

Pasajeros:

[Passersby]:

No. 2

Esther McCoy



Esther McCoy (Estados Unidos, 1904-1989) fue una reconocida escritora, editora y crítica de arquitectura que hizo de la joven ciudad de Los Ángeles, California, su casa en 1932. Debido a su carrera detrás de la pluma, rara vez se piensa en ella como uno de los personajes clave que contribuyó a darle la peculiar identidad de ciudad modernista a la meca de Hollywood, pero su consistente y creativo trabajo editorial y literario que realizó a lo largo de su vida es un testamento del impacto que su voz y presencia dejó en el entorno arquitectónico de la ciudad.

Constante viajera y cronista de una arquitectura ajena para el lector estadounidense, McCoy llegó a México por circunstancias personales en 1951 a pasar una estancia prolongada en Cuernavaca y de inmediato aprovechó la oportunidad para reflexionar y escribir sobre la escena nacional. El país en rápidas vías de desarrollo que McCoy observó durante sus constantes viajes y el lenguaje modernista arraigado en tradiciones mexicanas, que descubrió a través de las relaciones con personajes prominentes en las artes como Lola Álvarez Bravo, Francisco Artigas, Luis Barragán y Clara Porset, quedó impregnado en el imaginario de McCoy.

Como puente y vínculo entre dos escenas en auge, cuando se ve a la Ciudad de México y el trabajo arquitectónico de ese periodo a través de los ojos de McCoy encontramos un poco de Los Ángeles. Lo mismo sucede si vemos Los Ángeles desde la perspectiva de la Ciudad de México.

Esther McCoy (United States, 1904-1989) was a well-known writer, editor and architecture critic that made the young city of Los Angeles her home since 1932. Due to her life spent behind the pen, we rarely think of McCoy as a key character that contributed to the peculiar modernist identity for which the Hollywood mecca is known for, but the consistent and creative editorial and literary work she realized throughout her life is a testament of the impact that her voice and presence left in the city's built environment.

A constant traveler and chronicler of faraway architecture, McCoy arrived to Mexico due to personal circumstances in 1951 for a prolonged stay in Cuernavaca and quickly used the opportunity as a way to reflect and write about the national scene. The rapidly developing country that McCoy sees in her eventual trips and the modernist language rooted in Mexican traditions that she discovers through the relationships she establishes with prominent characters of the arts and design community such as Lola Álvarez Bravo, Francisco Artigas, Luis Barragán, and Clara Porset, permeated McCoy's imaginary.

As a bridge and link between these two developing scenes, when Mexico City and the architectural work produced there during this period is seen through the eyes of McCoy, we can see bits and pieces of Los Angeles. The same happens if we see Los Angeles with Mexico City in mind.

Pasajeros es una serie de microexposiciones biográficas que subrayan la relevancia del paso por México de extranjeros que han sido influyentes en el desarrollo del discurso artístico nacional.

*

Passersby is a series of biographical micro-exhibitions that underline the importance of the passing through Mexico of foreigners who have been influential in the development of the national artistic discourse.

Curadores de la serie [Series curators]:

José Esparza Chong Cuy

Rodrigo Ortiz Monasterio

Una casa importada

2 José Esparza Chong Cuy

“Casi por sí sola, fue ella quien logró despertar a los investigadores académicos serios respecto a la extraordinaria riqueza de la arquitectura californiana”, escribió el crítico de arquitectura Paul Goldberger en la edición de 1975 de *The New York Times*, destacando la importancia del libro *Five California Architects* [Cinco arquitectos de California] de Esther McCoy, publicado por primera vez en 1960. Esta misma frase se repitió en su obituario publicado por el *NY Times* en 1989, en el que también citaban a César Pelli, anterior director de la Escuela de Arquitectura de Yale, quien había afirmado: “Nuestro conocimiento de la arquitectura del sur de California se debe en primera instancia a su investigación, conocimiento vivencial del sitio y a su escritura, tan precisa como apasionada.” Cinco años antes, esta declaración había aparecido en el mismo periódico relacionada con un reportaje dedicado a McCoy, titulado “A Chronicler of California Architecture” [Una cronista de la arquitectura en California].¹ En aquel texto, el autor se refiere a McCoy como una “personalidad”, sugiriendo que debido a su atractivo físico y actitud recientemente la habían confundido con otras mujeres más mediáticas y controvertidas como la guionista hollywoodense Lillian Hellman y la excéntrica artista Georgia O’Keeffe.²

McCoy, una figura protagónica por derecho propio, fue una de las más importantes voces críticas en un gremio arquitectónico dominado por hombres durante más de medio siglo. Pero

1 Joseph Giovannini, “A Chronicler of California Architecture”, *The New York Times*, 21 de junio de 1985.

2 *Idem*.

3

su legado suele ser opacado por la fama de las mismas voces sobre las cuales ella escribió. No sorprende que, siendo un personaje que se mantuvo siempre detrás de la pluma, el público necesite un recordatorio constante sobre la importancia y el impacto que su trabajo tuvo en la naciente identidad del modernismo californiano, ahora una estética consolidada e identificable a nivel global. Mientras que la apariencia y el estilo de vida de mediados de siglo de la soleada costa Oeste estadounidense es tan fácilmente reconocible en nuestros días, las contribuciones de McCoy —uno de los personajes más influyentes en la construcción de dicha estética— suelen ser poco reconocidas.

Por dicha razón, nos encontramos reflexionando sobre el legado de la obra de Esther McCoy nuevamente, pero esta vez con la intención de expandir su alcance más allá de las colinas y valles de Los Ángeles —ciudad que McCoy adoptó como hogar en 1932— para conectar su trabajo con la vibrante y peculiar escena modernista de la Ciudad de México durante la década de 1950, lugar al que viajó periódicamente después de una estancia de nueve meses en Cuernavaca en 1951.³ En la Ciudad de México McCoy no sólo descubrió una metrópoli en crecimiento acelerado, sino también un lenguaje de diseño completamente diferente a

3 En una entrevista con Joseph Giovannini en 1987, McCoy menciona que su esposo, Berkley Tobey, y ella pretendían mudarse a la Ciudad de México y desde ahí trabajar, escribiendo una crónica de los avances arquitectónicos dirigida a un público internacional, pero diversas circunstancias lo impidieron. Fuente: historial oral, entrevista con Esther McCoy, 7 de junio - 14 de noviembre de 1987. Archivos de American Art Smithsonian Institution.

4

cualquier otra cosa antes vista en California. Se encontró con un lenguaje que fusionaba hábilmente —de manera formal e ideológica— la tradición y la artesanía con los principios modernistas de la época. Es difícil determinar cómo es que su investigación, textos publicados y fotografías impactaron el desarrollo de ambas escenas arquitectónicas (Los Ángeles | Ciudad de México), pero es claro que existe un vínculo entre su lenguaje de diseño y la articulación espacial en la obra de los arquitectos de las dos ciudades; McCoy fue un puente sólido entre las dos culturas y geografías distintas.

Durante sus frecuentes viajes a México, McCoy escribió sobre el acelerado proceso de crecimiento de la metrópoli en varios artículos dirigidos a un público que poco conocía sobre el país; desde un texto sobre la construcción de Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, hasta la arquitectura doméstica de Luis Barragán en la Casa Prieto construida sobre los extensos paisajes de lava del Pedregal —ambos escritos publicados en 1952. Sin embargo, quizá lo más significativo fueron las perdurables relaciones que entabló con las figuras clave del periodo moderno, como Juan O’Gorman, Luis Barragán y Francisco Artigas —de cuyas obras arquitectónicas escribió. Posiblemente lo más relevante para su desarrollo intelectual fue la amistad —menos conocida— que mantuvo con importantes mujeres que dejaban su huella en el ámbito cultural mexicano, como la diseñadora cubana Clara Porset con quien intentó establecer un negocio para producir en masa y comercializar sus legendarias sillas butaque; la pintora Helen O’Gorman, de quien aprendió sobre la flora local de la

5

Ciudad de México; o la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, quien enaltecería la herencia cultural del país a través de su peculiar lente.

A pesar de que McCoy escribió con avidez y constancia sobre el ámbito creativo en México para publicaciones internacionales como el *New York Times*, o *Arts and Architecture*, y la estética nacional haya sido ampliamente reconocida, nunca se convirtió en algo explotable en el mercado global, como sí lo fue el estilo de vida de la casa californiana. Mientras que la silla de plástico Eames entró en los hogares de todas partes del mundo, poco tiempo después de su lanzamiento en 1950, las condiciones de producción y distribución de sillas, como la butaque de Porset, las convirtieron en piezas únicas e imposibles de comercializar. La combinación entre la mano de obra barata y accesibilidad de materiales naturales, aunados al patrimonio cultural artesanal de México, resultaron en una obra única y particular a su contexto. Por medio de su trabajo, McCoy buscaba preservar en la memoria del discurso internacional diseños como la silla butaque, cuya autoría es muy rara vez concedida a Porset, y el desarrollo urbano del Pedregal, diseñado por Barragán, donde quedan pocas obras maestras del modernismo, al ofrecerles un lugar en la nueva historia de la arquitectura americana que ella estaba articulando.

6

La casa importante

Era una planta con dos ejes, el eje de la sala se desplegaba en ángulo de 45 grados respecto al resto de la casa.

Las habitaciones, ubicadas después de la intersección, estaban en una ladera y debajo de ellas, la cochera.

La cocina, el área de servicio y el patio que recorre el largo de la sala por un costado, estaban niveladas con la gradiente natural. El jardín fluía hacia la sala a través de las puertas corredizas de vidrio. El nivel del resto de la casa descendía siguiendo los contornos del paisaje.

¿Quién más habría tenido este respeto por la tierra, sus estados de ánimo y su dignidad? ¿Quién más la habría escuchado? ¿Quién más hubiera permitido que el terreno dictara la disposición de la vivienda, en lugar de imponer la casa sobre el paisaje?⁴

Es poco probable que la descripción anterior correspondiese a una casa de la costa Este estadounidense —mejor conocida y reseñada a través del trabajo de personajes como Marcel Breuer, Walter Gropius o Philip Johnson. Sin embargo, era muy posible que se refiriera al paisaje entre colinas de Los Ángeles, o a los mantos de lava al Sur de la Ciudad de México. La frase citada fue escrita en 1945,

4 Esther McCoy, “Schindler, Space Architect”, publicado originalmente en *Direction*, vol. 8, núm. 1, otoño, 1945; reimpresa en *Piecing Together Los Angeles: An Esther McCoy Reader*, ed. Susan Morgan, 71.

7

apenas un año después de que McCoy empezara a trabajar como dibujante en el reconocido despacho del arquitecto Rudolph M. Schindler en Los Ángeles, refiriéndose a su práctica y fue publicada en el periódico *Directions* de la costa Este con el título: “Schindler: Space Architect” (Schindler: arquitecto del espacio).⁵ Fue este artículo el que inicia la carrera de McCoy como crítica de arquitectura, pero el estilo de su escritura —preciso y apasionado, como Pelli lo describió— se había desarrollado mucho antes de su estancia como dibujante en el despacho de Schindler.

Nacida en Horatio, Arkansas en 1904, McCoy comenzó a escribir sobre arquitectura a través de la ficción, tras haber publicado una serie de novelas de detectives bajo el seudónimo de Allan McRoyd.⁶ Por otra parte, trabajó como investigadora y asistente de Theodore Dreiser —el aclamado novelista estadounidense de mediados del siglo XX— durante más de dieciocho años en Nueva York y en Los Ángeles. Se podría decir que fue ahí cuando McCoy desarrolló un singular estilo narrativo cuando escribe sobre arquitectura, el cual es biográfico y personal, algo inédito entre los académicos y la aproximación convencional a la que estaban acostumbrados. Ella escribía tanto para un experto en arquitectura como para un aficionado, aproximándose a sus sujetos —ya fueran obras arquitectónicas o personas— como si fuera un detective,

5 Susan Morgan, nota biográfica de R.M. Schindler para la sección “Who’s Who”, *Piecing Together Los Angeles: An Esther McCoy Reader*, 361. “Schindler: Space Architect” fue publicado por primera vez en la revista de la costa Este, *Direction*, vol. 8, núm. 1, otoño, 1945.

6 Estos textos fueron escritos en coautoría con su amigo Allen Read.

8

conjuntando elementos clave hasta construir una narrativa magistral. Es fácil detectar su estilo e intereses en una reveladora obra de ficción publicada en *The New Yorker* en 1948, titulada “The Important House” (“La casa importante”) en la que escribió el siguiente diálogo entre dos personajes:

- “Has hecho parecer como si nadie viviera aquí”, dijo la Sra. Blakely, replicando bruscamente e intentando mantener la calma.
- “Quiero convocar la idea total de la casa”, afirmó el Sr. Aidan.
- “Pero, ¿no podrías mostrar una idea más clara de la casa manteniéndola como la vivimos?”⁷

Para McCoy, una casa es importante no sólo por su estilo o el origen de su diseñador y constructor, sino por lo que logra representar. Después de haber pasado mucho tiempo en México en 1953, McCoy escribió en un artículo para *Los Angeles Times Home Magazine*: “Es cierto que la casa californiana es importada y no enteramente local. Muchas de sus influencias sí vinieron de Europa, México o Japón. Pero la casa georgiana que consideramos estadounidense ciertamente es una importación.” Continuaba: “Estos estilos que los

7 Esther McCoy, “The Important House”, *New Yorker*, publicado en la edición del 17 de abril de 1948, 50-56.

8 Esther McCoy, “The California House: How it Started”, originalmente publicado en la edición del 19 de julio de 1953 en *Los Angeles Times Home Magazine*, y reimpreso en el libro de Susan Morgan, *Piecing Together Los Angeles: An Esther McCoy Reader*, 75-76.

9

primeros californianos retomaron de Europa no se encontraban en casa bajo el cielo de California. Estas casas representaban diferentes ideales sociales, climas, materiales y métodos de construcción... Insertar un estilo en un lugar había comprobado ser un fracaso. Un lugar debe generar su propio estilo si éste ha de perdurar.”⁸ Y esto era verdad tanto para la arquitectura que se desarrollaba en Los Ángeles como en la Ciudad de México, pues ambos sitios debían crear su propio lenguaje. Cuando McCoy habló del lugar de origen del diseñador, escribió: “El lugar no es tan importante como la imaginación del diseñador liberada de su pasado, de tal manera que su alianza con la arquitectura no derive de Europa o la costa Este de Estados Unidos, sino que su destino devenga, exclusivamente, al lugar donde se va a construir.”⁹ En los escritos de McCoy encontramos una aceptación simultánea de ser de cualquier lugar y de ninguno en específico, condición que eventualmente se convertiría en la identidad de Los Ángeles.

Durante sus últimos años de vida, McCoy dedicó su tiempo y energía a la preservación de una casa que consideraba importante: la Casa Dodge de Irving John Gill en West Hollywood, construida entre 1914 y 1916. McCoy veía esa casa como una obra maestra, no sólo porque fue diseñada por uno de los arquitectos más aclamados de la costa Oeste —quien experimentó con nuevas técnicas de construcción—, sino porque relataba la manera en que

9 *Idem.*

10 Esther McCoy, “The Dodge House”, *Piecing Together Los Angeles: An Esther McCoy Reader*, ed. Susan Morgan, 92-94.

ciertas nociones arquitectónicas llegaron hasta California. Partiendo de la ciudad natal de Gill,¹⁰ Syracuse, Nueva York, McCoy recuperó los cimientos (“esquinas agudas”) de la casa Dodge en Holanda. Durante los dos años que trabajó como dibujante en el despacho Adler & Sullivan en Chicago bajo la supervisión de Frank Lloyd Wright, se evidencia su apreciación del “muro silencioso”, así como el respeto por los materiales, que según McCoy, eran de origen africano —tomando en consideración que Louis Sullivan “dirigió la atención de su dibujante fuera de Europa, hacia África”.¹¹ El plano y el patio en forma de U, así como los arcos, provenían de las misiones españolas en San Diego y las primeras viviendas de adobe que, evidentemente, habían poblado la costa Oeste californiana procedentes de México.¹² McCoy consideraba que, de alguna forma, este *bricolage* de estilos e ideas era un estilo arquitectónico en sí mismo, y la casa Dodge —demolida en 1970 a pesar de sus empeños— puede considerarse como un punto de origen del modernismo californiano que ella encarnaba y al cual se dedicó fielmente a crear y establecer. Este *bricolage* arquitectónico —que había llegado a apreciar y valorar en la casa Dodge— no solamente se enriquecería unos años después con sus viajes a México, sino que comprobaría que no sólo las ideas viajaron con ella; las casas y la arquitectura también.

11 *Idem.*

12 *Idem.*



The Imported House

12 José Esparza Chong Cuy

“It was she, almost single-handedly, who awakened serious scholars to the extraordinary richness of California architecture,” wrote *The New York Times* architecture critic Paul Goldberger about Esther McCoy in the 1975 edition of her *influential* book *Five California Architects*, which was first published in 1960. This same line was again reprinted in her *NY Times* obituary in 1989. Also quoted was César Pelli, former dean of the Yale School of Architecture. He said: “Our knowledge of Southern California architecture has been primarily formed by her research, her first-hand knowledge and her writing, which is so precise and passionate.” This line had been printed in the same paper five years earlier in the context of a feature on McCoy titled “A Chronicler of California Architecture.”¹ In this piece, the author introduces McCoy as a “personality,” and implies that due to her looks and demeanor she had recently been mistaken by other more mediatized characters such as the controversial Hollywood screenwriter Lillian Hellman and the eccentric artist Georgia O’Keeffe.²

McCoy, a powerhouse in her own right, was a leading critical voice in the male-dominated architecture community for over half a century, but her legacy is often obscured by the stardom of those she wrote about. As a personality who was always behind the pen, it is not surprising that audiences need to constantly be reminded about the importance and impact her work had in the nascent identity of

1 Joseph Giovannini, “A Chronicler of California Architecture,” *New York Times*, June 21, 1985.

2 Ibid.

13

California modernism—a now well constructed and globally identifiable aesthetic. While the mid-century look and lifestyle of the sun-filled western coast of the United States is so easily recognizable nowadays, one of the most influential characters that contributed to its construction is rarely acknowledged.

So yet again, we find ourselves reflecting on the legacy of Esther McCoy’s work, but this time with the aim of expanding her reach from the hills and valleys of Los Angeles—her chosen home since 1932—to the vibrant and contextual modernist scene that was developing in Mexico City during the 1950s, where she traveled periodically after an extended stay of nine months in Cuernavaca during 1951.³ In Mexico City, she not only saw a rapidly growing metropolis, but also a new design language that was unlike anything she had been exposed to in California. It was one that expertly merged tradition and crafts with modernist principles—both formal and ideological. It is difficult to determine exactly how her published writing, research, and photographs impacted the development of either architectural scenes (Los Angeles | Mexico City), but it is clear there is a connection in the design language and spatial articulation that architects from both places used, and she was an obvious bridge that brought these two very distinct cultures and geographies closer.

3 In an interview with Joseph Giovannini from 1987, McCoy mentions she and her husband Berkley Tobey attempted to move to Mexico and work from there, as a writer chronicling the architectural advancements of country to an international audience, but several life circumstances did not make this possible. Source: Oral history interview with Esther McCoy, 1987 June 7–Nov. 14. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

During her many trips to Mexico, McCoy wrote several articles on the rapid development she witnessed for an audience that knew little about the country; from an article about the construction of the Universidad Nacional Autónoma de México's new campus (known as Ciudad Universitaria), to the domestic architecture of Barragán's Casa Prieto in the vast lava fields of Pedregal, both published in 1952. But perhaps most meaningful during her visits were the long term relationships with the key figures of this modernization period, such as Juan O'Gorman, Luis Barragán and Francisco Artigas, whose architecture she wrote about. Less known but perhaps more relevant in her development as a thinker were friendships with leading female creatives such as the designer Clara Porset, with whom she attempted to start a joint business by mass producing and commercializing her legendary *butaque* chairs; the painter Helen O'Gorman, from whom she learned about the local flora of Mexico City; or the photographer Lola Álvarez Bravo, whose peculiar lens highlighted the country's cultural heritage.

Even though McCoy wrote avidly and consistently about the creative landscape of Mexico for international publications such as the *New York Times* or *Arts and Architecture*, the aesthetic, although widely recognized, never became as globally marketable as the California house lifestyle. While the Eames Plastic Chair appeared in homes all around the world soon after it was launched in 1950, the conditions of production and distribution in Mexico made unique pieces such as Porset's *butaque* chairs difficult to market. The combination of cheap skilled labor and readily accessible

natural materials, alongside the cultural heritage in crafts in Mexico made this work unique to its context. Through her work, McCoy aimed at preserving the memory of designs such as the *butaque* chair—whose authorship is hardly ever attributed to Porset—and Barragán's urban development of El Pedregal—where few of the original modern masterpiece houses remain—in the international discourse, by offering them a place in the new American architectural history she was creating.

The Important House

It was a plan with two axes, the living room axis angling off at 45 degrees from the rest of the house. The bedrooms, forward from the intersection, were on a slope, with the garage under them. The kitchen, service area, and the patio side of the long living room were level with the natural grade. The garden flowed into the living room through sliding glass doors. The rest of the house stepped down with the earth flowing its contours.

Who else had that respect for the land, its moods and dignity? Who else had listened to it? Who else had let the land dictate the house, rather than imposing the house on the land?⁴

4

Esther McCoy, "Schindler, Space Architect," originally published in *Direction*, Vol. 8, No. 1, Fall, 1945 and reprinted in *Piecing Together Los Angeles: An Esther McCoy Reader*, ed. Susan Morgan, 71.

It is unlikely for the description above to be of a house in the North American East-Coast, which was more widely known and written about through the work of figures such as Marcel Breuer, Walter Gropius, or Philip Johnson. However, it is very possible for it to be in the hilly terrain of Los Angeles or in the lava bedrocks of southern Mexico City. Written in in 1945, only a year after she began working as a draftsman for the renowned LA-based architect Rudolph M. Schindler, the phrase refers to his practice and was published in the East Coast Journal *Directions* under the title “Schindler: Space Architect.”⁵ This article would in fact launch McCoy’s career as an architecture critic, but her writing style, which, as Pelli claimed, was precise and passionate, was developed long before her time at Schindler’s drafting table.

Born in 1904 in Horatio, Arkansas, McCoy began writing about architecture via fiction, with a few detective novels under the pseudonym of Allan McRoyd.⁶ As a longtime assistant and researcher to Theodore Dreiser—the acclaimed American novelist of the first half of the twentieth century—for over eighteen years, both in New York and again in Los Angeles, she developed a particular narrative style when writing about architecture that was biographical and personal, and therefore unexpected for the academic approach that scholars were usually exposed to. She spoke

5 Susan Morgan, R.M Schindler biographical note in the “Who’s Who” section of *Piecing Together Los Angeles: An Esther McCoy Reader*, p. 361. “Schindler: Space Architect” was first published in the east coast magazine *Direction*, Vol. 8, No. 1, Fall, 1945.

6 These were coauthored with her friend Allen Read

both to the architectural expert and the common aficionado, approaching her subjects—both buildings and people—as a detective, piecing together clues to build a master narrative. It is easy to detect her style and interests of such writing in a telling piece of fiction she published in *The New Yorker* in 1948, titled “The Important House,” she wrote:

- “You’ve made it look as if no one lived here,”
Mrs. Blakely said, and cackled sharply, trying
to keep calm.
- “I want to convey the total idea of the house,”
Mr. Aidan said.
- “But wouldn’t you convey a clearer idea of the
house if it were left the way we live in it?”⁷

For McCoy, a house is important not only because of its style or the origin of its designer and builder, but because of what it comes to represent. In 1953, after McCoy had spent much time in Mexico, she wrote in a piece for the *Los Angeles Times Home Magazine* “The charge that the California house is imported and not wholly native is quite true. Many of the influences did come from Europe—or Mexico or Japan. But the Georgian house we consider American is certainly an import.” She continued: “These styles, which the early Californians borrowed from Europe, were not at home under

7 Esther McCoy, “The Important House,” *New Yorker*, Published in issue from April 17, 1948, 50-56.

18

California skies. The houses represented different social ideals, climates, materials, and methods of construction... Fitting a style to a place did not prove successful. A place must evolve its own style if it is to endure.”⁸ And this was both true of the architecture that was developed in both Los Angeles and Mexico City, which had to create its own language. When addressing the birthplace of the designer, McCoy wrote: “The place is not as important as that the imagination of designer be free of the past, that his architectural allegiance be not to Europe or to the East Coast but only to the place row which he is destined to build.”⁹ In McCoy’s writing, there is a simultaneous acceptance and an embrace of being from nowhere and everywhere—which eventually became the Angeleno identity.

During the final years of her life, McCoy dedicated time and energy to the preservation of a house she considered important: Irving John Gill’s Dodge house in West Hollywood, which was built between 1914-1916. She thought of this as a masterpiece not only because it was designed and built by one of the acclaimed West Coast architects who experimented with advanced construction techniques, but because it told the story of how certain architectural ideas traveled and made their way to California. In the Dodge house, McCoy traced its “hard edges” all the way to the Netherlands

8 Esther McCoy, “The California House: How it Started,” originally published in the July 19, 1953 issue of the *Los Angeles Times Home Magazine* and reprinted in Susan Morgan’s *Piecing Together Los Angeles: An Esther McCoy Reader*, p. 75-76.

9 Idem

19

via Syracuse, New York—Gill’s hometown.¹⁰ His two years in Chicago working for Adler and Sullivan under Frank Lloyd Wright’s supervision are made visible through his appreciation of the “silent wall” as well as his respect for materials, which according to McCoy, came all the way from Africa, since Sullivan “turned the attention of his draftsman away from Europe toward Africa.”¹¹ The U-shaped plan and patio, as well as the arches, come from the San Diego Spanish mission and the early adobe houses, which of course came to settle in the Californian West Coast via Mexico.¹² Somehow, this mélange of styles and ideas, according to McCoy, was a style in itself, and the Dodge house—although demolished in 1970 despite McCoy’s efforts to preserve it—can be seen as the origin or the foundation of the California modernism she embodied and became devoted to create and establish. This architectural bricolage she had come to appreciate and embrace through the Dodge House would only become richer after her travels to Mexico a few years later and would prove that it is not only the ideas she saw here that traveled, but the houses and the architecture did too.

10 Esther McCoy, “The Dodge House,” *Piecing Together Los Angeles: An Esther McCoy Reader*, ed. Susan Morgan, 92-94

11 Ibid.

12 Ibid.

Algunas notas en torno a la silla de Campeche

20 Rodrigo Ortiz Monasterio

“En el diseño de sillas, en diferentes tiempos algunos diseñadores han abrazado la realidad, y por lo tanto las necesidades sociales y las consideraciones económicas, mientras que otros han optado por una representación más inmediata de un nuevo ideal estético y moral, sin embargo, incómodo.”

Paola Antonelli

De acuerdo con la crítica de arquitectura Esther McCoy, el mexicano promedio se distingue anatómicamente por ser “fuerte de torso y de piernas cortas”. Estas características han definido históricamente la relación de los muebles y sus usuarios en México, la cual puede rastrearse hasta tiempos prehispánicos: “un cronista que viajó a México con Cortés describió el palacio de Moctezuma como escasamente amueblado, con mesas bajas y taburetes”.¹ Ahora, si pensamos en las dos sillas más representativas de este país o, mejor dicho, las dos sillas más representativas de la *historia de sentarse* del mexicano, éstas son el butaque y el equipal.

Este ensayo toma como punto de partida el Archivo McCoy con el fin de revelar algunos aspectos de su relación con México a través de un recorrido por momentos de su vida personal, su estancia en Cuernavaca —la “Ciudad de la eterna primavera”—, su amistad y colaboración con la diseñadora cubana Clara Porset Dumas y el legado de

1 Esther McCoy, “Architect Files: Research Material 1951-1952. Statement” (1 de junio de 1951), en Esther McCoy Papers. Consultado el 13 de enero de 2015: <http://www.aaa.si.edu/collections/esther-mccoy-papers-5502/more>

21

la silla mejor conocida como butaque. La inclusión del estudio de este tipo de asiento en esta exposición no sólo es por un motivo estético, sino que parte del legado de la silla y los diferentes contextos políticos y sociales involucrados en su evolución. El butaque es un diseño que ha sido reproducido en diversos momentos que aquí se resumen.

La Campeche de la baronesa

En octubre de 1806, Anne Marguerite Henriette de Marigny (mejor conocida como la baronesa Hyde de Neuville) desembarcó, acompañada de su esposo, en el puerto de Nueva York. En el curso de su travesía de Francia a Nueva York, la baronesa hizo un dibujo a lápiz titulado *Scene on Board 'L'Alerte'* [Escena a bordo “La advertencia”]: una ilustración de una niña dormida en una silla, justamente un butaque a bordo del barco, con su madre a un lado.

El dibujo no es más que un boceto inconcluso que sólo revela una silla de madera con su respaldo reclinable; pero si *observamos* con atención podemos percibir en la silla algo “familiar”: es un diseño que procede de México, específicamente del estado de Campeche, la “silla de Campeche” o *boutaque* (butaque).²

El dibujo es una pista para poder trazar la historia de esta silla, ya que es su representación más antigua. Con esto en mente,

2 “Butaca” es una palabra española que se refiere a sillón, al igual que “butaque” y “butaquito”. La palabra butaca fue empleada en el siglo XVII por el historiador venezolano Carlos F. Duarte, quien expone que tanto la palabra en sí misma como un tipo de sillón reclinable venezolano de cuatro patas y del mismo nombre se originaron en la provincia de Cumaná, entre los indios cumanahtos.

22

surgen las siguientes preguntas: ¿qué hacía una silla de este tipo a bordo de un barco francés rumbo a Estados Unidos? y ¿dónde inicia la historia de la silla Campeche?

El taburete de Tutankamón

El butaque es una derivación de un diseño arcaico, una silla del antiguo Egipto conocida como “taburete plegable egipcio”. Este diseño se ha utilizado con modificaciones a través del tiempo por su sencillez y practicidad: dos piezas ensambladas en forma de “X”, como una tijera, que permiten al mueble ser plegable y portátil.³ Este taburete fue empleado por los arquitectos que supervisaban la construcción de las pirámides, así como por faraones, sacerdotes y miembros de la nobleza egipcia.

El diseño del taburete fue evolucionando con el paso del tiempo hasta su llegada a diferentes regiones del mundo, entre ellos América Latina y México.

La *Campeachy* de Yucatán⁴

Durante la época de la Nueva España, muchos productos europeos fueron introducidos a América como el “sillón de cadera” y la “silla

3 Cybèle Trione Gontar, “The Campeche Chair in The Metropolitan Museum of Art”, *Metropolitan Museum Journal* 38 (2003), 183.

4 La palabra “Campeachy” procede de los numerosos registros de barcos de carga que entraban a Nuevo Orleans desde México, y el nombre llegó a ser aplicado a la sillas importadas de Campeche.

23

francesa”, símbolos de la floreciente corona española. El estilo de ambos era español, pero una vez en el Nuevo Mundo sus diseños fueron asimilados; los artesanos diversificaron sus lenguajes y proporciones, especialmente, en Veracruz, el Istmo de Tehuantepec, Guerrero, Campeche y Yucatán.

El diseño del butaque, al igual que el taburete egipcio, consiste en dos piezas unidas en forma de “X” que forjan una sola curva entre el asiento y respaldo. La estructura del butaque ha permanecido idéntica en todas las regiones de clima cálido. Sin embargo, ciertas características varían según el trabajo y la tradición artesanal, los materiales y los procesos de cada zona. Por ejemplo, en los butaques de Tehuantepec se usan tiras transversales de madera para formar el respaldo y asiento. En Campeche, se enriqueció el diseño con marquetería en los bordes y sobre el copete. La movilización de este diseño desde el puerto de Campeche hasta el de Nueva Orleans está registrada.⁵

La Campeche de Nueva Orleans

A inicios del siglo XVIII, la Campeche fue introducida a América a través de las plantaciones del sur de Estados Unidos. Su nombre cambió a la “Campeche norteamericana” y se caracteriza por tener una base no plegable, una curul lateral de cuero o de caña y un respaldo reclinable.

5 La ciudad de Campeche se fundó en 1540; es conocida en Estados Unidos por la “madera de Campeche” (también, palo de tinte o palo de pollo).

24

Este diseño se convirtió en un asiento popular entre propietarios de las plantaciones del Viejo Sur. En 1810 Thomas Jefferson escribió una carta a Thomas Robertson Bolling de Nueva Orleans para agradecerle por el regalo de una silla Campeche: “La edad, los achaques y enfermedades frecuentes –observó Jefferson– se han vuelto realmente aceptables por la indulgencia de esta silla”.⁶

El “Miguelito”

Un siglo más tarde, una derivación significativa de esta silla fue el diseño de Clara Porset. En 1941, la diseñadora cubana llegó a México, donde desarrolló un interés por el arte popular y prehispánico, y por el butaque. Es fundamental resaltar dos elementos intrínsecos a la metodología de Porset: el primero es su aprovechamiento de la madera en los ensambles y curvaturas en las patas de la silla, un ensamble muy seguro gracias a la gran superficie de contacto entre las piezas; y el segundo, el rescate del diseño original del butaque.

Porset realizó diferentes versiones para numerosos proyectos de renombrados arquitectos. En 1950 modificó el diseño para atender las necesidades y el lenguaje arquitectónico de la casa de Luis Barragán. Esta versión, fabricada con madera de caoba y cuerdas de ixtle y cáñamo para el respaldo, fue llamada

25

“Miguelito”. Posteriormente, la diseñadora produjo un butaque en versión mecedora para la casa de otro arquitecto, Enrique del Moral, vecino de Barragán en la calle General Francisco Ramírez, en la Ciudad de México.

El butaque de los Albers

Al noroeste de Connecticut también hay un butaque. Habita en una casa de madera en medio del bosque. En 1950 Josef y Annie Albers, una pareja de artistas, diseñadores y maestros alemanes, se mudaron a esa morada, cuando Josef fue nombrado director de la carrera de Diseño de la Universidad de Yale.

Años antes, los Albers habían iniciado una amistad con Porset, cuando ella fue alumna de Josef en el Black Mountain College (BMC). Los Albers mostraron gran interés en el “Miguelito” durante uno de sus múltiples viajes a México entre 1935 y 1967, cuando visitaron la Casa Barragán, e incluso le pidieron permiso a él y a Porset para reproducir el modelo y así amueblar los dormitorios del BMC.

Recientemente, la casa de los Albers fue abierta al público para exhibir la obra de ambos: dibujos, textiles, pinturas, fotografías, diseños y hasta un butaque. Se trata de la misma versión del BMC, la apropiación del “Miguelito” por parte de los Albers. Sin embargo, el butaque que forma parte de su colección lleva el nombre de “Mexican Chair” (1940) y su diseño es atribuido a los Albers.

En retrospectiva, si el “Miguelito” fue atribuido a Barragán y reproducido por los Albers, ¿cuál es el papel de Porset en este

6 Thomas Jefferson, Monticello, a Thomas Bolling Robertson, Nueva Orleans, 7 de noviembre de 1819. Thomas Jefferson Papers, ser. i, *General Correspondence*, 1651-1827, Manuscript Division, Library of Congress, Washington, D.C. Las cartas citadas están en línea en <http://memory.loc.gov/ammem/mjthtml/mjtjser.html>

26

triángulo en torno al legado del butaque? Y ¿cuántas versiones de butaques diseñó Porset?

Las sillas de Clara Porset

En 1951, McCoy y su esposo, Berkeley Tobey, decidieron mudarse a Cuernavaca por ocho meses. Durante su estancia en México, la crítica de arquitectura cultivó un interés por los diseños de Porset, especialmente por el butaque. Esta tendencia se puede percibir en la correspondencia entre McCoy y Porset, resguardada en el Archivo McCoy, la cual apunta hacia un diálogo y una colaboración (un año antes del arribo de la pareja a México), y señala dos puntos notables: en primer lugar, la “idea” que le propone McCoy a Porset de reproducir industrialmente el butaque en Estados Unidos; y en segundo lugar, las notas que realizó la escritora durante su residencia en México.

Cartas a la diseñadora

La correspondencia está conformada por setenta y ocho cartas, escritas a lo largo de un año y de las cuales los siguientes aspectos llaman la atención. Por ejemplo, el primer párrafo de la primera carta de McCoy a Porset dice:

Aquí todo el mundo que ha visto las fotografías de tus sillas está encantado y quiere saber más acerca de ti.

27

Arts and Architecture me está dando doce páginas y *Los Angeles Times Home Magazine* me está dando espacio para seis historias.⁷

En consecuencia, McCoy le propuso a la diseñadora ser su representante para la distribución de sus sillas en Estados Unidos a través de la empresa Herman Miller. Para empezar la promoción, McCoy le solicitó a la diseñadora enviar dos butaques a la casa del fotógrafo de arquitectura Julius Shulman, con el fin de incluirlos en el reportaje que la revista *House and Garden* le estaba haciendo al fotógrafo.

Porset aceptó la propuesta y así empezó un largo ir y venir, un extenso debate, sobre los detalles de distribución: exportación, aduana, precios de los muebles y, claro, el punto más importante: si las sillas serían manufacturadas en México o Estados Unidos. La escritora le respondió que si decidiera producir las sillas en Estados Unidos, el arquitecto R.M. Schindler le había sugerido emplear a su ebanista.

En algún momento de la correspondencia, alrededor de la mitad, surgió una tensión entre McCoy y Porset debido a dos factores: las condiciones impuestas por la diseñadora sobre la distribución de sus sillas no le parecieron justas a McCoy y los butaques que la diseñadora había enviado meses atrás a la casa de Shulman no habían llegado. Estaban perdidas o detenidas en aduana.

7

Esther McCoy, “Architect Files: Correspondence 1951-1952” (1 de junio de 1951), en Esther McCoy Papers. Consultado el 13 de enero de 2015: <http://www.aaa.si.edu/collections/esther-mccoy-papers-5502/more>

Después de extensas cartas que aclaraban los detalles finales de distribución, ésta fue la lista final de muebles por enviar: “Butaque Grande (curvada)”, “Butaque Grande (derecho)” y “Butaque Pequeño, con cuero y clavos”. Ahora, un punto fundamental dentro de la negociación, y que sirvió para ilustrar los firmes valores de Porset en torno al rol del artesano dentro de la producción de sus diseños, se con-signa en el siguiente párrafo:

He hablado plenamente con Clara Porset en materia de precios esperando que pudiera ofrecer una silla a precios mucho más bajos, pero ella dice que los tiempos han cambiado. Para mantener la calidad de mano de obra que ella exige, ella le paga a sus artesanos salarios cada vez más altos.⁸

Para la diseñadora, de acuerdo con sus ideologías políticas y su afinidad estética con la escuela Bauhaus, la industrialización corrompía el trabajo artesanal.⁹

8 Esther McCoy, “Architect Files: Correspondence 1951-1952.” (1 de junio de 1951), en Esther McCoy Papers. Consultado el 13 de enero de 2015: <http://www.aaa.si.edu/collections/esther-mccoy-papers-5502/more>

9 En 1949, Porset identificó un problema generalizado que empezaba a amenazar al diseño industrial en México: “La incipiente industria mexicana se ha preocupado hasta ahora excepcionalmente por el *buen diseño* [...], no ha hecho otra cosa que producir objetos que resultan repulsivos por su falta de respeto a la función y el material de la forma. Todavía es muy común el objeto inútil y vulgarmente ornamentado. Así que, por el momento seguimos aún en un estado de resignación pasiva a lo feo e industrial.” Clara Porset, “¿Qué es el diseño?” en *Revista Arquitectura*, 1 de julio de 1949, p. 225.

En 1951, McCoy le escribió a la diseñadora para informarle que había llegado a Cuernavaca, y que le entusiasmaba verla. La siguiente carta, de Shulman a la escritora, avisaba que los butaques habían llegado a su casa en perfectas condiciones. Y, finalmente, en la última carta del archivo, escrita desde Cuernavaca el 26 de diciembre de 1951, McCoy le responde a Shulman:

Bueno, Clarita está feliz de que las sillas llegaron a salvo. Pero no dijiste qué pensabas de ellas. ¿Qué te parecen? Leí un muy buen artículo que hizo *Interiors* sobre ella. Es una persona muy importante aquí y, por cierto, también es un encanto. Mis mejores deseos para todos ustedes por un espléndido 1951. Déjame saber con bastante anticipación cuándo esperarte, para organizar todas las cosas. Hasta la vista.¹⁰

Subtítulos de sillas Porset

Durante su estancia en México, McCoy realizó una investigación profunda en torno a los diseños de Porset para las revistas *Arts and Architecture* y *Los Angeles Times*. Su trabajo incluye fotografías y apuntes de los muebles de Porset. Por ejemplo, en “Subtítulos de sillas Porset” la escritora describe ocho versiones del butaque:

10 Esther McCoy, “Architect Files: Research Material 1951-1952. Statement” (1 de junio de 1951), en Esther McCoy Papers. Consultado el 13 de enero de 2015: <http://www.aaa.si.edu/collections/esther-mccoy-papers-5502/more>

1. El primer paso de la Srta. Porset en el desarrollo de la butaque fue eliminar la corona alta y las curvas barrocas, aunque manteniendo las líneas de gracia. Esta silla es de cuero y caoba, también viene en caoba y correas de cuero.
2. El asiento y el arco de las piernas se ha ampliado en esta silla, diseñada para la casa del arquitecto Luis Barragán. Esta segunda etapa de la butaque viene en caoba y correas de ixtle y cáñamo.
3. Listón de primavera y cuerda. Después de que esta silla comenzó a producirse, la Srta. Porset vio la misma: durante una conferencia impartida por Diego Rivera, en la que proyectó unas fotografías de esculturas prehispánicas, y una figura estaba sentada exactamente en la misma silla.
4. Igual que el apartado núm. 3 en caoba y mimbre. Diseñado para una casa en Cuernavaca con clima semitropical.
5. El mismo, con cuero semitropical, diseñado para una casa del arquitecto Carlos Lazo.
6. Asientos de mimbre diseñados para la casa de Enrique del Moral. Primero diseñada como una silla mecedora, sin los mecedores se vuelve una silla de jardín.
7. Muebles hechos con madera de balsa y pino para

- el proyecto de vivienda mínima, patrocinado por el gobierno para los empleados, Multifamiliar.
8. El precio más bajo en México de una silla de Clara Porset es de \$38 pesos, o \$4.11.¹¹

Con base en esta investigación, la diseñadora refinó las líneas del butaque sin perder el concepto de su estética original y experimentó con las características ergonómicas de la silla: usó materiales, formas y tamaños diferentes, lo cual le dio un toque tropical y moderno.

En resumen McCoy percibió la complejidad de la personalidad de Porset. En sus notas, ensayos, novelas y correspondencia logró tejer las voces de otros personajes y actores importantes de la historia del arte mexicano. Tomemos el ejemplo de la carpeta del Archivo McCoy titulada “Cuernavaca (*circa* 1957)” compuesta por una serie de fotografías de Dolores Álvarez Bravo. Estas imágenes en blanco y negro muestran los majestuosos jardines de Cuernavaca y son evidencia del interés de la escritora por la flora y el arte popular mexicanos, así como en la arquitectura moderna y precolombina de nuestro país. Las fotos de plantas y monolitos prehispánicos (en su mayoría, abandonados) son un punto de partida para indagar en sus amistades en México.

11

Quiero señalar que esto es traducción mía, traté de conservar exactamente las notas como aparecen en el archivo. Esther McCoy, “Architect Files: Research Material 1951-1952. About Clara Porset” (1 de junio de 1951) en Esther McCoy Papers. Consultado el 13 de enero de 2015: <http://www.aaa.si.edu/collections/esther-mccoy-papers-5502/more>

32

Un juego de ajedrez en Cuernavaca

McCoy consignó que el mejor sitio para jugar una partida de ajedrez en Cuernavaca era una barbería local al lado de la casa funeraria Quo Vadis, apenas a unas cuadradas de la plaza principal de la ciudad donde se ubicaba el Hotel Bella Vista, en el cual se alojaba con frecuencia. En su texto “Un juego de ajedrez en Cuernavaca”, escrito en 1967, McCoy narra un duelo de ajedrez en el que su esposo venció al campeón de esta ciudad, hasta entonces invicto, un barbero al que ella apodaba “el maestro”. El tema del texto, sin embargo, no es el juego; tampoco lo son Berkeley ni “el maestro”, quien jugaba ajedrez con una mano y con la otra sostenía su navaja de afeitar. De nuevo, el tema es su conexión con México.

El Hotel Bella Vista era conocido entre estadounidenses y europeos como centro de reunión para los extranjeros en Cuernavaca. La dueña y fundadora del hotel era Rosa King, ella misma una emigrada inglesa que, además de haberlo transformado en el hotel más elegante de la Cuernavaca posrevolucionaria, también lo utilizó como “fachada”. Este lugar funcionaba, por supuesto, como hotel pero también era un espacio de convivencia para muchos fugitivos estadounidenses que jugaban *bridge* en su terraza.¹² Tomando en

33

cuenta el pasado político de McCoy, cabe preguntarse si encontró allí algún tipo de afinidad con otros extranjeros o, incluso, si estuvo involucrada en algún movimiento de izquierda en México.

Esta exposición de alguna manera responde algunas preguntas sobre la estancia de Esther McCoy en México: a quiénes conoció, quiénes fueron sus amigos y qué escribió e investigó en nuestro país.

12 McCoy utiliza la ficción para exponer ciertas características del clima político de los años cincuenta en Cuernavaca. Indirectamente, se refiere a las diversas categorías de inmigrantes estadounidenses y los motivos para huir de cada uno: desde aquéllos acusados de conspiración y espionaje, actores y escritores de Hollywood incluidos en la “lista negra” y activistas políticos, hasta aquellos que llegaron después de “los juicios” de conspiración comunista en Miami.

Notes on the Campeche Chair

34 Rodrigo Ortiz Monasterio

“In the design of chairs, throughout history, certain designers have embraced reality, and thereby social needs and financial considerations, while others have opted for a more immediate representation of a new aesthetic and moral ideal which is, nevertheless, uncomfortable.”

Paola Antonelli

According to the architecture critic Esther McCoy, the average Mexican is anatomically characterized by having “a strong torso and short legs.” These physiognomies have historically defined the relationship of furniture to those who use it in Mexico, which can be traced back to pre-Hispanic times: “a chronicler who travelled to Mexico with Cortés described the Palace of Montezuma as being sparsely furnished with very low tables and chairs.”¹ Now, if we think about the chairs that are most representative of Mexico, or rather, the two chairs that are most representative of the Mexican’s *history of being seated*, these would be the *butaque* and the *equipal*.

The starting point for this essay is the Esther McCoy Papers which reveal certain aspects of her relationship to Mexico by shedding light on her personal life, her time spent in Cuernavaca—the “City of Eternal Spring”—her friendship and collaboration with Cuban designer Clara Porset Dumas and the legacy

¹ Esther McCoy, “Architect Files: Research Material 1951-1952. Statement” (June 1st, 1951), in the Esther McCoy Papers. Consulted on January 13th, 2015: <http://www.aaa.si.edu/collections/esther-mccoy-papers-5502/more>

35

of the chair better known as the *butaque*. This type of chair is not included here merely for aesthetic reasons, but rather because of the legacy of the chair and the different political and social contexts involved in its evolution. The *butaque* is a design that has been reproduced at various points in time, as outlined below.

The Baroness’ Campeche Chair

In October of 1806, Anne Marguerite Henriette de Marigny (better known as the Baroness Hyde de Neuville) disembarked in the port of New York, accompanied by her husband. During her crossing from France to New York, the Baroness made a pencil drawing titled *Scene on Board ‘L’Alerte’*: an illustration of a girl asleep in a chair, a *butaque* to be precise, on board the ship, with her mother at her side.

The drawing is no more than an unfinished sketch that only reveals a wooden chair with a back that reclines. But if we look carefully, we can perceive something “familiar” in that chair: it is a design that comes from Mexico, specifically from the state of Campeche, the “Campeche chairs,” *boutaque* or *butaque*.²

The drawing is a clue that helps trace the history of this chair, since it is its earliest representation. With this in mind, the following questions arise: What is a chair like that doing on a French

² “Butaca” is a word in Spanish that means armchair, as do “butaque” and “butaquito”. The word butaca was used in the seventeenth century by Venezuelan historian Carlos F. Duarte, who suggests that both the word and the type of reclining armchair with four legs and of the same name originated in the province of Cumaná, among the indigenous Cumanagoto people.

ship headed for the United States? And where does the history of the Campeche chair begin?

Tutankhamen's Stool

The butaque is derived from an archaic design, a chair from ancient Egypt known as the "Egyptian folding stool." The design has been used, with modifications, over the years for its simplicity and practicality: two pieces assembled to form an X, like scissors, that allow the piece of furniture to be folded and portable.³ This stool was used by architects that supervised the construction of the pyramids, as well as by pharaohs, priests, and members of the Egyptian nobility.

Over time, the design of the stool evolved until it reached different regions of the world, among them Latin America and Mexico.

The Campeachy from Yucatán⁴

During the era of New Spain, many European products were introduced to the Americas such as the hip-joint armchair and the "French chair," symbols of the flourishing Spanish Crown. The style of both was Spanish, but once they reached the New World, the

3 Cybèle Trione Gontar, "The Campeche Chair in The Metropolitan Museum of Art," *Metropolitan Museum Journal* 38 (2003), 183.

4 The word "Campeachy" comes from the numerous records of cargo ships that entered New Orleans from Mexico, and the name came to be applied to the chairs imported from Campeche.

designs were assimilated; artisans diversified their languages and proportions, especially in Veracruz, in the Isthmus of Tehuantepec, Guerrero, Campeche, and the Yucatán.

The design of the butaque, not unlike that of the Egyptian stool, consists of two pieces united in the shape of an X creating a single curve between the seat and the backrest. The butaque's structure has remained identical in places with a warm climate. However, certain characteristics vary depending on each region's artisanal work and tradition, materials and processes. For example, in Tehuantepec butaques are made using transverse strips of wood that shape the backrest and seat. In Campeche, the design was enhanced with marquetry on the edges and on the crown. There are records of this design having been shipped from the port of Campeche to New Orleans.⁵

The Campeche Chair of New Orleans

At the beginning of the eighteenth century, the Campeche chair was introduced to the United States through the plantations in the south. It became known as the "American Campeche Chair" which is characterized by the fact that its base is not foldable, has a leather or reed lateral curule base, and a backrest that reclines.

This design became popular among plantation owners in the Old South. In 1819, Thomas Jefferson wrote a letter to Thomas

5 The city of Campeche was founded in 1540; it is known in the United States for its "Campeche wood" (or logwood or bloodwood tree).

38

Robertson Bolling of New Orleans thanking him for the gift of a Campeche chair: “Age, its infirmities and frequent illnesses have rendered indulgence in that easy kind of chair truly acceptable”.⁶

The “Miguelito”

A century later, Clara Porset’s design was a noteworthy offspring of this chair. In 1941, the Cuban designer arrived in Mexico, where she developed an interest in the popular and pre-Hispanic arts, and in the butaque. Highlighting two essential elements of Porset’s methodology is fundamental: first is her use of wood in the joints and curvatures of the chair legs, a very secure connection since the pieces are in contact with each other in many places; and second, reclaiming the original design of the butaque.

Porset made different versions for numerous projects for famous architects. In 1950, she modified the design to suit the architectural needs and language of Luis Barragán’s house. This version, made with mahogany and ixtle fiber and hemp for the backrest, was called the “Miguelito.” Later, the designer produced a rocking-chair version of the butaque for the house of another architect, Enrique del Moral, Barragán’s neighbor on General Francisco Ramírez street in Mexico City.

6 Thomas Jefferson, Monticello, to Thomas Bolling Robertson, New Orleans, November 7th, 1819. Thomas Jefferson Papers Series, General Correspondence, 1651-1827, Manuscript Division, Library of Congress, Washington, D.C. The letters cited are online at: <http://memory.loc.gov/ammem/mtjhtml/mtjser.html>

39

The Albers’ Butaque

There is also a butaque in northeastern Connecticut. It lives in a wooden house in the middle of the woods. In 1950, Josef and Annie Albers, both artists, designers, and German teachers, moved to that house, when Josef was named head of the department of design at Yale University.

Years earlier, the Albers had become friends with Porset, when she was Josef’s student at Black Mountain College (BMC). The Albers showed great interest in the “Miguelito” during one of their many trips to Mexico between 1935 and 1967, when they visited the Casa Barragán, asking both the architect and Porset for permission to reproduce the model in order to furnish the dormitories of the BMC.

Recently, the Albers’ home was opened to the public in order to exhibit the work of both artists: drawings, textiles, paintings, photographs, designs, and even a butaque. It is the same version they made for the BMC, the appropriation of the “Miguelito” by the Albers. However, the butaque in their collection is titled “Mexican Chair” (1940) and the design is attributed to the Albers.

In hindsight, if the “Miguelito” was attributed to Barragán and reproduced by the Albers, what is Porset’s role in this triangle surrounding the legacy of the butaque? And how many versions of the butaque did Porset design?

40

Clara Porset's Chairs

In 1951, McCoy and her husband, Berkeley Tobey, decided to move to Cuernavaca for eight months. During their stay in Mexico, the architecture critic developed an interest in Porset's designs, especially the butaque. This can be seen in the letters between McCoy and Porset, archived in the Esther McCoy Papers, which show a dialogue and collaboration (one year before the couple arrived in Mexico), and indicates two notable items: first, McCoy's suggestion to industrially reproduce the butaque in the United States, and second, the notes the writer made while living in Mexico.

Letters to the designer

The correspondence is made up of seventy-eight letters, written over the course of one year, with several notable sections. For example, in the first paragraph of the first of McCoy's letters to Porset she says:

Everyone here who's seen photographs of your chairs is charmed and wants to know more about you. *Arts and Architecture* gave me twelve pages and *Los Angeles Times Home Magazine* gave me space for six stories.⁷

7 Esther McCoy, "Architect Files: Correspondence 1951-1952." (June 1st, 1951), in the Esther McCoy Papers. Consulted on January 13th, 2015: <http://www.aaa.si.edu/collections/esther-mccoy-papers-5502/more>

41

Thus, McCoy suggested to the designer that she represent her for the distribution of her chairs in the United States through a company called Herman Miller. In order to start promoting her, McCoy asked Porset to send two butaques to the house of architecture photographer Julius Shulman, in order to include them in the article that *House and Garden* was doing on the photographer.

Porset accepted the proposal and so began a long back-and-forthing, an extensive debate on the details of distribution: export, customs, the price of the furniture and, of course, the most important point, whether the chairs would be manufactured in Mexico or in the United States. The writer responded that if Porset decided to have the chairs produced in the United States, the architect R.M. Schindler had suggested they hire his carpenter.

At some point during the correspondence, about half way through, tensions surfaced between McCoy and Porset for two reasons: the conditions the designer was insisting on for the distribution of her chairs didn't seem fair to McCoy and the butaques that the designer had sent months before to Shulman's house hadn't arrived. They were lost or blocked in customs.

After extensive letters wrapping up the final details of distribution, the following was the list of furniture to be sent: "Large butaque (curved)," "Large butaque (straight)," and "Small butaque, with leather and nails." A fundamental point in the negotiation that illustrates Porset's firm opinions with regards to the role of the artisan in the production of her designs is recorded in the following paragraph:

I have talked fully with Clara Porset on the matter of prices and have hoped that she could offer a chair at a much lower price, but she says times have changed. To keep up the quality of workmanship that she demands, she pays her craftsmen increasingly higher wages.⁸

According to the designer's political ideals and aesthetic affinity with Bahaus, industrialization corrupted artisanal work.⁹

In 1951, McCoy wrote to the designer to inform her that she had arrived in Cuernavaca, and that she was eager to see her. The following letter, from Shulman to the writer, states that the butaques had arrived in his home in perfect condition. And finally, in the last letter on file, written from Cuernavaca on December 26th, 1951, McCoy responds to Shulman:

Well, Clarita is overjoyed the chairs arrived safely.
You didn't say what you thought of them. What do you?
I read a nice peace that Interiors did on her. She's quite

8 Esther McCoy, "Architect Files: Correspondence 1951-1952." (June 1st, 1951), in the Esther McCoy Papers. Consulted on January 13th, 2015: <http://www.aaa.si.edu/collections/esther-mccoy-papers-5502/more>

9 In 1949, Porset identified a generalized problem that was beginning to threaten industrial design in Mexico: "The emerging Mexican industry has extraordinarily concerned itself up until now with *good design* [...], it has done nothing but produce objects that are repulsive due to the fact that they do not respect the form's function or material. The useless and vulgarly ornamented object is still common. Therefore, for now we are still in a state of passive resignation in the face of that which is ugly and industrial." Clara Porset, "¿Qué es el diseño?" in *Revista Arquitectura*, July 1st, 1949, 225.

an important person here, by the way, also a Darling.
My best to all of you for a splendid 1951. Let me hear fairly well in advance when to expect you, and I'll line things up. Hasta la vista.¹⁰

Subtitles of Porset Chairs

During her stay in Mexico, McCoy carried out extensive research on Porset's designs for *Arts and Architecture* and the *Los Angeles Times* magazine. Her work includes photographs and notes on Porset's furniture. For example, in "Captions on Porset Chairs" the writer describes eight versions of the butaque:

1. First step in development of the butaque. Changes are to eliminate the high Crown with its baroque curve (this same shape here is used with webbing also) of the original Butaque. The original used Cordoba leather, which is beautiful when worn out. Ohaca Leather is turned and nailed to the Wood; Wood is mahogany.
2. Chair designed for house of the architect Luis Barragan is second stage of development of Butaque Webbing is of ixtle and hemp.

10 Esther McCoy, "Architect Files: Research Material 1951-1952. Statement" (June 1st, 1951), in the Esther McCoy Papers. Consulted in January 13th, 2015: <http://www.aaa.si.edu/collections/esther-mccoy-papers-5502/more>

3. Wood is primavera laced with cord design is the first of a series- by coincidence at a lecture of Diego Rivera where he showed pix of prehispanic sculpture, one figure sat on this very chair. Not a conscious design.
4. The same as #3 in mahogany and wicker; designed for the Dr. Limos house in Cuernavaca, for hot climate.
5. The same in leather laced with Leather- designs for a house designed by Carlos Lazo.
6. Was done first as a rocking chair, without legs for the house De La Mora.
7. Rush and pine low-cost furniture designed for govt sponsored housing project Multifamiliar, White collar project used in Cuernavaca home of Dr. Limos, an official of the Gov. dept. that built the housing Project.
8. Lowest cost chair now being built in Mexico 38 pesos, or \$4.11.¹¹

Based on this research, the designer refined the lines of the butaque without losing the concept of its original aesthetics and experimented with the ergonomic characteristics of the chair: using different materials, forms, and sizes, which gave it a tropical and modern touch.

¹¹ Esther McCoy, "Architect Files: Research Material 1951-1952. About Clara Porset" (June 1st, 1951) in the Esther McCoy Papers. Consulted on January 13th, 2015: <http://www.aaa.si.edu/collections/esther-mccoy-papers-5502/more>

In short, McCoy perceived the complexity of Porset's personality. In her notes, essays, novels, and correspondence, she managed to weave in the voices of other important characters and actors in the history of Mexican art. For example, the McCoy Papers file titled "Cuernavaca (*circa* 1957)" is made up of a series of photographs by Dolores Álvarez Bravo. These black and white images show the majestic gardens of Cuernavaca and are proof of the writer's interest in Mexican flora and popular arts, as well as in our country's modern and pre-Columbian architecture. The photographs of plants and pre-Hispanic monoliths (mostly abandoned) are a starting point when researching her friends in Mexico.

A Game of Chess in Cuernavaca

McCoy stated that the best place for a game of chess in Cuernavaca was at a local barber shop next to the funeral home called Quo Vadis, just a few blocks from the main square and the Hotel Bella Vista, where she often stayed. In her text "A Game of Chess in Cuernavaca," written in 1967, McCoy narrated a chess game in which her husband beat the city's leading champion, until then undefeated, a barber that she had nicknamed "el maestro." The subject of the text, however, is not the game; nor is it Berkeley nor "el maestro," who played chess with one hand while holding his razor in the other. Again, the subject is her connection with Mexico.

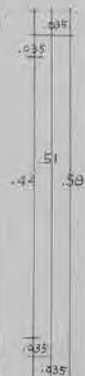
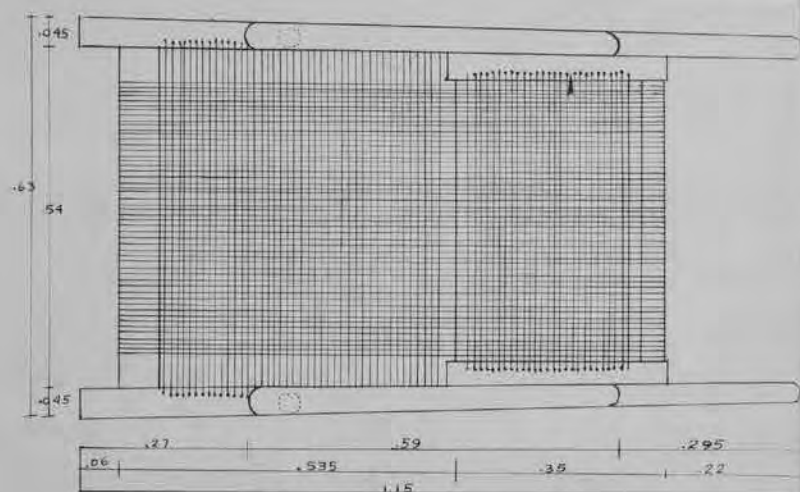
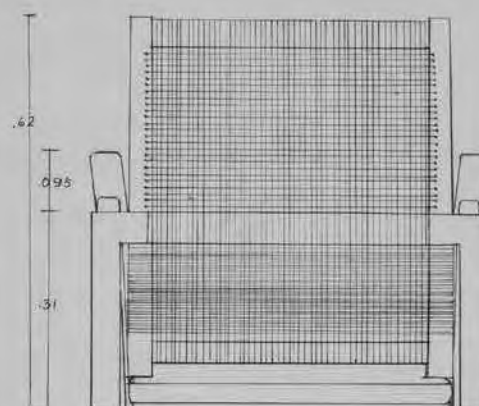
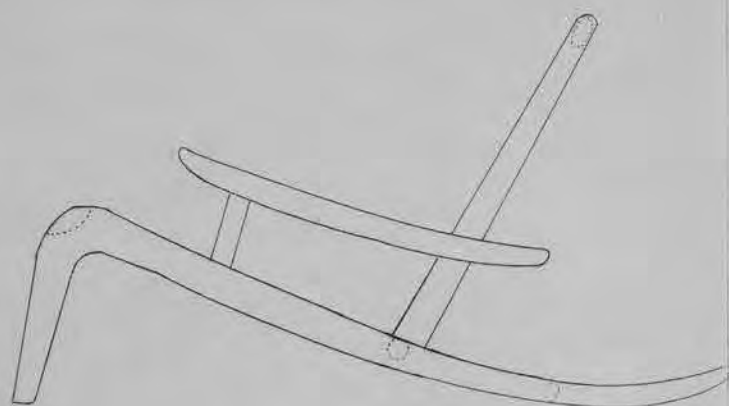
The Hotel Bella Vista was known among Americans and Europeans as a meeting place for foreigners in Cuernavaca. The

owner and founder of the hotel was Rosa King, an English immigrant herself who, besides having transformed the hotel into the most elegant one in post-revolutionary Cuernavaca, also used it as a “front”. The establishment was, of course, a hotel, but it was also a gathering place for many American fugitives who came to play bridge on the terrace.¹² Considering McCoy’s political past, one must wonder if she felt some kind of kinship with the other foreigners there, or even if she was involved in some left wing movement in Mexico.

This essay in some ways answers certain questions about Esther McCoy’s stay in Mexico: the people she met, who her friends were, what she wrote and researched in our country.



12 McCoy uses fiction to expose certain characteristics of the political climate of the 1950s in Cuernavaca. Indirectly, she refers to the various categories of American immigrants and each of their reasons for fleeing: from those accused of conspiracy and espionage, Hollywood actors and writers that had been “black listed” and political activists, even those that arrived after the Communist conspiracy “trials” in Miami.



ARMANDO ANZUREZ
SEPTIEMBRE-9-57

1:5
SRA. CLARA PORSET
SILLON ESPECIAL PTCI-52-56

CP400-1-24-24



CUADERNILLO [BOOKLET]

Edición [Edition]:

José Esparza Chong Cuy
Rodrigo Ortiz Monasterio
Arely Ramírez

Diseño gráfico [Graphic design]:

Estudio Herrera

Traducciones [Translations]:

Clara Marín
Marcela Quiroz

Fotografías [Photos]:

Portada [Cover]:*

Fotografía de [Photo of] Esther McCoy,
ca. 1950

pp. 11, 50-51*

Archives of American Art: Cuernavaca,
ca. 1950
[Archivo de Arte Americano: Cuernavaca]

* Imágenes de [Images of]:

Esther McCoy papers (documentación),
1876-1990, bulk (apartado) 1938-1989.
Archives of American Art, Smithsonian
Institution

pp. 48-49

Clara Porset
Sillón especial, 1957
[Special couch]
Plano original [Original plan]
Archivo Clara Porset. Centro de
Investigaciones de Diseño Industrial,
Facultad de Arquitectura. Universidad
Nacional Autónoma de México

© 2017 Fundación Jumex

Arte Contemporáneo

© textos [texts], los autores [the authors]

© traducciones [translations],
los traductores [the translations]

EXPOSICIÓN [EXHIBITION]

Pasajeros 02 [Passersby 02]:

Esther McCoy
18.FEB.2017 – 19.MAR.2017

Curadores de la serie [Serie curators]:

José Esparza Chong Cuy
Rodrigo Ortiz Monasterio

Diseño museográfico

[Exhibition design]:
LANZA Atelier (Alessandro Arienzo
e Isabel Martínez Abascal)

MUSEO JUMEX

Asistente curatorial
[Curatorial Assistant]:
Viridiana Zavala

Coordinadora de exposiciones
[Exhibitions Coordinator]:
Begoña Hano

Registro [Registrar]:
Luz Elena Mendonza, Mariana López,
Andrea Sánchez

Producción [Producción]
Francisco Rentería, Enrique Ibarra,
Daniel Ricaño

Montaje [Installation team]
Óscar Díaz, Sergio González

Agradecemos el apoyo de
[We thank the support of]:
Galería Labor, Eduardo Prieto De la
Lama y Archivo Clara Porset. Centro
de Investigaciones de Diseño Industrial,
Facultad de Arquitectura. UNAM