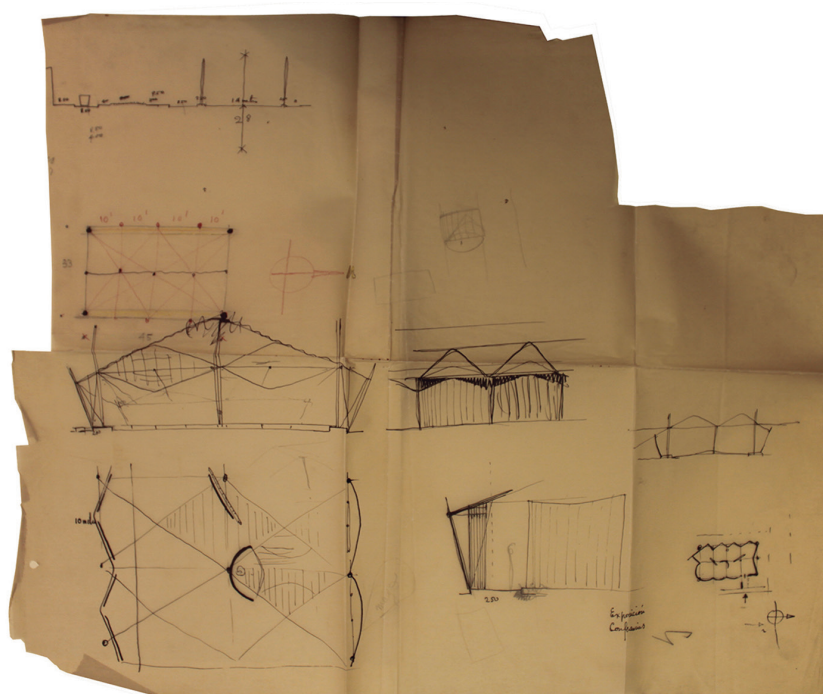
escaleras, vegetación, esculturas, mobiliario... pero no como elementos aislados, sino interrelacionados entre sí. Propuestas que, en muchos de los casos, se quedaron en el olvido, dibujadas con lápiz suelto e im-

preciso entre el croquis y la falta de rigor, con líneas blandas y sinuosas; incluso con errores de trazado, pareciéndose más a esas “*sábanas mojadas que se deformen y amolden a nuestros miedos psicológicos*” enun-

commitment to reconciling – or, at least, trying to reconcile – apparently irreconcilable phenomena. His architectural project as a whole in the late 1930s aimed to blend hybrid approaches at various levels from rational and soft or amorphous forms. While the spatial framework was conditioned by folded spaces within distorted spatial networks, interior flexibility was to be achieved via freeform shapes such as staircases, vegetation, sculptures, furniture, etc., not as isolated objects but as interrelated phenomena. Many of these plans have been lost to history, free-flowing and approximate pencil sketches in soft and curving lines, lacking in exactitude; and some were marked with drafting mistakes, resembling in Matta’s words from his article in *Minotaure*, “wet sheets that fold and mold themselves around our psychological fears”. Still, without these enabling drawings, nothing else would have been possible.

It should be noted that the joint quest on which Bonet first set out in Paris runs through the surrealist perspective and goes beyond the intrinsic meaning of the drawings as such. For Bonet, surrealism was act and will, form and materialization, not merely an attitude of revolutionary transformation in relation to society. In line with Matta’s outlook, the reality of space must be represented in a state of continuous transformation. However, the main difference between Matta and Bonet, between the artist and the architect, was that while the former moved from the drawing board to the easel to continue his artistic journey in imagined spaces, the latter shaped and materialized his Parisian vision for the spatial reality of Buenos Aires. He envisioned a folded, personal and experimental space by means of new materials and formal registers. In other words, Matta moved from architecture to form, while Bonet’s career led him in the opposite direction: from form to architecture. In short, his work was not the realization of a surrealist architecture in itself, should such a phenomenon even be possible; rather, he contributed to the transformation of the lived space inhabited by twentieth-century man, at least in Buenos Aires.

At the end of 1939, on the back cover of the Austral journal, Bonet is depicted from





12

the back on the Atelier terrace, facing out over Buenos Aires with a meditative air, beside a curved jardinière and an 'casual' wrought-iron chair – which may recall the décor envisioned for the Beistegui Apartment (Le Corbusier and Jeanneret 1934) – having fulfilled at least some of his Parisian dreams. Bonet's dreams were never fully understood, not even within the Grupo Austral. Above all, his liberating quest involved a personal endeavor undertaken more or less openly throughout his career, which he did not achieve in Buenos Aires despite his initial desire and drive to embark on a long and transformative journey. ■

References

- ADAMOWICZ, Elza (2005). *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse*, London, Cambdirdge University Press.
- AUSTRAL (junio 1939). Austral: Grupo de arquitectos para el progreso de la arquitectura. *Nuestra Arquitectura*, 6.
- AUSTRAL (diciembre 1939). Casa de estudios artistas. *Nuestra Arquitectura*, 12.
- BOBZIN, Alejandro (1983). Encuentros. Antonio Bonet. *Dos Puntos, Revista de temas de la arquitectura y de la ciudad*, 10, pp. 43-50.
- BONET, Antonio (11 de febrero 1938). Correspondencia a Torres-Clavé. Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, C 1306 168 1.
- BONET, Antonio (29 de septiembre 1978). A María Marta S.E. de Nunez. Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, C1305 168 8.

ciado por Matta para *Minotaure*. Pero sin estos dibujos liberadores, nada hubiera sido posible.

Es obvio y necesario remarcar que esa búsqueda liberadora y conjunta iniciada en París traspasó la noción de actitud surrealista, traspasó la propia significación de sus dibujos. Para Bonet su aproximación al surrealismo fue acto, voluntad, forma y materialización, no una simple actitud de transformación revolucionaria para con la sociedad. Al igual que promulgó Matta la realidad del espacio debía representarse en estado de perpetua transformación. Pero la principal diferencia entre ellos, entre artista y arquitecto, fue que mientras el pintor chileno pasó del dibujo en papel al canvas continuando su particular transformación artística en un espacio ilusorio, Bonet, en cambio, encarnó y materializó sus ensoñaciones parisinas para la realidad porteña; proponiendo un espacio plegado, personal y experimental a través de la búsqueda de nuevos materiales y registros formales. Es

decir, mientras Matta inició un viaje de la arquitectura a la forma, Bonet recorrió el mismo trayecto en dirección contraria. En resumen, contribuyó no tanto a la concreción de una arquitectura surrealista –si es que esta pudiera definirse como tal– sino a la transformación del habitar del hombre del siglo xx, al menos en el Rio de la Plata.

A finales de 1939, desde la contraportada de la revista Austral, Bonet se presentaba a Buenos Aires sentado de espaldas y con aire contemplativo en la terraza del Atelier, junto a una jardinera curva y una "casual" silla de forja –recuérdese la decoración de para el ático Beistegui (Le Corbusier y Jeanneret 1934)–, habiendo cumplido con parte de sus ensoñaciones parisinas. Ensoñaciones que no habían sido entendidas del todo, ni siquiera dentro del Grupo Austral. Porque esta búsqueda liberadora de Bonet consistió, sobre todo, en un esfuerzo personal que continuó de forma velada en su trayectoria vital, y, más allá de su impulso ini-



12. Collage de la portada y collage lingüístico de las páginas 6 y 7 en "1 Austral" *Nuestra Arquitectura*, n.6, separata, junio 1939

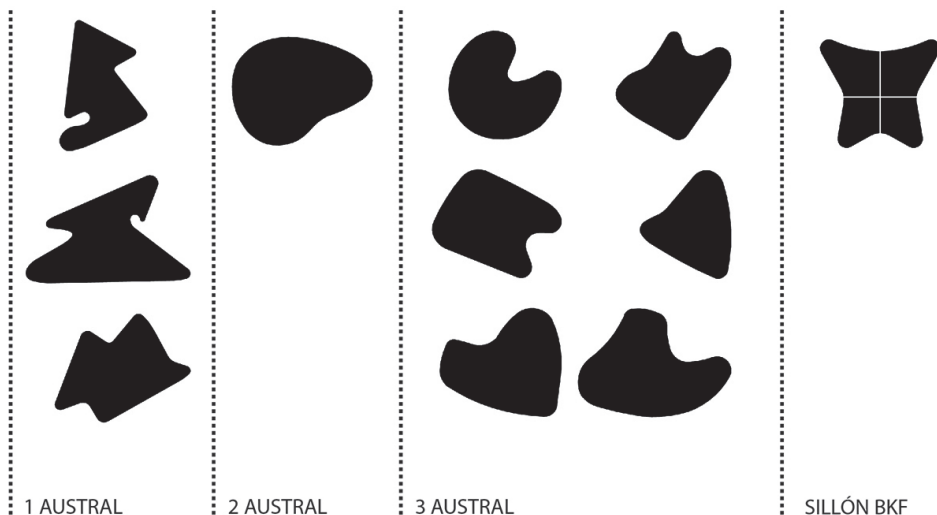
13. Recopilación de las formas blandas utilizadas en las revistas del Grupo Austral. Dibujo de autor

14. Contraportada de 3 Austral. *Nuestra Arquitectura*, n.12, separata, diciembre 1939

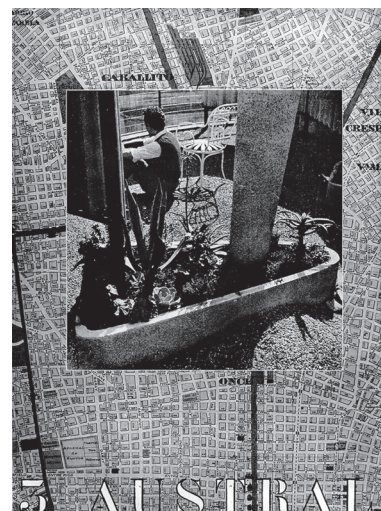
12. Front cover collage and the linguistic collage on pages 6 and 7 of "1 Austral" *Nuestra Arquitectura*, No. 6, offprint, June 1939

13. Collection of soft architectural forms reproduced in the Grupo Austral journals. By the author

14. Back cover of 3 Austral. *Nuestra Arquitectura*, No. 12, offprint, December 1939



13



14

cial, no llegó a alcanzar en Buenos Aires el largo recorrido transformador que él hubiera deseado. ■

Referencias

- ADAMOWICZ, Elza (2005). *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse*, London, Cambirdge University Press.
- AUSTRAL (junio 1939). Austral: Grupo de arquitectos para el progreso de la arquitectura. *Nuestra Arquitectura*, 6.
- AUSTRAL (diciembre 1939). Casa de estudios artistas. *Nuestra Arquitectura*, 12.
- BOBZIN, Alejandro (1983). Encuentros. Antonio Bonet. *Dos Puntos, Revista de temas de la arquitectura y de la ciudad*, 10, pp. 43-50.
- BONET, Antonio (11 de febrero 1938). Correspondencia a Torres-Clavé. Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, C 1306 168 1.
- BONET, Antonio (29 de septiembre 1978). A María Marta S.E. de Nunez. Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, C1305 168 8.
- BONET, Antonio (1981). *Testimonio sobre Austral*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, C 1329 228.
- BONET A., FERRARI-HARDOY J. y KURCHAN J. (21 de enero 1939). *Correspondencia a Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier, T 2 13 67.
- BRETON, André y ELUARD, Paul (1938). *Exposition Internationale du Surréalisme*, Paris, Galerie Beaux-Arts.
- FERRARI, Germana (1987). *Entretiens morphologiques. Notebook nº1 - 1936-1944*. Londres, Sistan.
- KATZENSTEIN, E., NATANSON, G., y SCHVARTZMAN, H. (1985). *Antonio Bonet. Arquitectura y urbanismo en el Río de la Plata y España*, Buenos Aires, Espacio Editora.
- LE CORBUISER y JEANNERET, Pierre (1934). *Œuvre complète 1929-34*, Zurich, Les Editions d'Architecture.
- MATA, Roberto (1938). *Mathématique sensible*, Architecture du Temps, *Minotaure*, 11. p. 43.
- ROJO DE CASTRO, Luis (octubre 2015). Metáforas obsesivas e ideogramas, *RITA*, 4. pp. 84-95.
- SAWIN, Martica (2011). "Matta en Nueva York: Una luz que iluminó el panorama artístico americano" en *Matta 1911-2011*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, pp. 31-47.
- TABERA, Andrés (2014). *Antonio Bonet frente a sus maestros. Un viaje de ida y vuelta: 1939-1963*. Tesis Doctoral. Escuela de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona.
- TABERA, A., TÁRRAGO, J. (2014). Dibujos itinerantes. Un proyecto inédito de Antonio Bonet Castellana, en *Las Palmas de Gran Canaria: Actas del 15 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. pp. 909-916
- UNGAR, Simón (16 de julio 1938). *Correspondencia a Ferrari-Hardoy y Juan Kurchan*. Harvard, The Ferrari-Hardoy Archive. K053.
- BONET, Antonio (1981). *Testimonio sobre Austral*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, C 1329 228.
- BONET A., FERRARI-HARDOY J. and KURCHAN J. (21 de enero 1939). *Correspondencia a Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier, T 2 13 67.
- BRETON, André y ELUARD, Paul (1938). *Exposition Internationale du Surréalisme*, Paris, Galerie Beaux-Arts.
- FERRARI, Germana (1987). *Entretiens morphologiques. Notebook nº1 - 1936-1944*. Londres, Sistan.
- KATZENSTEIN, E., NATANSON, G., and SCHVARTZMAN, H. (1985). *Antonio Bonet. Arquitectura y urbanismo en el Río de la Plata y España*, Buenos Aires, Espacio Editora.
- LE CORBUISER and JEANNERET, Pierre (1934). *Œuvre complète 1929-34*, Zurich, Les Editions d'Architecture.
- MATA, Roberto (1938). *Mathématique sensible*, Architecture du Temps, *Minotaure*, 11. p. 43.
- ROJO DE CASTRO, Luis (octubre 2015). Metáforas obsesivas e ideogramas, *RITA*, 4. pp. 84-95.
- SAWIN, Martica (2011). "Matta en Nueva York: Una luz que iluminó el panorama artístico americano" en *Matta 1911-2011*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, pp. 31-47.
- TABERA, Andrés (2014). *Antonio Bonet frente a sus maestros. Un viaje de ida y vuelta: 1939-1963*. Tesis Doctoral. Escuela de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona.
- TABERA, A., TÁRRAGO, J. (2014). Dibujos itinerantes. Un proyecto inédito de Antonio Bonet Castellana, en *Las Palmas de Gran Canaria: Actas del 15 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. pp. 909-916
- UNGAR, Simón (16 de julio 1938). *Correspondencia a Ferrari-Hardoy y Juan Kurchan*. Harvard, The Ferrari-Hardoy Archive. K053.