

nuestra 336 arquitectura

Buenos Aires

4to 1957

\$ 18 en todo el país





no lo encierre..!



Aíslalo del peligro

colocando Tomacorrientes de

SEGURIDAD



Con chapa modelo "XX"



Con chapa "Standard"



El Tomacorriente de Seguridad "Atma" descarta toda posibilidad de que los niños de corta edad puedan tocar o introducir algo en los contactos, aislándolos del peligro mortal que puede significar una descarga.

Con el Tomacorriente de Seguridad, la ficha actúa como "Basa", siendo necesario introducir la ficha y girar un cuarto de vuelta para poder establecer el contacto. Al retirar la ficha, el Tomacorriente se "cierra" automáticamente.



Modelo para piso, con chapa de bronce



Con chapa "Mignon"

NUESTRA ARQUITECTURA

Noviembre 57 Año 28-Nº 336
Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 534 926

Revista mensual editada por:
EDITORIAL CONTEMPORA S. R. L.
Capital \$ 102.000.-

Sarmiento 643 - Buenos Aires
Teléfonos: 45 - 1793 y 2575

director: Raúl H. Burzaco

TARIFAS:

en la Argentina:
Ejemplar suelto \$ 18.—
Suscripción anual \$ 150.—
en el Extranjero:
Ejemplar suelto \$ 25.—
Suscripción anual \$ 250.—

ARQ. GABRIEL B. GRACIOTTI
Dpto. de Edición y 4062-6-C C.F.
Instituto de Edición - C.I. 4257035PA
M.M. 12822-34334-44062-1aC

I N D I C E

	1º q.
E. Sottsass: Por un Bauhaus imaginista contra un Bauhaus imaginario	29
Robert A. Little, arquitecto: Arquitectura Regional	33
Harold Hauser: Magia y Animismo en la Prehistoria	36
Roger Lee, arquitecto: Pequeña Vivienda Americana	43
PLASTICA: Carlos E. Uriarte, por Félix M. Pelayo	48
Raúl H. Burzaco: El Color de la Arquitectura	52
Quincy Jones y Frederick Emmons, arqs.	55
Notas	1 al 26

La dirección de N. A. no se responsabiliza por los juicios emitidos en los artículos firmados que se publican en la revista.

NOTAS

LA PLANIFICACION, SU PROCESO

Por Francis Violich

(Cortesía revista "a")

Francis Violich, es profesor asociado de Urbanismo y catedrático de Arquitectura Paisajista en la Universidad de California. Es también consultante de la Comisión Nacional de Urbanismo de Venezuela, consultante del Comité de Esparcimiento, Parques y Servicios de California, consultante del Centro Interamericano de la Vivienda, de Bogotá, y consultante de la Unión Pan-Americana, cuya División de Planificación y Vivienda ha fundado en 1945-47. Sus publicaciones incluyen el libro "Ciudades de América Latina" (1944), trabajos para la Unión Pan-Americana y varios informes para oficinas de urbanismo.

El proceso de la planificación es esencialmente una función gubernamental local, cuyo propósito es coordinar y guiar las decisiones separadas, que se toman diariamente, con respecto al uso de la tierra en nuestras áreas urbanas. Su objetivo es el crecimiento físico dentro de un arreglo ordenado y funcional que refleje los mejores intereses y las necesidades básicas y sociales y económicas de la ciudadanía.

Apareció

FINANCIACION Y ECONOMIA DE EDIFICIOS

por el Arq. JORGE VICTOR RIVAROLA

El profesional, el administrador, el dueño, deben saberlo. Este libro les brinda en forma breve y concisa una explicación detallada de lo que son el problema financiero y el problema económico de un edificio, de cómo pueden ser enfocados y resueltos, informándoles tanto sobre sus aspectos numéricos como de las figuras jurídicas que entran en juego.

Precio: \$ 45.—

Adquiéralo en las buenas librerías del ramo



arquitectura
decoración

F O T O S
G O M E Z

Olazabal 4779 - T. E. 51-3378



CASA FUNDADA
EN EL AÑO 1897

★ CORTINAS
★ PERSIANAS

V. LABANDEIRA (H) & Cía
S. R. L. - CAP. \$ 350.000

Administración y Fábrica: SANTO DOMINGO 3019/25 - T. E. 21 - 3413

Su principal instrumento es el plano regulador, afirmación de la comunidad de su propia política de desarrollo para las décadas futuras.

La tierra como base de todas las actividades de la comunidad

Su misma existencia, y su rápido desarrollo durante los últimos 20 ó 30 años, afirman el siguiente concepto: que la tierra es la base de todas las actividades de la comunidad y que la forma de uso de la tierra urbana tiene un efecto directo sobre las relaciones de desarrollo de las funciones de un grupo social particular. Las relaciones físicas entre las tierras usadas para distintos propósitos puede limitar o estimular muchas formas de actividad humana. La educación es una de esas actividades y puede resultar afectada directamente, sea para lo mejor como para lo peor, a través de ciertos factores físicos como la ubicación de las escuelas, la cantidad de tierra dejada libre y el tiempo de construcción en relación con otras necesidades de la comunidad. Sin la tierra y con la falta de algunas otras de estas condiciones, se perjudica la capacidad del plantel educacional para llenar las necesidades humanas. Vista bajo esta luz, la planificación urbana es esencialmente planificación de la comunidad. Ningún otro servicio gubernamental posee esta tarea especial.

(Continúa en la pág. 4)

COLOSANT S. C.

DISTRIBUIDOR
PARQUETS

"SAN MARTIN"

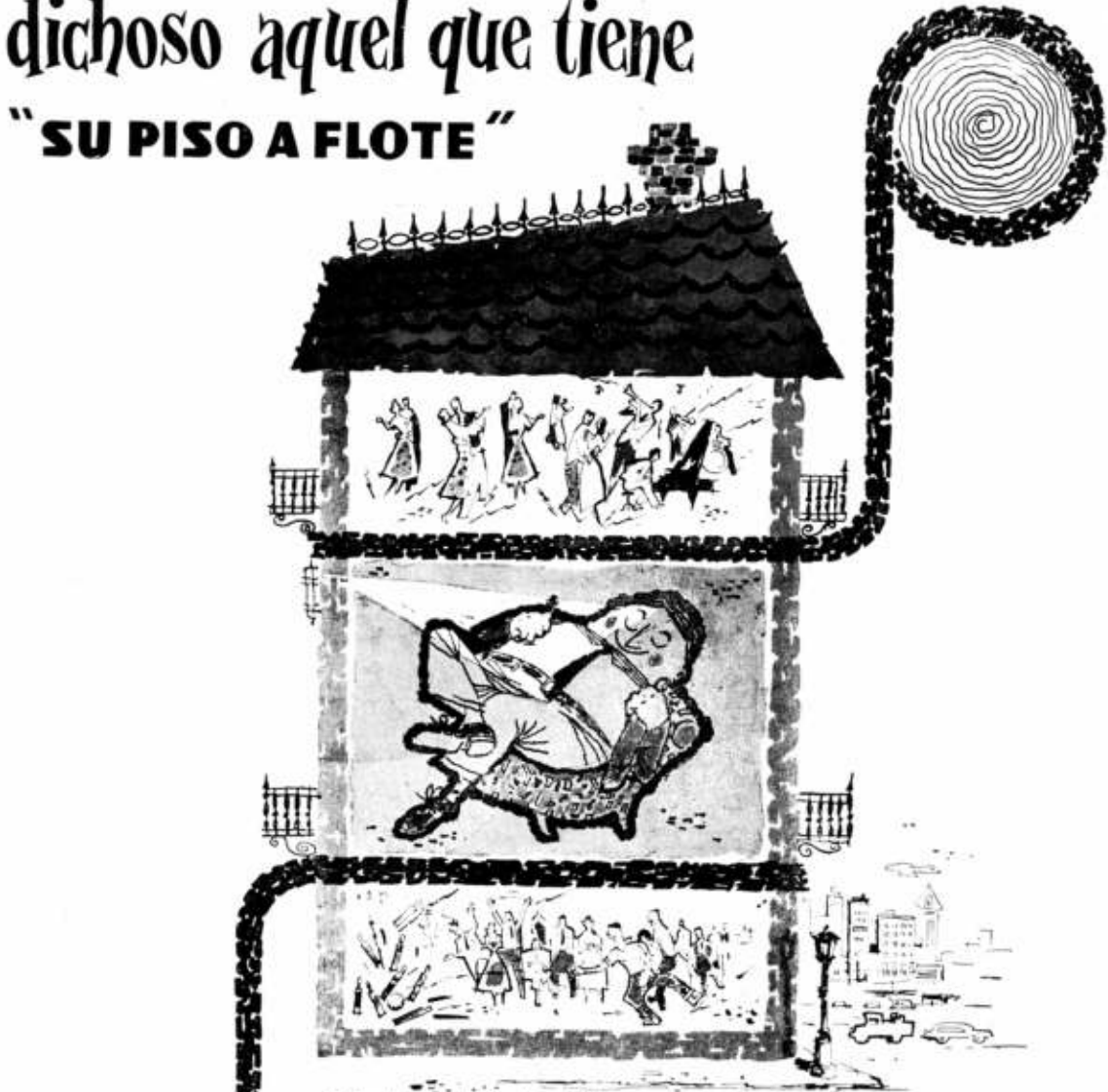
PROVISION - COLOCACION - PULIDOS
PLASTIFICACION

SAN MARTIN 492
Piso 1º - Ofic. 3

Tel. 31 - 7155
31 - 8131

dichoso aquel que tiene
"SU PISO A FLOTE"

FOLUX



SIL-LAN

FIELTROS MINERALES AISLANTES PARA SUS PISOS FLOTANTES

Permiten a los Sres. Profesionales concretar sus aspiraciones de aislar eficaz y económicamente los edificios contra el paso del ruido.

Ahora Ud. podrá vivir tranquilo y confortablemente aislado.

Sírvase consultarnos.



ISOLAN S.A.

ADMINISTRACION Y VENTAS: LIMA 187 BS. AIRES - T. E. 38-6550 • 37-6155-9910 • FABRICA: RINGUELET (F.N.G.R.)

A

confort en su hogar

decoración de interiores,
mueblamientos,
tapicería, iluminación,
cerámica moderna.

rossi ARREDAMENTO esmeralda 945

LA PLANIFICACION, SU PROCESO...

(Viene de la pág. 2)

Decisiones independientes acerca del uso de la tierra

El problema básico de proveer tierra, para las necesidades de la comunidad en las relaciones físicas adecuadas, es esencialmente el de coordinar numerosas decisiones independientes. Nosotros sabemos cómo es relativamente simple diseñar una casa, o una escuela, o una iglesia, donde la propiedad corresponde a una sola autoridad y donde las condiciones son controladas por un grupo unificado responsable por todos los problemas políticos. Al planificar una ciudad, aun si es pequeña, nos hallamos frente

a una situación mucho más compleja. Una gran variedad de dueños de tierras: en sus distintos niveles jerárquicos, cada día toman centenares de decisiones sobre la transformación física de la ciudad. Dueños particulares de tierras, por ejemplo, resuelven abrir y cerrar tiendas o almacenes y construir centros comerciales enteramente nuevos; firmas constructoras deciden que se construirán casas en un lugar determinado y dan comienzo a la subdivisión de la tierra; compañías de inversiones deciden la ubicación de nuevas industrias y proveen los nuevos servicios relativos, los ferrocarriles, etc. Dueños semi-públicos de tierras están constantemente tomando decisiones referente a la ubicación de iglesias, instituciones o edificios similares para la comunidad. En el aspecto público, la Ciudad, el Condado, el Estado y las Oficinas Federales están diariamente decidiendo qué tierras comprar, qué escuelas, qué centros cívicos, qué edificios para esparcimiento, qué biblioteca, qué Hospitales, se construirán. Esas oficinas son responsables quizás, de las decisiones más esenciales, porque ellas deben decidir la ubicación de las calles, autopistas, vías de tránsito y otras vías de comunicación que sirvan para unir los servicios urbanos construidos por los intereses privados.

Grupos fundamentales

He aquí algunos de los grupos fundamentales que cargan con la responsabilidad de proveer los componentes físicos de nuestras áreas urbanas y cuyas

(Continúa en la pág. 6)

COPIAS DE PLANOS

Papeles
+ TELAS TRANSPARENTES
MATERIAL PARA DIBUJO
FOTOGRAFIA TECNICA

A. & M. CASASCO Y CIA

SOL. de RESP. LTDA. CAPITAL S/ 500.000.-
Suc. RIVADAVIA 569 • LIMA 461 • B. A. • Casa Central: CORDOBA 1836
• Sucursal ROSARIO: RIOJA 867 •

EL ABASTECIMIENTO DE AGUA EN EL BUENOS AIRES ANTIGUO



g/v

Era la Gran Aldea, escenario de las heroicas epopeyas de la Defensa, de la Reconquista, de las jornadas de Mayo de 1810 y del turbulento nacimiento y organización de nuestro país

Entre los personajes típicos de aquella época, había uno, humilde e indispensable, que desempeñaba una importantísima función: el aguatero.

D'Orbigny, célebre naturalista francés, en su obra "Voyages pittoresques dans les deux Ameriques" los pintó así:

"...encontramos un pesado carro tirado por dos bueyes entre los cuales estaba sentado en el mismo yugo un hombre con los cabellos caídos, cubierta la cabeza con un gorro, con las piernas desnudas y armado con una especie de mazo de madera. Es un aguador - me dijo el guía -. El tonel en que conduce el agua está sujetado

"por cuatro estacas, a una de las cuales en otros tiempos, no dejaba de estar una imagen de su patrona. Sirvese del mazo para conducir los bueyes golpeando sus estacas, la campanilla colgada entre las dos pértigas delanteras advierte su llegada. Tenemos aquí un gran número de aguadores, cuya industria nos es tanto más útil, como que los pozos, aunque nuevos, dan agua salobre que nada vale para la cocina. Sin duda padecería Ud. al ver con qué barbarie trata a los animales la mayor parte de esos miserables, a quienes deben su existencia, y es de desear que pronto se busquen los recursos de la hidráulica para abastecer con menos gastos y de manera más humana una de las primeras necesidades de la vida".

Ese tipo de abastecimiento es inadmisibile en las ciudades modernas. Las cañerías desempeñan hoy en forma higiénica y continuada la tarea del aguador.

TAMET



ORGANIZACION COMERCIAL PROPIA EN TODO EL PAIS

TAMET, elaborando sus famosos caños de fundición de hierro centrifugados — los de más larga duración, por su inigualable resistencia a la corrosión — contribuye a asegurar a través del tiempo la solución del problema del abastecimiento de agua y de gas a los centros urbanos. Con la puesta en marcha de su nueva planta, TAMET elaborará caños de hasta 600 mm. de diámetro y 6 metros de largo.

PRODUCTOS DE FUNDICION Y ACERO DE LA MAS ALTA CALIDAD • CHACABUCO 132 • BUENOS AIRES

SIN

**calor
frío
ruidos
molestos**



Vermiculita "PAMPA"

El gran aislante termo-acústico
le brindará el perfecto confort.

P.A.M.P.As. S.R.L.
LAVALLE 1523 - T. E. 40-2002
Buenos Aires



77-10 sub-cabida

LA PLANIFICACION, SU PROCESO...

(Viene de la pág. 4)

decisiones diarias deben ser llevadas a una ciudad razonable a través del proceso de planificación de la ciudad.

Particulares

Constructores de viviendas.
Comerciantes.
Industriales.
Firmas comerciales.
Bancos.
Agencias de arrendamientos.

Semi-públicos

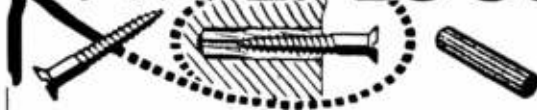
Grupos religiosos.
Hospitales.
Sociedades benéficas.
Asociaciones de fomento público.

Públicos

Departamentos de parques y esparcimientos.
Obras Públicas.
Agencias públicas de asistencia.
Departamentos públicos de sanidad.
Bibliotecas.
Escuelas.
Bomberos.
Departamentos de tránsito.
Agencias de construcción, desarrollo y acondicionamiento de viviendas.

En cualquier comunidad, muchos otros de estos grupos se pueden agregar a la lista. Es a través de las innumerables acciones independientes llevadas a ca-

RAWLPLUGS



**Tarugos de Fibra y Bulones de Expansión para
sujetar Maquinarias, Motores, Transmisiones, etc.**

van Wermeskerken, Thomas & Cía.
SOC. RESP. LTDA - Cap.: \$ 200.000,00

CHACABUCO 682 T. E. 33-3827
BUENOS AIRES



**FABRICA DE CORTINAS
ENROLLABLES DE MADERA**

Cortinas Ideal S. R. L.

CAPITAL \$ 240.000 mls. c/1

**PERSIANAS PLEGADIZAS
CELOSIAS MIXTAS**

DOLORES 432

T. E. 69-0933

bo por esos grupos que nuestras ciudades crecen y se forman. Como lo ha dicho la señora Bauer en un artículo sobre "Política de la vivienda y sistema educacional", este proceso acumulativo se acentúa por la tendencia hacia la gran escala, el desarrollo a largo plazo, que fijan para siempre formas de uso de la tierra, con pocas pero significativas decisiones, haciendo cada vez más necesaria la planificación de gran alcance por parte de los cuerpos públicos.

Desarrollo de la planificación

La autoridad y la técnica del urbanismo se han desarrollado progresivamente y durante los últimos 5 años, rápidamente, como medios de coordinar estas decisiones que redundan en transformaciones fi-

sicas dentro o en los límites de las ciudades existentes. La mayoría de las grandes ciudades acepta ahora la planificación urbana como una función del gobierno municipal, con la autorización de la legislación actual del Estado, en casi toda la Unión. Estas normas de planificación se basan en la ley standard preparada por el Departamento de Comercio de Estados Unidos, en 1928.

El decreto según el cual se opera en California, aprobado originalmente en 1929 y enmendado varias veces desde entonces, es uno de los mejores. En él se permite a las ciudades del país formar Comisiones de Urbanismo y establece que así lo hagan los condados; se establece las condiciones según las cuales las Comisiones de Urbanismo de la ciudad y del Condado pueden actuar: se requiere la preparación y la adopción de un plan general a largo plazo, y se establece la guía general para la planificación. Los presupuestos para las oficinas públicas de urbanismo en la mayor parte de las ciudades de Estados Unidos, han sido aumentados grandemente con respecto a los de hace 10 años. San Francisco, por ejemplo, que gastaba algo así como 50.000 dólares por año en 1940, actualmente gasta 150.000 dólares por un Departamento de Urbanismo bien equipado. El Condado de Contra Costa ha aumentado su presupuesto de urbanismo desde 60.000 dólares hasta 175.000 dólares por año, durante los últimos 5 años. El número de los empleados y de las oficinas consultantes ha aumentado en proporción. La profesión del urbanista, que se creó durante la segunda década de este siglo con la fundación

GOMA

PARA

Pisos
Mesas
Mostradores

Linoleum
Falcaplast
Felpudos

MATAFUEGOS ABO

TODO MATERIAL CONTRA INCENDIO

LANGER Y CIA. S. P. L.
PARAGUAY 643. 32 - 5562 - 2631 - 5735

Sucesión de:

FRANCISCO CTIBOR

FABRICA DE LADRILLOS

Ringuet - F. C. N. G. ROCA - T. E. 890 - La Plata

ESCRITORIO

Av. de Mayo 878 - T. E. 34 Defensa 8580

LADRILLOS MACIZOS F. C.

Aprobada por la Dir. de las O. S. de la Nación

HUECOS PATENTADOS

para entresijos, azuleos, chimeneas, bebederos, etc.

MOSAICOS

E. ALFREDO QUADRI

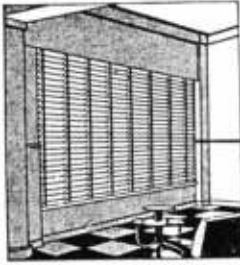
Fundada en el año 1874

Av. Angel Gallardo 160 - T. E. 88-0301-2564

(antes Chubut)

(lindando con el Parque Centenario)





"VENTILUX"

Persianas plegadizas de aluminio y madera

GAONA 1422/32/36

Suc. JUAN B. CATTANEO S. R. L.

CAPITAL \$ 1.800.000.-

T. E. 59-1655 y 7622

CORTINAS DE ENROLLAR

Proyección a la veneciana, sistema automático

"8 en 1"



del Instituto Americano de Urbanistas, ha crecido y se ha fortalecido en términos de conocimientos y experiencia de la planificación.

El Instituto, que tenía alrededor de 500 miembros al empezar la Segunda Guerra Mundial, tiene ahora una lista de miembros que llega al millar. California, muy activa en urbanismo, tenía en el 1930, alrededor de 35 miembros de esta organización profesional, alrededor de 75 en 1940 y hoy ha llegado a cerca de 300 miembros.

Procedimientos del Urbanismo

El crecimiento de la profesión del urbanista sugiere reconocimiento reciente del urbanismo como fuerza

coordinadora de los problemas concernientes al uso de la tierra. En este país se considera que el proceso de planificación debe reflejar los tradicionales procedimientos democráticos al tomar importantes decisiones que afecten la economía pública. Por esa razón el trabajo de una oficina local de urbanismo es de carácter consultivo para los funcionarios elegidos que constituyen la autoridad determinante. Una Comisión de ciudadanos es nombrada por el Concejo Municipal, por la comisión de Supervisores o por el Alcalde, para que los aconsejen y la comisión está respaldada por un grupo de profesionales que proporcionan estudios técnicos y formulan conclusiones que sirvan de base para las recomendaciones de la Comisión.

Audiencias públicas son exigidas por la ley. Aún si se reduce considerablemente la capacidad de coordinar cuando el crecimiento urbano es rápido y las decisiones hay que tomarlas en consecuencia, el resultado final ofrece muchas ventajas sociales. Evidentemente pueden además intervenir ciertos factores políticos.

El Plano regulador

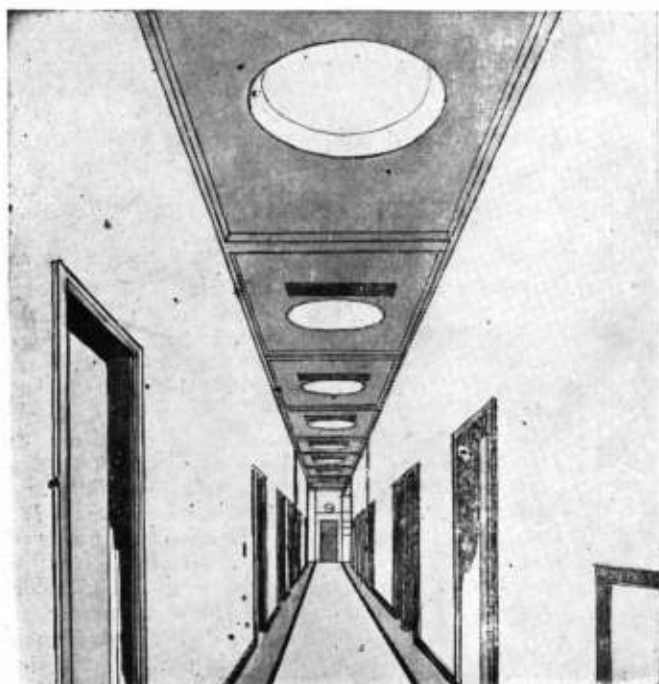
Suponiendo que exista un buen gobierno local y que se sigan los procedimientos democráticos, la política de base en este país la lleva a cabo la Comisión de Urbanismo mediante un plano regulador que indica las ideas de la comunidad sobre la di-

(Continúa en la pág. 10)

MOSAICOS
REVESTIMIENTOS Y ESCALERAS
V. MOLTRASIO e Hijos
S. R. L. CAPITAL \$ 560.000

Exposición y venta: **FEDERICO LACROZE 3335**
T. E. 54, Darwin 1868 Buenos Aires

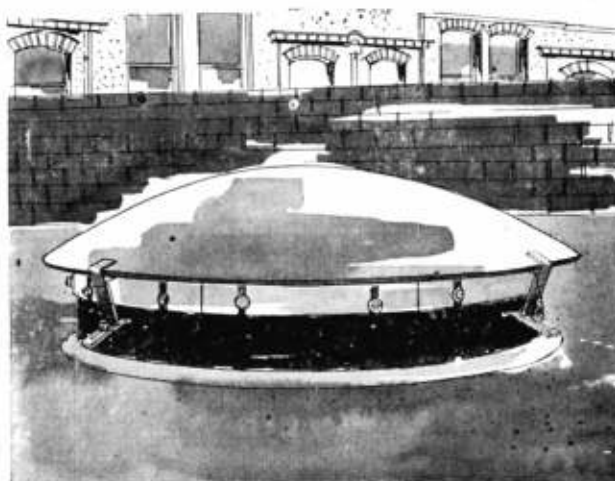
Otro Producto de Pilkington para la era del Vidrio



Vivimos en una época en la que muy pocos y contados materiales pueden vanagloriarse de contribuir tanto como lo hace el vidrio al mejor aspecto, comodidad y eficiencia funciona de la edificación moderna. Pilkington Brothers Limited que desde hace 130 años es un magnífico exponente de la industria del vidrio, cuenta entre sus productos actuales a todos los tipos de vidrios para la construcción que caracterizan a la arquitectura de nuestros días.

CLARABOYAS CUPULARES DE VIDRIO

La luz natural se transmite al corredor de esta fábrica de Yorkshire a través de Claraboyas Cupulares de Vidrio Martelé de Pilkington, uno de los métodos más efectivos para la admisión de luz a través de techos planos o abovedados de hormigón armado. Las Claraboyas Cupulares de Vidrio proporcionan una luz difusa y uniforme, eliminando todo resplandor y sombras intensas. Son de fácil limpieza y, en razón de que están hechas de una sola pieza, no existe ninguna posibilidad de pérdidas debido a uniones defectuosas. Hechas de Vidrio Martelé, Vidrio Armado o Crista Pulido de aproximadamente 10 mm. de espesor, las Claraboyas Cupulares de Vidrio pueden obtenerse en una amplia gama de tamaños y completadas con varios tipos de accesorios y se las coloca fácilmente a cordones de madera o hormigón. *Para mayor información sobre las Claraboyas de vidrio o cualquier otro producto de Pilkington, rogamos se sirva dirigirse al SEÑOR J. C. CUNLIFFE, Pilkington Brothers Ltd., Pte. Luis Saenz Peña 645, Buenos Aires.*



PILKINGTON BROTHERS LIMITED

Fabricantes de vidrios de todos los tipos, para la construcción

ST. HELENS · LANCS · INGLATERRA



4 DOME I



PRODUCTOS de CALIDAD



Para una perfecta
protección

EN LATAS DE 19 LITROS

PINTURAS

ASFALTICAS

Tipos A y P

Protegen contra la
corrosión y la humedad.

Se aplican fácilmente
como pintura común.

Impermeabilizan con
eficacia y economía
las superficies cubiertas.



1907 - Bodas de Oro - 1957

LA PLANIFICACION, SU PROCESO...

(Viene de la pág. 8)

rección que debe seguir su propio crecimiento. El plano regulador debe mirar hacia el porvenir, pero relacionándose con las necesidades más próximas; se debe basar sobre el estudio de las distintas alternativas que podrían seguir; y debe ser amplio, comprensivo y flexible para poder acometer todas las necesidades potenciales en la medida que vayan desarrollándose. Específicamente, el plano regulador indicará la distribución general de la tierra para uso residencial, comercial, industrial, público, etc.; la malla de las distintas vías de circulación y relativos tipos terminales de ellas. El plano proporcionará una escala general de las densidades de población para las distintas áreas residenciales e indicará los límites de cada una de ellas. Así se establece la capacidad total de cada porción de la comunidad y de la ciudad como unidad.

El plano no fija ni un programa específico ni el tiempo para el desarrollo de las áreas particulares, más bien presenta el cuadro de la comunidad en su máxima expansión: un gran diseño cuyos detalles podrán desarrollarse poco a poco. Desde que el plano regulador llega a ser una expresión de la política pública, es esencial que antes de su adopción definitiva, los deseos e intereses de la comunidad sean alcanzados y la participación de los ciudadanos sea asegurada mediante comités de participación de la ciudadanía, debates públicos antes y durante la preparación del plano, y las audiencias públicas oficiales estipuladas por la ley.

En el pasado, la adopción del plano por la comisión de urbanismo ha sido considerada suficiente; más recientemente, sin embargo, se piensa que si el plano no es adoptado por el cuerpo legislativo no forma realmente parte del programa oficial de la comunidad. En la ciudad de Berkeley, por ejemplo, el primer plano regulador completado en 1954, no fué adoptado por el Concejo Municipal sino en 1955.

La realización del plano

Puesto que el plan regulador se considera política y no ley, su realización se debe llevar a cabo mediante distintos medios específicos. Uno de éstos es la legislación en forma de ordenanzas del "zoning"

(Continúa en la pág. 12)

PARQUETS



- PARQUETS MOSAICO
- PARQUETS DE ROBLE
ESLAYONIA

JOSE SIGNORELLI e Hijos S.R.L.
FABRICANTE CAPITAL S. 100.000.-
11 de SETIEMBRE 4619/61 • 70-6392 y 4735



**i millones de burbujas
en el agua
que Ud. usa!**

**oxigenador
cortachorro**

VERTIENTE

**PLASTIFICA su agua
oxigena el agua
no salpica
ablanda agua duras
PIDALA A SU PROVEEDOR HABITUAL**



Figura N° 1115

Se suministra con todas
las combinaciones
para cocinas.

**TALLERES METALURGICOS
LA UNION
CARLOS F. ANGELERI**

(marcando rumbos en la industria metalúrgica!)

2 JOYAS
DE LA INDUSTRIA ARGENTINA
AL SERVICIO DEL



GAS ARGENTINO

Confort en el baño

COCINAS Y CALEFONES



DANTE martini
INDUSTRIA ARGENTINA

Confort en la cocina

Gas manufacturado
Gas envasado
Gas natural

11 años al servicio del gas en todo el país.

EXPOSICION Y MENSAJES • CASA CENTRAL • GALLO 350
SUCURSALES: LIBERTAD 120 • CABILDO 1501 • BS. AIRES

LA PLANIFICACION, SU PROCESO...

(Viene de la pág. 10)

que regulan en términos precisos los usos de las tierras particulares y las condiciones que rigen la construcción en ellas y ordenanzas que controlen la calidad del desarrollo de proyectos residenciales, desde la forma del lote hasta la distribución de las calles. Otro medio es el requisito de que todas las mejoras públicas, inclusive la adquisición y venta de la tierra por parte de cualquier departamento cívico, se consulten con la Comisión de Urbanismo para que ésta haga sus recomendaciones o dé su conformidad. Ese procedimiento permite que los cuerpos legislativos aprueben las urbanizaciones más importantes sólo después de haber recibido la aprobación de la oficina de planificación. El plano es luego llevado a cabo en el marco del desarrollo urbano, de la vivienda pública y de despeje de las zonas insalubres, quizás el factor más importante que hace del plano regulador una fuerza creadora que puede dar forma al aspecto físico de la ciudad, es la participación pública y la comprensión que produce. Este hecho es reconocible en muchas legislaciones de la planificación que a menudo exige consultas o audiencias públicas y realizan programas de educación pública relacionada con el plano regulador.

Previsión de largo alcance

Esta breve revista del procedimiento de la planificación indica la oportunidad de plantear objetivos de la comunidad como el uso de la tierra, la determinación de la ubicación y la extensión de dicho uso y, al mismo tiempo, de enfocar las actividades de las comunidades en sí mismas. La planificación, en este sentido, ha jugado un papel verdaderamente mucho más creador en los últimos 10 años que en los periodos precedentes, cuando se hacía hincapié en las decisiones separadas sobre la "zonificación" o el desarrollo de las urbanizaciones sin tomar en cuenta las previsiones a largo plazo de las necesidades de la comunidad como un todo. Esta clase de planificación ha dado pruebas de ser inadecuada y la planificación contemporánea de la ciudad ha llegado a ser un proceso dinámico.

(Continúa en la pág. 14)

Para
la
Industria
el
Comercio
y el
Hogar

NELSON
extractores de aire



Un técnico a su
disposición resuelve su
problema de ventilación

Talleres electromecánicos "NELSON" S. R. L.

CAPITAL \$ 700.000.-

BOLIVAR 825 - 39

T. E. { 30 - 5953
{ 33 - 0132

**CONCURSO DE IDEAS PARA VIVIENDAS
CORRESPONDIENTES A FAMILIAS DE CLASE MEDIA
para Estudiantes Universitarios de Arquitectura**

organizado por la revista **NUESTRA ARQUITECTURA**

RESULTARON PREMIADOS:

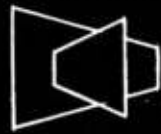
1er. premio	m\$n. 4.000.—	Sres. Juan Carlos Taiano y Horacio Grosso
2do. premio	m\$n. 2.000.—	Srta. Amelia Esther Manassero
3er. premio	m\$n. 1.000.—	Sres. Carlos José Argüelles, Horacio Liberatore y Alberto Caparroz
Mención	m\$n. 500.—	Sres. Santiago Swinnen y Miguel Bernhardt
Mención	m\$n. 500.—	Sres. Igor J. Nicolaeff y Rodolfo Hasse
Mención	m\$n. 500.—	Sr. Gofredo V. Zaffignani.

Los premios fueron otorgados por: **FULGET ARGENTINA S. R. L.**

Revestimientos y Pisos Decorativos Patentados

Capital: m\$n. 2.000.000.00

Florida 633, 3er. piso
T. E. 32-7196, 32-9438
BUENOS AIRES



TRIDIMENSIONAL y en colores!

GRANILIT

revestimientos de gala

"A LA PIEDRA LAVADA"

PARA OBRAS DE RELIEVE

Pida
folletos, muestras o la
exhibición
del muestrario a



Revestimientos
regios en todos
los colores que la
naturaleza ha
creado, indestruc-
tibles y fáciles de
aplicar.



Defensa 1220 - T. E. 34 - 5531 - Bs. As.
Avenida General Paz 282 - Córdoba

LA PLANIFICACION, SU PROCESO...

(Viene de la pág. 12)

*Las escuelas en el plano urbano.
Las teorías más corrientes:*

Vamos a ver ahora cómo la planificación de las escuelas figura en el cuadro cuyo fondo es la práctica de la planificación urbana que hemos visto. Muchos urbanistas fundan la ubicación de las escuelas en la llamada teoría del "neighborhood". Esta teoría desarrollada durante la época de 1930 por Clarence Perry y otros, postula la formación de las áreas residenciales de manera que una escuela

primaria esté situada en el centro de cada barrio y que éstos a su vez, sean diseñados para recibir suficiente población como para llenar la capacidad de las escuelas primarias. El tamaño del barrio se basa en una distancia de camino a pie hasta la escuela no mayor de media milla. Esta medida proporciona también una guía conveniente para determinar la forma de uso de la tierra, espaciando las arterias más importantes y las secundarias, y para ubicar servicios de la comunidad, los esparcimientos y los centros comerciales.

Quienes se oponen a esta teoría arguyen que desde un punto de vista social una planificación tan funcional y tan precisa puede llevar a una separación demasiado neta e inflexible de la renta o la raza. Y lo que es peor, esa distribución se reflejaría en la misma escuela primaria.

Ampliando la teoría del Barrio, los urbanistas han precisado el concepto de "comunicación": formada por una serie de vecindarios, servida por una escuela secundaria o colegio superior y limitada por autopistas, vías de gran tránsito, ferrocarriles o accidentes geográficos. Si la idea del "barrio" se basa en las distancias de camino a pie, por el contrario, el concepto de la "comunidad" se basa sobre el transporte público o particular. La ubicación, en el centro de un grupo de barrios, de una escuela secundaria, significa que este viaje "a lo largo de la comunidad" se puede realizar sin atravesar otras áreas vecinales. Este arreglo permite ubicar las vías de

(Continúa en la pág. 16)

GOTERAS?

GRAFISOL es la solución ideal para reparar toda clase de goteras y filtraciones en cualquier techo, ya sea en chapa canaleta o baldosas. Se emplea como masilla para reparar claraboyas, bebederos, tanques, baldes, caños, etc. Se fabrica en tres tipos: EN PASTA - SEMI-LIQUIDO - LIQUIDO. Es sumamente elástico, no es atacado por álcalis ni ácidos. No daña el agua.



FRANCISCO J. COPPINI
Chacabuco 22 - Buenos Aires - T. E. 33.9676

La línea que distingue los grandes proyectos

En la línea DUPEROL usted encontrará la calidad y los tonos necesarios para dar a su obra un acabado de gran categoría, realce y belleza. Muy fácil de aplicar, estéril a los hongos, sin olor, seca casi en el acto y es lavable.

Proyectos de construcción: Otorga mayor distinción, valorizando la propiedad. No necesita mano de base. Puede aplicarse sobre superficies sin revocar.

Renovación de pinturas: Para dar nueva vida a los interiores. Cubre muy bien la pintura vieja, y es de excelente adhesión.

Decoración de interiores: Su rica gama, compuesta de modernos tonos, permite lograr las más armoniosas y finas combinaciones.



PINTURA PLASTICA **DUPEROL**

a base de
LATEX VINILICO

Si pinta con



pinta con calidad

...Y para pintar puertas, ventanas, placards, estantes, verjas, etc.

Esmalte Sintético

PINCELUX

Pinta todo... ¡y pinta bien!



El último toque

para
embellecer
su hogar

Para un acabado oleo mate perfecto, de aspecto aterciopelado y delicada tonalidad, exija únicamente SINTO-MAT APELES.

EN VENTA EN TODAS LAS FERRETERIAS
Y PINTURERIAS DEL PAIS



PINTURA VIVA A PRUEBA DE TIEMPO

LA PLANIFICACION, SU PROCESO...

(Viene de la pág. 14)

gran tránsito, las vías de penetración y los servicios vecinales, y permite una mayor mezcla de los tipos de población. Seguramente la escuela es un elemento clave en ambos sistemas.

Los servicios necesarios para una edificación más elevada, como universidades o "colleges", o para la educación de los adultos, que puedan servir a toda la ciudad o posiblemente a toda la región, serían ubicados de acuerdo con esta teoría general de la planificación, en sitios entre las comunidades y en sus centros; ahí también se encontrarán otras instituciones más amplias que servirán a toda al área urbana, como los grandes centros comerciales o los servicios públicos más importantes y los edificios cívicos.

Estas teorías llevan a un procedimiento conveniente para integrar las escuelas dentro de las zonas residenciales.

La densidad de la población se puede determinar por adelantado y situarla mediante la zonificación, así como también se puede calcular la capacidad total de ocupación y prever suficiente espacio para las necesidades de la población en previsión del posible desarrollo. Los servicios comunes de las comunidades y de los vecindarios se podrán situar en forma que constiyan los puntos focales de las actividades sociales y el trazado de las calles se definirá de acuerdo con su uso y accesibilidad y con la eliminación del tráfico exterior extraño a las necesidades locales.

Obstáculos para la planificación de buenas escuelas

Estos métodos escuetos y teóricos de planificar las escuelas en relación a la ciudad como unidad; son menos simples, cuando se tratan de aplicarlos por haber gran número de obstáculos a la planificación correcta. Trataremos de considerar algunos y de perfilar algunos problemas que actualmente no tienen solución y que cierran el paso a una coordinación apropiada. En las soluciones de esos problemas son esenciales la ayuda y la estrecha cooperación entre los administradores escolares.

NATATORIOS "ADAM"

para Clubes - Estancias y Residencias



CARACAS 3520 - BUENOS AIRES - T. E. 51-8670

Escuelas y finanzas

Un problema fundamental es la base económica de la comunidad y su capacidad para financiar los servicios escolares necesarios. Miembros de los comités escolares y ciudadanos en general, con demasiada frecuencia no abarcan la relación entre la planificación de los servicios educacionales y la planificación del uso de la tierra para comercio e industria. Y la importancia de la zonificación para los propósitos de tasación. Una situación típica es la de muchos de los suburbios residenciales más recientes, de California, donde los residentes desean nuevas y eficientes escuelas pero que no quieren ninguna intrusión de la industria o del comercio "pesado". No se llega a comprender que la industria y el comercio, ubicados con arreglo a las restricciones convenientes, pueden proporcionar empleos e impuestos, mediante los cuales se pueden financiar escuelas de primera clase. En Davis (California) ciudad de alrededor de 10.000 personas, cuyo interés principal es una universidad agrícola, los habitantes más viejos han presentado una fuerte oposición a la destinación de tierra para la industria, porque desean mantener el estado semirural actual. Los habitantes más nuevos, particularmente los que poseen familias numerosas, están convencidos de que se debe asignar una gran área para la industria pesada y liviana porque saben que el desarrollo industrial traerá escuelas mejores y mejor educación.

Por otra parte, un problema similar también se presenta cuando grandes industrias o fuertes intereses comerciales de la zona de los negocios se oponen a la emisión de bonos en favor de las escuelas, sobre la base de que la economía es parte de toda buena política pública.

Estos grupos pasan por alto el hecho significativo de que al decaer el nivel de la educación también disminuye la atracción que ejerce la comunidad como sitio donde vivir y crecer, y que la población que actúa como fuerza de trabajo estable y como mercado para los productos de los negocios y fuente de sus utilidades puede buscar en otras partes condiciones para una vida más favorable.

En ambos ejemplos, relacionados con los resultados económicos de la planificación del uso de la tierra, la coordinación entre todas las fases del desarrollo del ambiente, esencia del proceso de la planificación, es la clave del bienestar de la comunidad.

Demasiada uniformidad

Otro importante obstáculo para la coordinación apropiada es la distribución sin balance de la población. Por ejemplo, en Santa Cruz (California), una emisión de bonos en favor de las escuelas no se aceptó, aun cuando existía una necesidad casi desesperada de nuevos planteles educacionales, y hasta hubo que cerrar una escuela. La razón del fracaso fué el gran número de personas ancianas residentes en la comunidad, que retiradas o pensionadas, no tenían interés en contribuir para la construcción de escuelas. En cualquier parte donde la población esté compuesto predominantemente por una u otra clase, se manifiestan problemas simila-

CONOCE?

LOS PISOS MONOLITICOS
INDUSTRIALES

BALDOR

M. R.

EL PRIMER PISO GRANITICO INDUSTRIAL DEL PAIS



MAS
HIGIENICOS

MAS
RESISTENTES



MAS
ECONOMICOS

NO SE RAJAN
NO SE CUARTEAN

Imprescindibles en
talleres - fábricas - usinas
garages - depósitos
bodegas - andenes - etc.

BALDOR

M. R.

PROVEE Y APLICA

ART aplic

Bolívar 218 - 3º Of. 5 - 4º Of. 24 - T.E. 33-9401-1809

Sika
 HIDROFUGO QUIMICO
 INORGANICO

IGOL
 PINTURAS
 IMPERMEABLES

IGAS
 MASILLAS ELASTICAS
 Para juntas y grietas



FABRICADOS EN EL PAIS CON
 FORMULAS ORIGINALES DE SUIZA

FABRICACION
 VENTA
 DISTRIBUCION

Consulte nuestro Departamento Técnico

SIKA S. R. L. Cap. \$ 350.100

Avda. Belgrano 427 - T. E. 34-8196 y 39-7362 - Buenos Aires



res. En muchas localidades de California, donde el control de la zonificación y el proceso de urbanización configura tamaños demasiado iguales de lotes y unidades de viviendas, el resultado neto, en términos de composición de la población, es la uniformidad. Cuando prevalece una misma edad entre los grupos de la comunidad, se acentúa el interés por escuelas destinadas a niños de una determinada edad escolar. Al crecer los niños, se produce el vacío por debajo de ese nivel y otras crisis ocurren al nivel escolar más alto. De haber establecido un uso de la tierra más racional y un porcentaje de densidad, que permitiera y favoreciera más variedad de tipos de viviendas, desde las residencias aisladas, de propiedad de los mismos ocupantes, hasta las casas en línea para alquilar apartamentos, habría resultado una población de escala normal.

¿Dónde está la escuela?

El problema básico de la coordinación, en términos físicos, es el del espacio. Nosotros hemos llegado a ser tan casualistas e indiferentes con relación a la conformidad de nuestras ciudades que consentimos que se llenen todas las nuevas áreas con casas y tiendas y calles sin haber pensado cuidadosamente por adelantado que también se necesita tierra para las escuelas y los otros servicios comunales. Las casas se construyen, las familias se mudan y luego se descubre que se necesita espacio para las escuelas. De una manera o de otra el espacio se encuentra, pero no sin ciertos inconvenientes y pérdidas. En una

PRODUCTOS DURABEL

Hijos de **PABLO CONCARO**

SOCIEDAD DE RESPONSABILIDAD LIMITADA - CAPITAL \$ 1.000.000

Av. LOS QUILMES Y LINIERS
 (R. Nac. N° 2 - Km. 17.355)
 T. E. 202 (Bernal) 0149
 QUILMES - F. C. N. ROCA

CORRESPONDENCIA
 Casilla de Correo N° 20
 BERNAL - F. C. N. ROCA

BAJOCCO

hierro forjado

Exposic.: CORDOBA 3843 - T. E. 86-9591-9594
 LIBERTAD 1154 - T. E. 41-2371
 Talleres: ANDALGALA 1085-8

nueva urbanización en el Condado de San Mateo, las casas se construyeron y se alquilaron en un verano, con millares de niños en edad escolar esperando pupitres y un maestro, hubo que transformar algunas de las nuevas casas en escuelas primarias, ligándolas entre ellas con aceras cubiertas. En estos casos se han usado instalaciones que están por debajo del nivel standard. En otros casos hubo que aceptar un sitio muy pequeño; en otros, peores ubicaciones en relación con los vecindarios, y eso exigió extensos recorridos en autobús. Generalmente, los sitios de destinación tardía, cuestan más. Algunas veces las escuelas existentes tuvieron que acoger nuevos contingentes escolares y la población llegó a ser excesiva.

Construido pero no planificado

Cuando añadimos más urbanizaciones y más sitios para escuelas, en realidad, estamos construyendo una nueva ciudad. Pero el resultado carece del elemento más característico de una ciudad, esto es, el punto focal en el cual se puede encontrar esa variedad de servicios que no se puede obtener en las áreas rurales. Permitimos que se usen sitios de segunda mano para las escuelas, cuando el sentido común nos dice que para esta importante función hay que escoger lo mejor. Desperdiciamos la posibilidad de relacionar sectores residenciales y calles de penetración con vecindades y comunidades de unidad lógica y funcional. Estamos construyendo nuevas ciudades, pero no planificándolas, y por eso éstas son totalmente sin forma. Estamos desechando oportunidades para hacer de la escuela el corazón, el área central de las actividades humanas, relacionando con ella los esparcimientos, las agencias de la asistencia pública, las clínicas, las iglesias, las bibliotecas, los edificios cívicos, la policía, el departamento de bomberos, los parques y centros comerciales. Esta falta de imaginación, de relación creadora en el diseño de la comunidad como unidad y de sus centros, es una grave debilidad de los mismos urbanistas. Se pueden encontrar algunas ex-



cepciones: tenemos ejemplos excelentes de colaboración en el programa de desarrollo de San Francisco, en los Diamond Heights y en el centro de la Comunidad Sunset.

El establecimiento de normas comunes para el espacio y la ubicación debe llevarnos a un concepto tal de la agrupación de los servicios comunales que cada uno de ellos pueda relacionarse con los demás, tomando fuerzas recíprocamente, y formando el corazón de la comunidad. Una comunidad que carece de punto focal para las distintas actividades comunales no puede funcionar plenamente como

(Continúa en la pág. 22)

INVOLABLE!

°° BRÜEL °°

CERRADURA CILINDRICA AUTOMATICA

- ★ Pomo de metal inalterable
- ★ Llaves tipo "Yale" con múltiples combinaciones. ★ Segura interior con "EXTRA SEGURIDAD"
- ★ Mecanismo de precisión con patentes N° 88508 y 93139. ★ De fácil y rápida colocación
- ★ Aplicable en puertas desde 28 mm hasta cualquier espesor. ★ En un solo pomo funcional reúne: PICAPORTE, BOCALLAVE y SEGURO.

Distribuidores en Capital y Gran Buenos Aires.
HERZFELD, MILNE Y CIA. S.R.L. • Bdo. de Irigoyen 546 • T.E. 38-1182
Buenos Aires

piletas de natación

LANDINI

MARCA REGISTRADA

Construcción Especializada

Pida presupuesto a:

T. 92 - 6161 - 4182

Domingo Repetto 901 Martínez

PRIMIGAS

LEONARDO & Cía.

Compañía de instalaciones de cañerías de gas y supergas y cañerías de incendio

SANTA FE 5384 T. E. 72-8537

FABRICA DE CORTINAS METALICAS



TOMIETTO

IMPORTACION - EXPORTACION

A MALLAS, TABILLAS INDIVIDUALES Y CHAPA ONDULADA

PATENTE N° 57.057 C
Puerta de escape enrollable
PATENTE N° 59.312
Máquina de alta producción
PATENTE N° 67.186
Levantamiento y descenso automático
PATENTE N° 69.665
Nuevo tipo de Lev. y Des. automático
PATENTE N° 69.781
Cierre automático
PATENTE N° 71.761
Levantamiento y descenso hidráulico



MAS SEGURA

El sistema de cierre de la puerta de escape enrollable "TOMIETTO" Patente 57.057 es sumamente segura, por su sistema que une la malla de la puerta con la malla de la cortina, uniendo en esta forma ambos en una sola pieza.

CORTINAS METALICAS
y Puertas de Escape Enrollables
"TOMIETTO"
PATENTE INTERNACIONAL
ARGENTINA N° 57.057 - ESPAÑA N° 179.336
E. U. D. de NORTEAMERICA, A. N° 761.121
ITALIA N° 431.630 - URUGUAY N° 2.021



MAS COMODA

Un niño puede cerrar y abrir la puerta de escape enrollable "TOMIETTO" Patente 57.057 por que solo debe manipular una planchuela que sirve como cierre de la puerta, con un peso solamente de 4 kgs.

TALLERES Y ADMINISTRACION **SANABRIA 2262 al 78** BUENOS AIRES T. E. 67-4851
67-8553
Sucursales en Córdoba: Tucumán 352 — Mendoza: A. J. V. Zapata 413
Y representantes en todo el país

Desde 1919 al Servicio de la Construcción



COMPANIA ARGENTINA DE CEMENTO PORTLAND

RECONQUISTA 46 - BUENOS AIRES



SARMIENTO 991 - ROSARIO

CHAPAS MONOLIT

La producción industrial
y agropecuaria requieren
la más adecuada
protección.

Las chapas onduladas
MONOLIT de fibrocemento
y los accesorios para
techados, son los que
reúnen los más elevados
índices de calidad y
seguridad para soportar
con éxito todas las
condiciones climáticas.

**PROTEGEN TODO
LO QUE CUBREN**

FABRICANTES

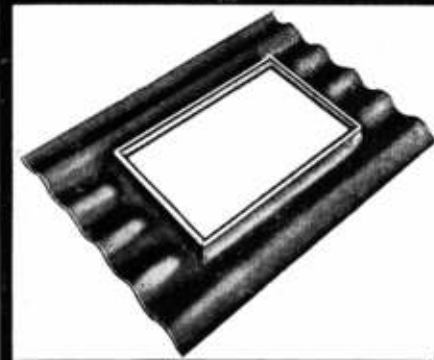
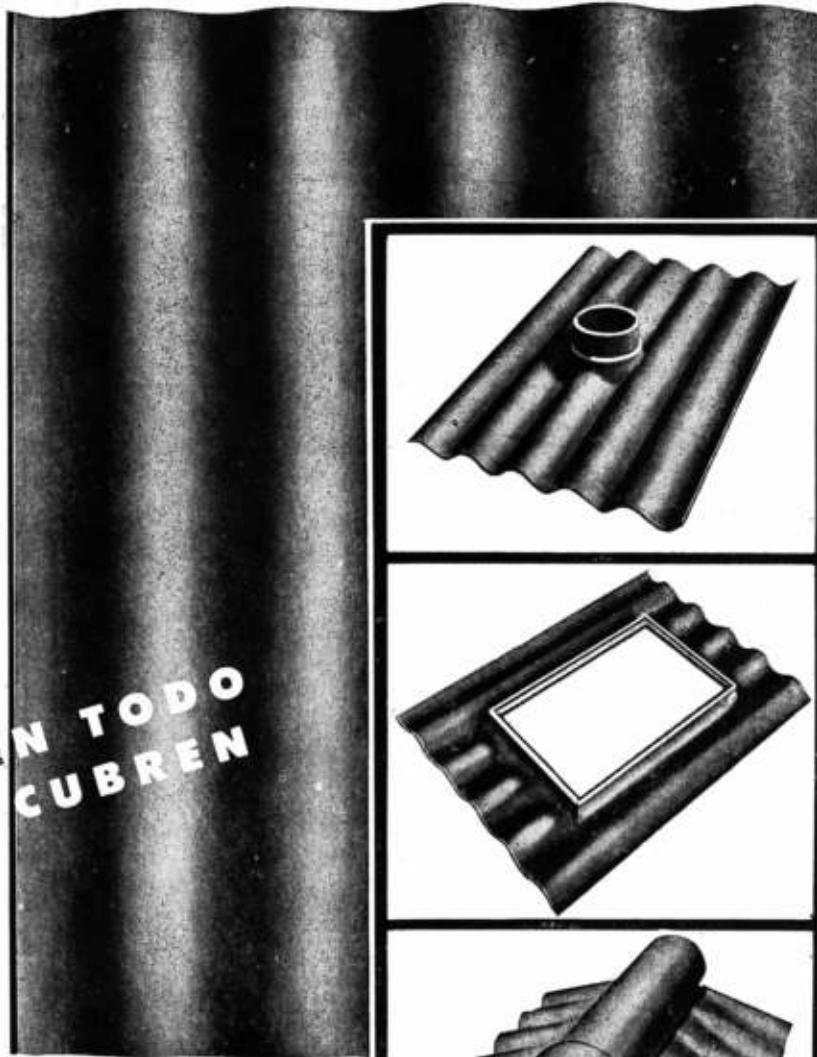
Monofort

25 DE MAYO 267 - BUENOS AIRES

DISTRIBUIDORES

TAMET

CHACABUCO 132 - BUENOS AIRES



glv

Solicite MONOLIT a su proveedor. Es el material de fibrocemento que "rinde un poco más".



El sello de confianza para sus especificaciones

Artefactos sanitarios
Cocinas y Calefones
Muebles metálicos
Lavarropas industriales y familiares
Refrigeración centralizada e industrial
Heladeras eléctricas y de kerosene "Empire", familiares y comerciales

Calderas y Radiadores
TermoZócalo "Empire"
Quemadores de petróleo
Bombas "Worthington" centrifugas y de pozo profundo
Bombeadores de todos los tipos
Acondicionamiento de aire "York"

Techado asfáltico "Agartech"
Materiales aislantes
Ladrillos refractarios
Ferretería y Herramientas
Caños y Accesorios galvanizados
Artículos para el hogar, etc., etc.



BUENOS AIRES

ROSARIO

BAHIA BLANCA · TUCUMAN · MENDOZA

LA PLANIFICACION, SU PROCESO...

(Viene de la pág. 19)

una comunidad. La escuela es esencial para este punto focal, sea físicamente como socialmente. California está empezando a cubrirse totalmente con áreas residenciales que se asemejan a kilómetros de papel de empapelar desenrollado sobre el paisaje o a un mar ininterrumpido de techos, postes de teléfonos y de antenas de televisión, sin uno sitio reconocible donde las actividades comunales pueden tener lugar.

La escuela en la comunidad

La escuela ubicada en su posición central, desempeñando un papel importante en la vida de la co-

munidad, es uno de los "Instrumentos intangibles de la creación común", como lo ha dicho el doctor N. L. Engelhardt. La yuxtaposición de las escuelas con los otros servicios puede ser una vía importante para conseguir muchos propósitos de la comunidad. Algunos de estos propósitos pueden ser, por ejemplo: mejor conocimiento de los valores económicos por parte de los niños de la escuela mediante el contacto ocasional con los servicios comerciales cerca de la escuela; uso frecuente de la iglesia, sea por niños como adultos, si ésta queda a corta distancia de camino a pie desde el sitio de la escuela; conducta más madura y más iniciativa por parte de los niños si el fácil acceso a pie hasta las escuelas no exige el uso del automóvil de la familia o del autobús de la escuela. El sentido de pertenecer a un grupo social es el resultado del uso de los servicios comunes.

Las partes y la totalidad

Aunque en los Estados Unidos no hemos todavía alcanzado un alto nivel en la estructuración de nuestras ciudades con arreglo a un máximo de conveniencia y de cualidades funcionales así como de belleza, muchos de los elementos separados de nuestras ciudades son ejemplares si los comparamos con los de otras partes del mundo.

(Continúa en la pág. 26)

LA LIBRERIA MAS IMPORTANTE DEL MUNDO

La famosa librería Foyle tiene renombre internacional por su excepcional stock de más de 3 millones de libros de todos los temas y todas las lenguas. Envíe Ud. a Foyle su requerimiento, cualquiera sea la especialidad que busca, y será complacido.

★

W. & G. FOYLE Ltd.

119 - 125, CHARING CROSS ROAD,
LONDON, W. C. 2 ENGLAND



AMBIENTES MODERNOS

CON PLACAS

ACUSTICAS Y DECORATIVAS

ALTA ABSORCION DE RUIDOS AMBIENTALES CON



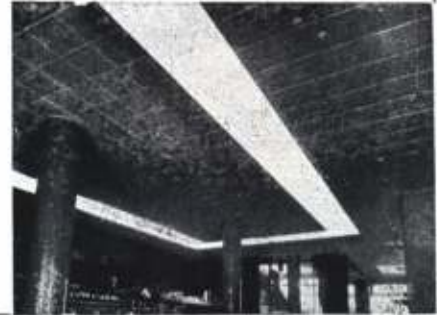
VIDROLANA

ISOCOR S. R. L.



SARMIENTO 1967 - p. b. of. 8 - Tel. 45 - 9607

BUENOS AIRES



LA PUBLICIDAD

Estimula la mejor presentación de los productos en beneficios de los consumidores.

por ello...

LA PUBLICIDAD ES PROSPERIDAD



BALAS PUBL.

MODELOS 1957

JUEGOS PARA COCINA Y LLUVIA



IMPORTANTE

- 1º Vástago no ascendente, accionable con émbolo exagonal micro-calimetrado, evitando desgaste de guarnición y eliminando el viejo sistema de valvulita.
- 2º Aros de polietileno, lográndose un ajuste perfecto.
- 3º Cuello más largo en las llaves de los ramales que van embutidos, evitando problema de filtración en las paredes. Tuercas y medias uniones semiestéricas que permiten la perfecta colocación.



presentados por

ESTABLECIMIENTOS METALURGICOS

PIAZZA Hnos. S.A.

INDUSTRIAL Y COMERCIAL



EXPOSICION
 BELGRANO 502 - T. E. 33 - 2724
 ADMINISTRACION Y VENTAS
 ZAVALETA 190 - T. E. 91 - 3312 y 3389



TALLERES
 ARRIOLA 154/58 - T. E. 91 - 4324
 COMPRAS
 ZAVALETA 190 - T. E. 91 - 0269



AHORA
 EL **NUEVO** MODELO DE
ACONDICIONADOR
DE AIRE

Surrey



está acondicionando
 200 dormitorios del

HOTEL
CONTINENTAL

Refrigera el ambiente en verano! Lo llena en invierno de un calorcito confortador! Absorbe el aire, lo filtra y lo expide refrigerado, calentado o a temperatura normal, siempre exento de humedad. Tiene equipo blindado de super rendimiento; 40 m², 55 m² y mayores. Repuestos y servicio permanente.

GARANTIA
5 AÑOS.

JUNIN 151
 T. E. 47-9870 y 48-9390
 Buenos Aires

PERSIANAS

airflo

con las nuevas láminas de
 duraluminio **plasticoat**



fabricadas por

IRIARTE HNOS.

AV. MONTES DE OCA 1461 T E. 21-0251 y 1697

S. C. A. C.

SOCIEDAD CEMENTOS ARMADOS CENTRIFUGADOS

POSTES para líneas de alta y baja tensión, cabinas de transformación, líneas de trolleybús y tranvías, líneas telegráficas y telefónicas.

COLUMNAS ornamentales para iluminación, columnas para construcciones civiles e industriales, tinglados, galpones y tanques elevados para provisión de agua.

TORRES-faro para playas ferroviarias, industriales e iluminación deportiva.

PILOTES para fundaciones civiles e industriales, puentes, muelles y atracaderos.

ELEMENTOS pre-moldeados para construcciones civiles e industriales.

V I A M O N T E 9 6 5
TEL. 32-4891 - 32-4892

INSTALACIONES DE NEGOCIOS METALES PARA LA ARQUITECTURA

MOLDURAS "SAGE"
para los frentes de negocios.

PUERTAS fabricadas con PERFILES "SAGE" expulsados en el país.

COLUMNAS para mamparas sobre mostradores.

CREMALLERAS Y MENSULAS para vitrinas

RIELES Y COLIZAS para puertas corredizas de cristal.

MANIJONES para puertas de entrada de negocios.

CHAPAS PROTECTORAS (zócalos) para puertas, mostradores, etc.

CAJAS Y REJAS para bancos y oficinas.

VITRINAS para exposición y/o venta de mercaderías.

SAGE
Plac (m.r.)

Placa cribada para exhibidores, revestimiento de columnas y fondos de vidrieras.

REFLECTORES "SPOTLIGHT" para iluminación, con aros de metal "ANODAL", en colores.
(m.r.)

OBJETOS DE ARTE PARA REGALOS
"ANODAL"
(m.r.)

INDUSTRIA ARGENTINA

NUESTROS TRABAJOS SE REALIZAN EN METALES BLANCOS "ANODAL" e "INOXAL"
(m.r.) (m.r.)

ACERO INOXIDABLE, BRONCE Y COBRE

Solicite catálogos y folletos

SARMIENTO 1236 Tel. 35 - 3057
BUENOS AIRES

LA PLANIFICACION, SU PROCESO...

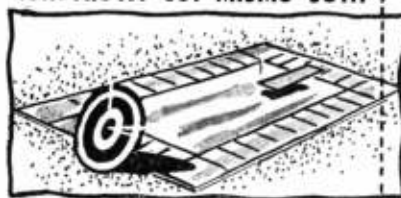
(Viene de la pág. 22)

Uno de estos elementos es el plantel educacional como edificio y como unidad dotada de mayor amplitud. Considerando esto como un gran logro alcanzado durante la primera mitad del siglo XX, bien podemos esperar que en la segunda mitad se realicen ideas nuevas y creadoras relativas a la ubicación de las escuelas dentro de la ciudad. Ubiquémoslas de manera que no solamente sirvan a la población circundante, de acuerdo con las posibilidades de acceso y de espacio, sino que, como elementos claves, también entren a hacer parte del conjunto de los demás servicios centralizados de la comunidad.

Necesitamos más amplitud de comprensión

Recordemos que las leyes que hacen efectiva la planificación y las técnicas desarrolladas son tan buenas y tan efectivas como el pueblo que las usa. Por eso, nuestra necesidad más grande es la urgencia de una mayor comprensión por parte de los funcionarios responsables y por parte de los legisladores, de estos complejos problemas de desarrollo urbano y de las potencialidades del proceso de planificación. El personal de las escuelas, particularmente, puede desarrollar una labor muy importante por una comprensión más profunda de la estructura de la ciudad y del urbanismo, facilitando una mejor coordinación, realizando la planificación en sus propias comunidades y llevándola al conocimiento de los adultos, así como de los niños, a través de sus propios canales educacionales. En efecto, por la posición central de la escuela en la escena urbana, el porvenir de nuestras aéreas urbanas debe ser materia de trabajo colectivo por parte de los urbanistas y proyectistas de escuelas. Las técnicas de la planificación a largo plazo, conjuntamente con el análisis de las necesidades inesperadas, deben ser aclaradas y llevadas a un grado de eficiencia mayor de lo que ha sido en el pasado.

CONSTRUYA UD. MISMO SU...



Con nuestros elementos premoldeados de hormigón

PINTURAS PARA NATATORIOS

Lajas Pérgolas Cercos Muros

natatorio

G. AMATO y Cía. S. R. L.
Cap. \$ 150.000
SAN MARTIN 201 T. E. 34 9055

**PARA LA BUENA CONSTRUCCION TODO
Y TODO DE LO MEJOR**

ASBESTO CEMENTO Eternit

Chapas lisas y acanaladas - Accesorios para techos, sombreretes, claraboyas, etc. - Caños para ventilación, desagües cloacales, canalizaciones y aguadas Tanques redondos, cuadrados y aprobados por O. S. N. - Tanques australianos - Cámaras Sépticas - Interceptores de grasa - Piletas de natación - Conductos para humo, aire, etc. - Canaletas de desagüe - Viviendas económicas.

COCINA A GAS "ARTHUR MARTIN" CALEFONES "KREGLINGER"

a gas manufacturado, natural y envasado

COCINAS Y ESTUFAS A KEROSENE "KREGLINGER"

PISOS PLASTICOS "FLEXIPLAST" y "PISOPLAST"

KREG-O-FALT

Techados y fieltros asfálticos, pizarras mineralizadas, IMPERMEABILIZACIONES ASFALTICAS: venta y colocación. Juntas de dilatación de todas clases.

KREG-O-TEX

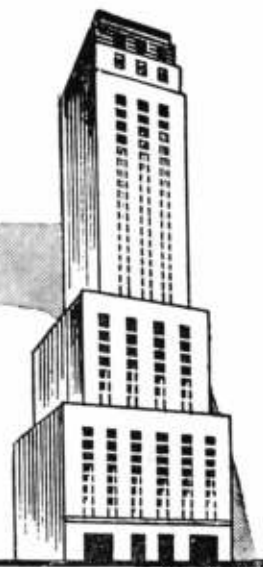
Materiales aislantes de calor y frío, para cielorrasos, paredes y para corrección acústica. HARD BOARD de todas clases. Asesoramiento técnico para la colocación de estos productos.

AZULEJOS DE CAOLIN "SAN LORENZO"

OPALINAS "HURLINGHAM" verde, blanca y azul.

METAL DESPLEGADO "KEY LATH"

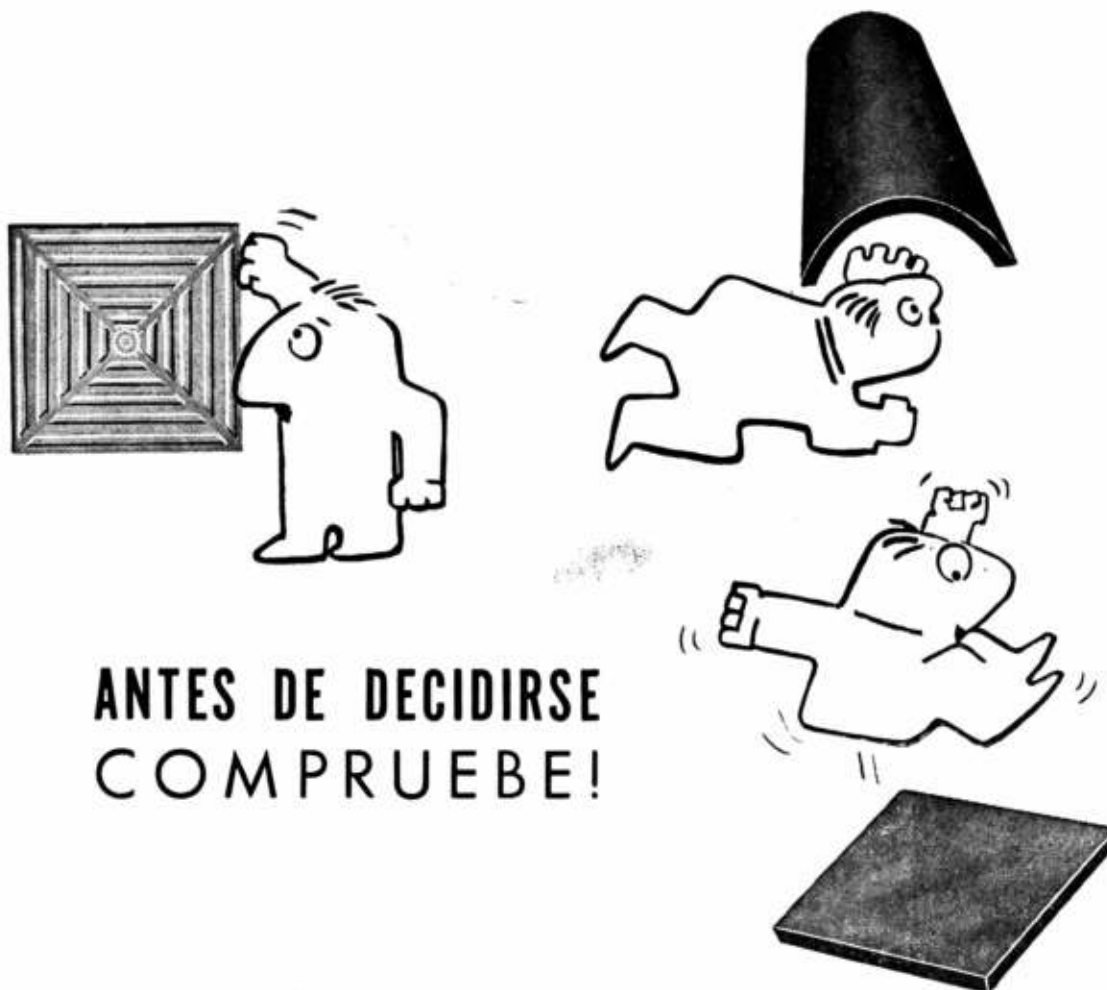
CHAPAS ASFALTICAS "ONDALIT"



**VENTA - ASESORAMIENTO - COLOCACION
KREGLINGER LTDA.**

Cia. Sudamericana S.A.

Charabuco 151 - Bs. As. - T. U. 33 - 2001



ANTES DE DECIDIRSE COMPRUEBE!

Es muy importante que al seleccionar los materiales con que Ud. construye su nueva casa, no lo haga al azar: de su decisión resultará un mejor vivir, sin preocupaciones. Tejas y baldosas ALBERDI le asegurarán, buen techo, mejor piso y calidad por los cuatro costados! Recuerde que FABRICA CERAMICA ALBERDI S.A. ha afianzado la calidad de sus productos, con 50 años de labor responsable.

antes de decidirse **COMPRUEBE**
que sus **TEJAS y BALDOSAS** *sean*

Alberdi

FABRICA CERAMICA ALBERDI S. A.

SANTA FE 882 - T. E. 22936 - ROSARIO

Por un Bauhaus imaginista contra un Bauhaus imaginario

Existe un rito mágico por el cual se invoca a la lluvia contra el polvo seco de la tierra. De la misma manera se invoca al universo, como el agua vertida sobre la tierra es la reconstrucción de la lluvia.

La arquitectura siempre ha sido, y hoy es más que nunca, un rito mágico; todas las veces que se pierde la realidad mágica de la arquitectura se pierde también la arquitectura. En el rito que invoca la lluvia existen dos tiempos; uno, es el tiempo de la lluvia que moja la tierra, hace germinar la siembra, llena los ríos y los torrentes, purifica el aire o inunda, destruye y mata; el otro, es el tiempo en que se humedece el polvo seco. El primer tiempo pertenece a la naturaleza: es incontrolable y misterioso, lleno de favores y de desgracias; el segundo, es el tiempo del rito, conocido, preparado, controlado y colmado por el hombre de esperanzas, de plegarias de confianza y de voluntad.

También en el rito de construir una casa existen dos tiempos. Uno, es el tiempo del espacio del universo, recorrido por los días, por las noches, por las estaciones, en el mar, en las selvas y en los desiertos: un espacio incontrolable y misterioso, lleno de favores y de desgracias. El otro, es el tiempo del rito, cuando se construye un espacio artificial, conocido, preparado y controlado para evocar, para obtener favores y fortuna del gran espacio del universo.

La arquitectura es rito mágico y es invocación y presunción. Es invocación cuando el hombre solo, cansado y aterrorizado pide a la arquitectura protección y certidumbre; es presunción cuando la arquitectura se afirma y se impone como símbolo de protección y de certeza contra la agresión del universo.

El hombre construye templos para que sus dioses los habiten y estén al alcance de su mano, mejor que en el cielo; pero los templos se construyeron con piedra porque la piedra es una realidad que, con sus manos, puede el hombre oponer a la eternidad y al cielo.

En esto de ser rito, invocación y presunción, la arquitectura es siempre un templo todas las veces que se construye; una arquitectura para tener a los dioses al alcance de la mano, para aprisionar en la casa el espacio del universo que aprisiona los dioses, los cielos y los silencios, los focos y las luces, el agua, la arena, las hojas y el moverse del tiempo. Pero siempre que se construye una casa, se establece también una realidad dominada y controlada por el hombre, depositada en la tierra como símbolo de presencia y de afirmación.

Escribe: E. Sotssatss, h.

La arquitectura vive en esta coexistencia de invocaciones y de presunciones: vive de voluntad mágica, reconstruyendo según las órdenes y la cadencia y la meticulosa procedencia del rito, del espacio grande y caótico del universo y vive estableciendo por símbolos estáticos y petrificados, levantados contra el cielo, el signo de la presencia humana, esto es, el signo de la convención humana.

La arquitectura comienza cuando el hombre ha logrado poseer de cualquier manera el espacio natural.

Es el *origen* de la arquitectura la región que el hombre conoce, el área donde el hombre caza y se alimenta.

Es el *origen* de la arquitectura un sendero que el hombre ha trazado en la selva. Pero es ya *integralmente* arquitectura el espacio en donde el hombre ha trazado un sendero, ha marcado, también con una sola piedra, su presencia. Una sola piedra a la que el hombre haya atribuido significados humanos y a la que haya dado el cargo de cualquier convención humana. Una sola piedra que sea símbolo y señal de presencia humana, levantada en el paisaje, atrae sobre sí las tempestades y las bonanzas sin nombre y sin ley del gran espacio natural, lo divide, lo ordena, lo guía en cadencias mensurables, en tiempos mensurables, rompe la intensidad, aligera los pesos; aprisiona a los dioses del espacio y los tiene al alcance de la mano, coagula sobre ellos la realidad que estaba suelta, indeterminada y volatilizada en el caos.

Cuando los hombres descubrieron este fenómeno: cuando descubrieron que plantando una su piedra en el paisaje, todo el caos que rodeaba esta piedra se volvía realidad, inventaron la arquitectura y, con ojos asombrados, renovaron aquel día el mágico rito. El rito de la arquitectura que cumple para volver real un espacio que antes no lo era.

Un espacio es real cuando es sólido de atributos y pesado de significados. Cuando es condensado —como un caldo— de presencia y de sugerencias, cuando lleva —como un denso color— sorpresas y transformaciones, cuando palidece de sombras y se corrompe de luz: un espacio es real cuando tiene dentro de sí, íntegra y completa, su historia particular, su origen, su ser, su devenir. Un espacio real se construye lentamente, parte por parte, concentrando los momentos y los gestos para llegar a un máximo de intensidad evocadora, un máximo de fuerza representativa. Un espacio real se construye poco a poco, apuntando sin dis-

tracciones y sin pausas a la más violenta definición, a la afirmación más radical.

Cuando estemos convencidos de que la arquitectura es un rito en el cual se persigue sin distracción y sin pausa la creación de un espacio real, todos los problemas que hoy se refieren a la cuestión central, a la arquitectura, caerán por tierra como problemas sin sentido.

Hoy la carga de realidad se atribuye a la estructura, en el sentido estricto de la palabra, y se identifica estructura con arquitectura. El espacio se entiende "sugerido" en la estructura, pero no determinado como realidad integral, porque la arquitectura, esto es, la estructura, está tratada como una entidad perceptible intelectualmente, por relaciones matemáticas, aun aritméticas: relaciones elementales llamadas "puras" porque, a fuerza de ser elementales, también intelectualmente acaban por parecer puras. La sección áurea es la fórmula base: una fórmula que puede ser aplicada sólo en dos dimensiones y que, sin embargo, es una fórmula geométrica de las más banales. Ciertos arquitectos de mejor voluntad han tomado como cábala geométrica el pentágono o el exágono, figuras geométricas de dos dimensiones que con dificultad pueden desarrollarse en tres.

Estructuras concebidas sobre esquemas geométricos bidimensionales, multiplicadas de manera absurda y fatigosa en tres dimensiones, representan el más arduo ejercicio gimnástico de la mayor parte de la arquitectura contemporánea; pero el juego termina aquí y termina siempre en la estructura.

El llamado problema de relación entre las artes plásticas y la arquitectura, que lleva hasta el histerismo a los arquitectos y a los críticos de la primera mitad del siglo, no puede tener solución sino hasta que por arquitectura se entienda estructura, porque cada desviación plástica, no estructural, acabará siempre por parecer y ser una superestructura, una "decoración", como se dice hoy. Porque es claro que si la estructura debe representar el signo de la realidad, debe también estar acabada y concluida en sí misma sin rababas y sin abrirse hacia otra aventura plástica. ¿En dónde se puede seguir si todo se ha concluido en la estructura?

No solamente las artes plásticas dejarán de tener manera de fijarse, pero ni siquiera el modulado y cambiante fantasma de la luz, esto es, el color tiene y tendrá modo de formar una aritmética, fija y banal realidad de la estructura,

Todos los puentes se cortarán en tanto no se quiera salir del círculo cerrado de una realidad estructural autónoma y determinada en sí misma.

En la arquitectura del pasado jamás la estructura ha sido un fin en sí misma y sólo una presuntuosa posición racionalista ha podido considerar la arquitectura como determinado y finita en las relaciones abstractas de una estructura. En realidad, la arquitectura contemporánea, aun en sus ejemplos más perfectos y coherentes, nos deja una herencia de esqueletos mudos y estáticos como las blancas estatuas pseudo clásicas del 800, donde una retórica de pureza y de proporciones intelectualistas busca sin lograr esconder la pobreza de la fantasía y el límite de una entera sociedad. Los esqueletos mudos, diseminados por Europa y por América, después de cincuenta años de vida se ennegrecen y desmoronan: los sonidos repercuten vacíos y desolados como dentro de un caracol sustraído a la vida del mar; porque jamás la vida ha tocado esos espacios y, en el fondo, ni esa estructura sin forma.

La utopía de una pureza intelectualista, de una idealidad superior del espacio matemático, de una realidad desinfectada hasta matar cada insecto, hoy germina, hoy surge a la vida, muestra su crisis y su fracaso precisamente en el momento de su máximo éxito mundial y oficial: porque un éxito oficial no puede ser tributado sino a formas de restricciones humanas ni jamás gobierno y ministerio y organización estatal o paraestatal han aceptado servirse de formas vitales y reales.

Puede parecer una demostración al absurdo, como dicen los matemáticos, y lo es: la nueva utopía de pureza, la equidad, racionalidad, el orden, la llamada claridad, la economía, la estructura con respecto a la producción, no son otra cosa que formas adaptadas a la estupidez, el ruido cansino de las grandes oficinas de la industria, en donde cientos y millares de empleados no hacen otra cosa que esperar la hora de la comida: fórmula adaptada al tiempo cansino de los inmensos enjambres de mecanógrafas, de policías, de embajadores, de agregados, de diputados, de ministros que son los gobiernos, en donde no se espera otra cosa que la hora de la comida o la hora del *drink*, mientras la humanidad de día en día es conducida hacia un destino siempre más melancólico: el destino de la banalidad, del conformismo, de la fórmula infantil.

¿Quién quiere llamar arquitectura la Levittown? ¿Quién quiere llamar arquitectura a la Leverhouse, al palacio de la ONU o los hoteles Hilton, por no hablar de los rascacielos de Moscú que no son sino una copia atrasada? ¿Quién quiere llamar arquitectura a los barrios más o menos populares que se encuentran en torno a la ciudad de Milán, de Roma, de Zurich o de Berlín?

Los resultados de la llamada "gran revolución" son resultados de carácter sobre todo técnico y tecnológico; y los arquitectos, aplicando el *boom* científico de estos últimos cincuenta años, han querido dar nuevo significado, nuevo calor y realidad a la arquitectura; pero bajo este plano, ¿qué cosa tiene mayor valor y realidad que un superbombardero? Las aplicaciones técnicas empleadas en la arquitectura contemporánea son cosa ridícula en parangón con la complejidad de los aparatos, de los instrumentos, de la perfección estructural y tecnológica de un superbombardero. Bajo este plano, una pila atómica, un cerebro eléctrico, un submarino atómico, un portaviones, serán siempre producto de incomparable maravilla y belleza frente al más perfecto rascacielos o a la más perfecta cocina moderna.

Bajo este plano, bajo el plano del progreso científico técnico, no hay nada que hacer: no por otra cosa que por el hecho cierto —como la misma matemática— de que éste no es el plano de la arquitectura.

La casa no es una máquina para habitar y la arquitectura se halla fuera de esta fachenda. La casa no es una máquina para habitar, porque el hombre no es ni un mineral, ni un producto químico, ni un rayo luminoso, ni un pedazo de hierro, ni de madera; no es un átomo, ni una onda electromagnética; el hombre es una cosa extraña que enloquece los campos deportivos y se afana, los hospitales y aúlla, las iglesias y siente conmiseración, enloquece los teatros y se conmueve, enloquece las playas y se lava; el hombre es una cosa extraña con tumores y sesos, con locura y lágrimas, y así sucesivamente. Probad decir a un médico que los hospitales son máquinas para curar: se os reirá en la cara.

La casa, la gruta más oscura del más pobre habitante de Matera es un arreglo infinitamente más complicado y más refinado que un superbombardero o un portaviones; más complicado y más refinado porque es más misterioso y mágico — porque la técnica de la arquitectura es la técnica de la magia, donde juegan todas juntas las cartas humanas de

la locura al juicio, de las lágrimas a las sonrisas, de las emociones a los razonamientos. La arquitectura, si quiere ser tal, debe poner en juego todas sus cartas. No tiene ni una, ni dos, ni tres, ni cuatro dimensiones, sino que tiene todas las dimensiones, así como las tiene el hombre, que es, por excelencia, sorpresa y movimiento en todas las fases de su existencia.

La arquitectura, si quiere ser tal, debe ser una continua apertura, como un continuo respirar para dar oxígeno al pulmón que es el hombre: estructura y materia, volúmenes y vacíos, luces y colores, horizontes y claustros, lo geométrico y lo irracional deben poder estar juntos y dondequiera y siempre presentes y ausentes en una modulación continua, siempre fresca, suave y nueva.

Todas las posibilidades expresivas del mundo plástico deben contribuir a la creación de una nueva y verdadera "estructura", que no es ya el conjunto de pilastras y de travesaños que rigen las construcciones, sino la estructura de un espacio intenso, modulado, abierto y continuo.

La luz que por cincuenta años ha representado un papel anónimo, higiénico, abstracto —que se ha llamado vagamente por cincuenta años "sol"— sólo ha sido por cincuenta años una luz blanca y deslavada, sin cuerpo; ha entrado y salido por aberturas destinadas con anterioridad según relaciones bidimensionales y según órdenes que aun corresponden a la estructura y jamás al espacio; aquella luz blanca y anónima, cuando mucho ha estado guiada con destrezas que atañen a los ritmos en relación con la estructura o con las destrezas que atañen a la posibilidad de espaciar del interior al exterior; pero todo esto no tiene nada que ver con el hecho de que la realidad de la luz es ser color; con el hecho de que la luz está llena de colores, los lleva encima, los refleja, los difunde.

Todo esto no tiene nada que ver con el hecho de que la arquitectura, como rito que reconstruye el espacio universal, es, como el espacio universal, luz y color antes que todo, y su estructura es una estructura cromática. No es, como quiere el credo de la arquitectura actual, una estructura *coloreada*. Coloreando una estructura determinada antes del color no se tendrá jamás color: se tendrá siempre no otra cosa que una yuxtaposición de colores, empírica, imprecisa, destinada aun una vez y en la mejor de las hipótesis a sugerir un espacio cromático, jamás a determinar una realidad cromática definitiva.

Si se quiere —como debe ser— que la arquitectura sea color y que la estructura de la casa sea una estructura cromática y no una estructura coloreada, pilastras y travesaños deben estar dispuestas según órdenes no exactamente estructurales, así como los claros, esto es, los filtros, las pantallas de la luz, deben ser organizados de modo particular teniendo en cuenta la luz directa, la difusión, los reflejos, las refracciones, la posibilidad ilimitada de modulaciones, hasta impregnar los espacios interno y externo de densidad cromática que tiene su vida y su existencia particular.

No se trata ya de un problema de luz y de sombra, como en la tradición; se trata —aunque la frase parezca un poco banal— de pintar en el espacio y con el espacio, soportando con la estructura estática de la construcción, las masas de luces autónomas que tienen miles y miles de existencias y variaciones.

Este es el problema del color que se liga directamente con el de la pintura en la arquitectura. Porque si la estructura de la casa es una estructura cromática, la pintura vale en una estructura de este género como valen los remaches en una estructura de hierro; sirven para ligar y soldar los grandes bloques cromáticos, hacen las veces de un perno y difunden en el espacio símbolos y fantasmas, llenando el espacio de mitos y de una nueva intensidad. La necesidad de llenar un espacio, de personajes, y dejar extender más allá de la superficie de la tela la carga expresiva del cuadro, es una necesidad ya evidente en la nueva generación de pintores en aquel agigantar la dimensión del cuadro hasta que los signos y los símbolos y la estructura alcancen la dimensión física del hombre y viceversa, hasta que el hombre se sienta junto a la pintura no como un objeto visto en el fondo del anteojo, sino como una figura presente y de la cual se siente circundado y acompañado, con la cual vive minuto a minuto. En la estructura cromática de la arquitectura, la pintura —una nueva pintura— tiene su lugar como explicación y comentario, como fuente continua de expresividad. Y la escultura tiene la misma función en la estructura volumétrica que hace la trama de la cromática.

(Ponencia presentada el 18 de agosto de 1956, en Alla, al Congreso Internacional para un Bauhaus imaginista contra un Bauhaus imaginario.)

De *Casa e Turismo-Arrendamento*, Milán.



Fotografía desde el Este.

ARQUITECTURA REGIONAL

Robert A. Litte y As.
arquitectos
E.E. U.U.

Entendemos por región —para nuestro caso— a aquella porción de territorio cuyas características específicas responden a una determinada topografía, ubicación geográfica y clima. Por lo tanto, tenemos que *arquitectura regional*, simplificando el alcance de su significado, es la que surge como resultado de esas condiciones de medio ambiente y de las circunstancias o accidentes naturales que se dan en dicha región. Es decir: define a aquella arquitectura, en su elaboración plástica, que crece como un elemento más dentro del panorama, adoptando en su contextura materiales de la zona noblemente expuestos y creando volúmenes, líneas y colorido en franca armonía con el paraje.

La vivienda que nos es dado ver en estas páginas re-



Vista interior hacia la chimenea.

sulta un buen ejemplo para el caso. Piedra y maderas de la zona, rusticidad en los terminados y equilibrio en los volúmenes, funden a esta construcción dentro del paisaje. Emanan la sensación, al observarla, de que ha surgido allí, en ese terreno a ratos petreo, por momentos gredoso, apoyándose en la esbelta vegetación. Surge y proyecta sus miradas, a través de sus ventanales, hacia el valle lejano, entre la miriada de troncos rectos y pelados.

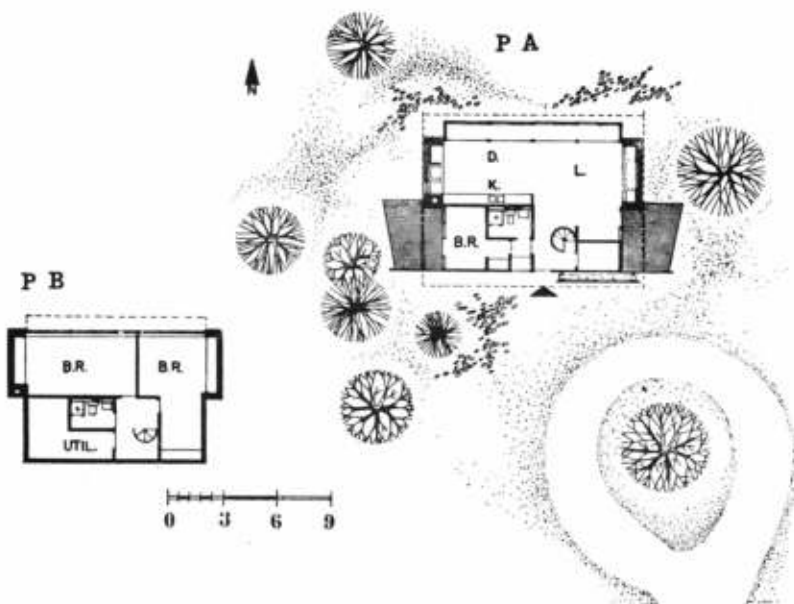
La distribución interna de esta pequeña vivienda, dispuesta en dos niveles aprovechando el declive del terreno, resalta por su simplicidad. Posee dos dormitorios, baño y una habitación para diversos usos en planta baja, y un dormitorio, cocina, comedor y sala de estar en planta alta. El acceso exterior se realiza por esta última. Nótese en el plano que la cocina, el comedor y la sala de estar fueron dispuestos en un mismo ambiente, sin interrupción aparente, persiguiendo una integración decorativa a la vez que utilitaria.



Detalle de la cocina-comedor.



Perspectiva desde el N.E.



PLANTAS. D: comedor. K: cocina. L: sala de estar. B.R.: dormitorios. Util.: cuarto ropero y lavadero.

MAGIA Y ANIMISMO EN LA PREHISTORIA

por

Harold Hauser

Es antiquísima la leyenda de la edad de oro. No conocemos exactamente el origen sociológico del culto al pasado; el cual bien puede tener sus raíces en la solidaridad familiar y tribal o en el esfuerzo de grupos privilegiados por fundar sus privilegios sobre el origen. De cualquier modo, la idea de que lo mejor debe ser también lo más antiguo es todavía hoy tan fuerte que historiadores de arte y arqueólogos no se detienen ni siquiera ante la falsificación histórica con tal de poder presentar como originario el estilo que prefieren. Como testimonio primigenio de la actividad artística, señalan algunos el arte severamente formal, destinado a estilizar e idealizar la vida, otros, por el contrario, señalan el naturalismo, que recoge y mantiene el ser natural de las cosas; los unos viendo en el arte un medio para dominar y subyugar la realidad, los otros, un instrumento de la devoción a la naturaleza. En otras palabras, cada quien, de acuerdo a sus propias inclinaciones, autocráticas y conservadoras o liberales y progresistas, atribuye mayor antigüedad ya a las formas geométrico-ornamentales, ya a las expresiones de un naturalismo mimético. En todo caso, a medida que avanzan las investigaciones, los monumentos señalan de modo claro, y cada vez más convincente la prioridad del naturalismo, de modo que se hace cada vez más difícil sostener la teoría de un arte originariamente distanciado de la naturaleza y estilizador de la realidad.

Pero, lo más notable del naturalismo prehistórico no es que sea más antiguo que el estilo geométrico, que parezca mucho más primitivo, sino que en él ya pueden reconocerse todos los estadios típicos de desarrollo que habrán de aparecer después en la historia del arte moderno, de allí que no sea de ningún modo ese fenómeno puramente instintivo, incapaz de desarrollarse, a-histórico, que describen los estudiosos fanáticos del geometrismo y del rigorismo formal.

Nos encontramos ante un arte que mantiene una rectilínea fidelidad a la naturaleza, todavía un poco rígido y minucioso en la modelación de cada forma, un arte que se desenvuelve hacia una técnica fluida y aguda, casi impresionista y que sabe brindar la impresión visual con eficacia y de una manera cada vez más pictórica, rápida y aparentemente improvisada.

La corrección del dibujo se eleva hasta un virtuosismo que se propone dominar situaciones y aspectos cada vez más difíciles, movimientos y conversiones cada vez más rápidos, escorzos y cortes cada vez más audaces. Este naturalismo no es una fórmula rígida e inmutable, sino una forma móvil y viva que se cife a reproducir la realidad con los medios más diversos y que resuelve su tarea con mayor o menor habilidad. El estado ciego e instintivo de la naturaleza está ya superado en un buen trecho, pero el grado de civilización que habrá de crear fórmulas rígidas y macizas está todavía por llegar.

Este fenómeno, tal vez el más singular de toda la historia del arte, es tanto más desconcertante por cuanto no encuentra comparación en los dibujos infantiles, ni, por lo general, en el arte de los salvajes. Los dibujos de los niños y el arte de los salvajes son fruto de la razón, no de los sentidos; muestran aquello que el niño y el salvaje saben, no aquello que realmente ven. Ambos ofrecen del objeto una síntesis teórica, no una visión orgánica. Combinan la visión frontal con la de los lados o desde lo alto, no omiten nada de cuanto juzguen atributo interesante del objeto, exageran las proporciones de aquello que tiene importancia biológica o causal y dejan de lado todo aquello que —por más importante y sugestivo que pueda ser, en sí o por sí— no desempeña una función directa en el hecho objetivo. Por el contrario, es característico del naturalismo paleolítico, la capacidad de poder brindar la impresión visual en una forma tan inmediata, pura, libre, ausente de afeaduras o limitaciones intelectuales, que se conserva, hasta el impresionismo moderno, como un ejemplo único. En él encontramos estudios de movimientos que ya anticipan nuestras instantáneas fotográficas, y los cuales venimos a reencontrar solamente en las figuras de un Degas o un Toulouse-Lautrec, hasta el punto de que, para un ojo no ejercitado en el impresionismo, mucho de esta pintura debe aparecer mal dibujado e incomprensible. Los pintores del paleolítico podían, incluso, distinguir a ojo desnudo matices que nosotros hemos descubierto solamente con la ayuda de complicados instrumentos. En la edad neolítica ya se había perdido la noción de esto, y desde entonces, el hombre ha sustituido por rígidos conceptos las inmediatas impresiones de los sentidos. Pero el hombre paleolítico todavía pinta aquello que realmente ve, y no lo que haya podido captar con una ojeada en un momento determinado. Ignora la heterogeneidad óptica de los elementos figurativos y el racionalismo de su composición: contraseñas estilísticas bien notables en los dibujos infantiles y en el arte de los salvajes; especialmente aquella de componer un rostro dibujando el contorno de perfil y los ojos de frente. La pintura paleolítica al-

canza, aparentemente sin esfuerzo, esa unidad de la intuición sensible a la cual el arte moderno solamente llega después de una lucha secular; esa pintura pudo haber mejorado sus propios métodos, pero no los cambió, y el dualismo entre visible e invisible, entre visión y conocimiento, le es enteramente extraño. ¿Cuál es la causa, cuáles los fines de este arte? ¿Expresaba la alegría de la vida, la cual incitaba a conservarla y repetirla en imágenes? ¿O satisfacía el instinto de juego y el gusto decorativo, el impulso de cubrir superficies desnudas con líneas y formas, figuras y adornos? ¿Era fruto del ocio o tenía un fin práctico determinado? ¿Debemos ver en él una diversión o un instrumento, una droga, un placer o un arma en la lucha por la vida? Sabemos que fue el arte de cazadores primitivos, quienes, en un estadio de economía improductiva y parasitaria, recolectaban o capturaban su alimento pero no lo producían; según todas las apariencias, vivían en formas sociales fluidas, no articuladas, en pequeñas hordas aisladas, en el estadio de un individualismo primitivo; probablemente no creían en dioses ni en el más allá, ni en ningún género de sobrevivencia. En aquella época de pura práctica, todo gravitaba, evidentemente, en torno a los medios de subsistencia, y nada autoriza a suponer que el arte sirviese para otra cosa que no fuese procurarlos directamente. Todo indica en él un instrumento de una práctica mágica, y como tal, tenía una función absolutamente pragmática, orientado en todo y para todo hacia fines económicos inmediatos. Pero esta magia no tenía nada de común con lo que nosotros entendemos por religión; a lo que parece, no conocía rogativas, no veneraba potencias sagradas y ninguna creencia, como quiera que estuviese constituida, la ligaba a espíritus ultraterrenos; por tanto, no correspondía a las condiciones que se consideraban como requisitos mínimos de una religión. Era una técnica sin misterios, un método práctico, la utilización concreta de medios y de procedimientos alejados de todo carácter místico y esotérico; tal como nosotros, por ejemplo, colocamos trampas para ratones, abonamos un terreno o tomamos un somnífero. Las imágenes eran parte del aparato de esta magia; constituían la "trampa" en la cual el animal salvaje debía caer, o bien, la trampa con el animal ya capturado: porque la imagen era al mismo tiempo representación y cosa representada, deseo y satisfacción. Con la imagen pintada, el cazador paleolítico creía poseer la cosa misma, creía que reproduciéndolo, conquistaba un poder sobre el objeto. Se imaginaba que

Grupo de arqueros (cueva del Civil, Castellón).



el animal real sufría la herida inferida al animal pintado. La representación no era, según su idea, sino la anticipación del efecto deseado: el suceso real debía seguir al modelo mágico; o, más bien, ya estaba contenido en éste, puesto que ambos acontecimientos estaban separados tan sólo por el espacio y el tiempo, a los cuales no se concedía ninguna importancia. No se trataba, pues, de sustituciones simbólicas, sino de verdaderas acciones directas con un objetivo, actos reales que producían efectos reales. No era el pensamiento quien mataba, la fe no era quien operaba el milagro, sino la acción efectiva, la imagen concreta, realmente golpeada, producía un efecto mágico. Cuando el hombre paleolítico pintaba un animal sobre la roca, se procuraba un animal verdadero. Para él, el mundo de las ficciones y de las imágenes, la esfera del arte y de la imitación pura, no significaban todavía un campo específico, distinto y separado de la realidad empírica, él no confrontaba todavía los dos mundos, sino que veía en uno la inmediata e integral continuación del otro. Su orientación frente al arte debía ser igual a la de aquel indio Sioux de Levy-Brühl: él decía haber visto a un estudioso que ejecutaba algunos bosquejos: Yo sé que este hombre ha hecho en su libro muchos de nuestros bisontes; yo estaba cuando lo hizo; desde entonces no tenemos más bisontes. La idea de que la esfera del arte continúa inmediatamente la realidad común nunca se desvanece del todo, incluso si, más tarde, habrá de prevalecer en el arte la voluntad de contraponerse al mundo. La leyenda de Pígalion, que se enamora de la estatua que

ha creado, tiene su origen en aquella mentalidad. Igual orientación testimonia el chino o el japonés que pinta un ramo o una flor: el dibujo no quiere compendiar o idealizar, exaltar o corregir la vida, como las obras de arte occidentales, sino que desea ser simplemente un ramito o una flor más sobre el árbol de la realidad. Esta concepción la transmiten también las anécdotas y leyendas sobre artistas, en las que se narra que las figuras de un cuadro, con sólo atravesar una puerta, entran en el paisaje real, en la vida real. En todos estos ejemplos, los límites entre arte y realidad están suprimidos, pero la continuidad de los dos campos, en las obras de arte de tiempos históricos, es una ficción dentro de la ficción; mientras que en la pintura paleolítica esa continuidad es un hecho simple y prueba que el arte está todavía enteramente al servicio de la vida.

Cualquier otra explicación del arte paleolítico —por ejemplo, su interpretación como forma decorativa o expresiva— es insostenible. A ello se oponen toda una serie de indicios, y principalmente la ubicación de los dibujos en las cavernas, frecuentemente en ángulos completamente escondidos, difícilmente accesibles, totalmente oscuros, donde no habrían podido servir jamás como "decoración". Contrasta también la superposición de las pinturas, al modo de palimpsestos, lo cual destruye todo efecto decorativo; y esto, en lugares donde al pintor no le faltaba espacio, ciertamente.

Tal disposición indica justamente que los dibujos no eran ejecutados para alegría de los ojos, sino que perseguían una finalidad para la cual era necesario que estuviesen colocados en ciertas cavernas y en ciertas partes determinadas de éstas —evidentemente, en lugares particularmente adaptados para los sortilegios—. En estos casos, donde las pinturas están más bien escondidas que expuestas, no es posible hablar de intento decorativo o de exigencia estética de expresión y comunicación.

Como ha sido justamente observado, existen dos motivos distintos de los cuales derivan las obras de arte: algunas son creadas simplemente para existir, otras para ser vistas. El arte religioso, aplicado solamente a honrar a Dios, es, en mayor o menor grado, toda creación con la cual el artista busca aliviar su propia alma, y tiene en común con el arte mágico de la era paleolítica el carácter secreto. El artista paleolítico, que buscaba sólo el efecto mágico, no habrá dejado de experimentar, sin embargo, una cierta satisfacción estética en su trabajo, incluso hasta si se consideraba la calidad estética tan sólo como un medio adecuado a un fin. La relación entre mímica y magia, en las danzas rituales de los salvajes, refleja del modo más claro el asunto en cuestión; así como en esas danzas el placer del fingimiento mímico se amalgama indisolublemente con la práctica de los sortilegios, también el pintor prehistórico, aunque dedicado exclusivamente a fines mágicos, habrá representado los animales en sus actitudes características, con gusto y satisfacción. La mejor prueba de que este arte perseguía consciente e intencionalmente un efecto mágico y no estético, es el hecho de que los animales son representados frecuentemente traspassados por venablos y flechas, esto, cuando una vez pintados, no eran golpeados con armas verdaderas. Sin duda se trataba de una matanza "in effigie". De las relaciones entre el arte paleolítico y las prácticas mágicas también dan fe los grupos de figuras humanas disfrazadas de animales, las cuales, en su mayoría, evidentemente ejecutan danzas. En estas pinturas —sobre todo en las de Trois-Frères— se encuentran máscaras crueles, las cuales, sin un fin mágico, serían simplemente incomprensibles. Las relaciones de la pintura paleolítica con la magia nos ayudan también a explicarnos el naturalismo. Una representación que trata de crear un "alter ego" del modelo, o sea, no sólo imitarlo, indicarlo similarlo, sino, literalmente, sustituirlo, tiene que ser, por fuerza naturalista. El animal mágicamente evocado debía presentarse como una imagen exacta del animal dibujado: sólo podía hacer su aparición si su copia era fiel y genuina. Ya por su finalidad mágica, este arte debía ser fiel a la naturaleza. La imagen poco fiel no sólo era errónea, sino irreal, carente de sentido y de intención.

Está aceptado que la era de la magia, la primera que conserva testimonios de obras de arte, estuvo precedida de un estadio premágico. La edad dorada de la magia, con su técnica ya elaborada en fórmulas y con su rígido ritual, debió haber sido preparada por un período de práctica desordenada, de puras tentativas y experimentos. Las fórmulas mágicas debieron demostrar éxito, mostrar su eficacia, antes de poder ser esquematizadas. No fueron, ciertamente, fruto de una pura especulación; halladas indirectamente, debieron desarrollarse gradualmente. Tal vez fué casualmente que

el hombre descubrió el nexo entre el original y la imagen pintada, pero el descubrimiento debió haberlo subyugado. Quizás esta experiencia suscitó propiamente la magia, con su axioma de la interdependencia de los iguales. De cualquier manera, las dos antiquísimas ideas que, como ha sido observado, constituyen las premisas del arte, la idea de la semejanza y la imitación y la idea de producción a partir de la nada, es decir, la potencia creadora, deben haber tenido su origen en los tiempos de los experimentos y los descubrimientos pre-mágicos. Los contornos de manos, encontrados en muchos lugares, junto a las pinturas de las cavernas, y que son, evidentemente, simples calcos o impresiones, introdujeron en la conciencia del hombre, quizás por primera vez, la idea de la forma —"potein"— y le sugirieron que una cosa inanimada y ficticia podía ser, en todo y por todo, igual a una cosa viva y real. Al principio, este juego no tenía, ciertamente, nada de común con el arte ni con la magia; pero tuvo que convertirse primero en un medio mágico para poder transformarse en seguida en una forma del arte. Puesto que el abismo entre aquellas huellas de manos y las más antiguas figuras de animales es de tal manera inconmensurable (al par que se carece de documentos que indiquen formas de transición que no podemos pensar en una evolución directa y continua de las formas a partir de esas formas de juego, tenemos que concluir que se interpone un elemento nuevo, proveniente del exterior, y que es propiamente la función mágica de la efígie. Sin embargo, incluso aquellas formas pre-mágicas, aquellos juegos, tenían ya una tendencia al naturalismo, a la imitación, si bien todavía mecánica, de la realidad, y no pueden ser consideradas como la manifestación de un principio abstractamente decorativo.

LA EDAD NEOLÍTICA

ANIMISMO Y GEOMETRISMO

El estilo naturalista perdura durante toda la época paleolítica, es decir, durante muchos millares de años; un cambio —la primera mutación estilística en la historia del arte— se manifiesta solamente con la transición del paleolítico del neolítico. Sólo entonces, la visión naturalista, abierta a la variedad de la experiencia, cede el paso a la estilización geométrica, a un arte que tiende a aislarse de la riqueza de la realidad empírica. En lugar del realismo, que se cifre con amor y paciencia, al carácter del modelo, encontramos, de ahora en adelante, signos esquemáticos y convencionales, casi jeroglíficos, que aluden al objeto, en lugar de representarlo. En lugar de la vida concreta en toda su plenitud, el arte trata de fijar la idea, el concepto, la sustancia de las cosas, trata de crear símbolos, no reproducciones. Las incisiones rupestres de la edad neolítica indican la figura humana con dos o tres simples elementos geométricos: por ejemplo, una recta vertical para el tronco, dos semicírculos, volteados el uno hacia el otro y el de arriba hacia el de abajo, para los brazos y las piernas. Los "menhir", en los cuales se quiere ver retratos abreviados de los difuntos, muestran en la plástica una abstracción igualmente impulsiva. Sobre la superficie plana de estos "monumentos fúnebres" sólo una raya separa la cabeza —la cual no tiene con la naturaleza ni siquiera la mínima afinidad de la redondez— del tronco, vale decir, de la parte oblonga de la piedra, los ojos están señalados mediante dos puntos, la nariz está incluida en una simple figura geométrica junto con la boca o las cejas. El atributo de las armas caracteriza al hombre; dos hemisferios en el lugar de los senos, a la mujer. El cambio de estilo que conduce a este arte completamente abstracto depende de un cambio de la civilización, cambio que quizás representa la cisura más profunda en la historia humana. Con él el ambiente material y la íntima constitución del hombre prehistórico, cambiaron tan radicalmente, que todo cuanto les precedió puede parecer puramente animal e instintivo, y todo cuanto siguió, evolución constante, consciente de sus propios fines. He aquí el paso decisivo, revolucionario: el hombre, en lugar de vivir parasitariamente de los bienes de la naturaleza, en lugar de recoger o capturar, produce ahora los medios de subsistencia. Domesticando los animales, cultivando la tierra, comienza a triunfar sobre la naturaleza y a hacerse independiente de los caprichos del destino, de la suerte, de la casualidad. Ahora el hombre comienza a proveer metódicamente sus propias necesidades, se dedica a trabajar y administrar; crea reservas de alimentos, se hace previsor, elabora las formas primitivas del capital. Con estos primeros elementos —tierras desbrozadas, animales domésticos, arcos y provisiones— comienza también la diferenciación de la sociedad en estratos y clases, en privilegiados y parias, explotadores y explotados. Comienza a organizarse el trabajo, se dividen las tareas, las actividades se diferencian: pastoreo y agricultura, producción primitiva y artesanado, oficios especializados y artes domésticas, trabajos masculinos y femeninos, cultivo y defensa del campo, tienden progresivamente a separarse.

Pero, como el tránsito de la civilización de recolectores y cazadores a la de pastores y cultivadores cambia no sólo el contenido, sino todo el ritmo de la vida, las hordas nómadas se hacen comunidades sedentarias y los grupos socialmente amorfos y fácilmente disgregables ceden el puesto a colectividades organizadas. Pero, con razón V. Gordon Childe recomienda no considerar el pasaje al estado sedentario como un cambio demasiado neto e imprevisto, y piensa incluso, que el cazador paleolítico habitaba en la misma caberna por generaciones enteras; por otra parte, la primitiva economía agrícola y pastoril —puesto que después de cierto período,



Ciervo pastando (Thayngen, Suiza).

los campos y prados se agotaban— estaba ligada a periódicos cambios de sede. Pero, antes que todo, no debemos olvidar que con el progreso de los métodos agrícolas, el agotamiento del terreno se convierte en un fenómeno cada vez más raro; y en segundo lugar, el campesino y el pastor —permaneciendo por breve o por largo tiempo sobre el mismo terreno— debían de estar ligados a su propia sede, al pedazo de tierra que les nutría, con un vínculo mucho más sólido que el cazador errabundo, por más que éste volviese regularmente a su caverna. Y tal vínculo desarrolló un estilo de vida completamente diferente de la existencia inquieta, inestable, de los depredadores paleolíticos. En contraste con la irregularidad anárquica de los recolectores y cazadores, la nueva economía introduce una vida relativamente estática; en lugar de la improvisada economía de rapiña, en lugar de vivir al día, consumiendo inmediatamente lo que cae entre las manos, he aquí la economía metódica, regulada con anticipación para las largas escaseces y previendo diversas eventualidades; el estadio de la dispersión social y de la anarquía se va hacia la cooperación, del estadio de la "búsqueda individual del alimento" se marcha hacia una organización colectivista —aunque no propiamente comunista— hacia una sociedad con intereses, tareas e iniciativas comunes; superado el estadio de las relaciones casuales de dominio, cada grupo se transforma en comunidad más o menos centralizada, dirigida de modo más o menos unitario; de una existencia privada de un centro, ignorante de las instituciones caracterizadas como tales, se desarrolla una vida que gravita en torno a la casa y a la factoría, al campo y a los pastizales, a la colonia y al santuario. Ritos y prácticas de culto sustituyeron la magia y el sortilegio. La edad paleolítica representaba un momento a-religioso de la civilización; el hombre estaba asediado por el miedo a la muerte y al hambre, trataba de defenderse de los enemigos, de la escasez, del dolor, de la muerte, por medio de prácticas mágicas, pero no asociaba lo bueno y lo malo que le sucedía con alguna potencia que se encontrara detrás de los acontecimientos, dispensadora de fortuna y de desventura. Sólo el campesino o el pastor comienza a sentir y a concebir su propia suerte como guiada por fuerzas inteligentes, ceñidas a un plan. La conciencia de depender de la torcibilidad del tiempo, de la lluvia y del sol, del rayo y del granizo, de la peste, de la sequía, de la abundancia y de la pobreza de la tierra, de la mayor o menor fecundidad del ganado, suscita la idea de espíritus y demonios de toda clase —benévolos y malignos— que dispensan bendiciones y maldiciones; suscitan la idea de lo ignoto y de lo oculto, de lo todopoderoso y del prodigio, de lo sobrenatural y lo divino. El mundo se divide en dos mundos e

incluso el hombre se siente dividido. Estamos en la fase del animismo, de la religión de los espíritus, de la creencia en el alma y el culto a los muertos. Pero con la fe y el culto surge el deseo por ídolos, amuletos, símbolos sagrados, exvotos, ajuares funerarios y sepulcros monumentales. Comienza a diferenciarse un arte sagrado y un arte profano, el primero hierático y figurativo, el segundo mundano y decorativo. De un lado encontramos restos de ídolos esculpidos y restos de un arte sagrado y sepulcral: de otro lado, restos de una cerámica profana, caracterizadas, por lo regular, como sostiene Semper, por formas bizarras, desarrolladas

directamente por el espíritu y por la técnica artesana. Para el animismo, el mundo se divide en real e irreal: esto es, un mundo fenoménico visible y un mundo invisible de los espíritus; o lo que es lo mismo, un cuerpo mortal y un alma inmortal. Los usos y los ritos fúnebres no dejan lugar a dudas: ya el hombre de la edad neolítica comienza a imaginarse el alma como una sustancia que se desvincula del cuerpo. La división mágica del mundo es monista, ve la realidad en forma de un hecho simple, de una continuidad perfecta; el animismo es dualístico, en cuadro su saber y su fe en un cosmos bipartito. La magia es sensorial y se atiene a lo concreto, el animismo es dualista e inclinado a la abstracción. En la primera, el pensamiento es proyectado hacia la vida real, en el segundo, hacia la vida sobrenatural. Por eso es por lo que el arte paleolítico retrata las cosas con sencillez y fidelidad, mientras que el arte neolítico contraponen un mundo superior, estilizado e idealizado, a la realidad de la experiencia consuetudinaria. Pero de este modo el arte se hace intelectualizado y racional: introduce símbolos y sellos, abstracciones y siglas, tipos y signos convencionales en lugar de figuras e imágenes concretas, suplanta la experiencia sensorial por el pensamiento y la interpretación, por la regla y el modelo; insiste y exagera, desfigura y desnaturaliza. La obra de arte no es ya tan sólo la imagen de una cosa, sino de una idea; no es ya un recuerdo, sino un símbolo: en suma, los elementos conceptuales y no sensoriales de la representación suplantán a los sensoriales e irracionales. Y de este modo, la reproducción se va transformando en un signo pictográfico, la riqueza de las imágenes se pierde en un estenograma privado o casi privado de todo valor figurativo.

En último análisis, dos causas determinaron el cambio de estilo al llegar la edad neolítica: el paso de la economía de cazadores y recolectores, parasitaria y consuntiva, a la economía productiva y constructiva de pastores y agricultores; y la sustitución de la imagen monista que la magia se hacía del mundo por el sentimiento dualista de la vida, propio del animismo, visión condicionada, a su vez, por la nueva economía. El pintor paleolítico era un cazador y por ello debía ser un buen observador; debía saber reconocer, por las más mínimas huellas características, los habitáculos y las migraciones de los animales; tenía que tener un ojo agudo para poder captar semejanzas y diferencias, un oído fino para recoger indicios y sonidos; todos sus sentidos debían de tender hacia el exterior, hacia la realidad concreta. La misma orientación e iguales facultades se hacen valer también en el arte naturalista. Al agricultor neolítico no le son tan necesarios los sentidos agudizados del cazador; la sensibilidad y la capacidad de observación

se atrofian y adquieren valor otras aptitudes —especialmente la tendencia a la abstracción y al pensamiento racional— tanto en la actividad económica, como en el arte, formalista, severamente sintético y estilizador. Este arte se distingue de la imitación naturalista ante todo porque representa el objeto real no como la imagen perfecta de un mundo homogéneo, sino como la "confrontación" de dos mundos. Con su voluntad formal se opone a la apariencia acostumbrada de las cosas; este arte no es ya el imitador, sino el antagonista de la naturaleza; no constituye una prolongación de la realidad, sino que le contrapone una forma autónoma y normativa. Este dualismo que surge con la fe animista, y que habrá de configurarse después en ciertos de sistemas filosóficos, encuentra expresión en la antítesis entre idea y realidad, espíritu y cuerpo, alma y forma, y será, desde este momento, inseparable del concepto de arte. Entre los dos momentos opuestos de tal antagonismo se producirá un equilibrio, en ciertas ocasiones, pero la tensión entre ellos se advierte en todos los estilos del arte occidental, ya sean éstos rigurosamente formales o naturalistas.

El formalismo geométrico-ornamental ejerce, a partir del neolítico, un dominio muy largo e incontestado, y el cual ninguna tendencia artística de los tiempos históricos, y menos que ninguna el rigorismo formal, está en capacidad de igualar. Si prescindimos del arte cretense micénico, este estilo domina toda la edad de bronce y de hierro, todo el antiguo Oriente y la Grecia arcaica: una era que va desde el 5.000 hasta el 500 a. C. En comparación lucen efímeros todos los estilos posteriores, y, en particular, todos los geometrismos y los clasicismos quedan reducidos a simples episodios. Pero, ¿qué cosa sostiene durante tan largo tiempo a esta concepción artística constreñida por rígidos esquemas, dominada por los principios de la forma abstracta? ¿Cómo pudo sobrevivir a sistemas económicos, sociales y políticos tan diversos? A la concepción artística, complejamente unitaria, del estilo geométrico, corresponde, salvo diferencias particulares, una fundamental unidad sociológica que domina toda la época; la tendencia a una organización económica rígidamente conservadora, a una estructura autocrática del poder, a la inspiración hierática de una sociedad toda impregnada del espíritu cultural y religioso; todo lo cual contrasta con el desordenado y primitivo individualismo de la horda cazadora lo mismo que con la vida social diferenciada, conscientemente individualista y animada del espíritu de competencia, que caracteriza a la burguesía antigua y moderna. El sentido de la vida de los cazadores-depredadores, que vivían al día, era anárquico y dinámico; y análogamente el arte estaba dirigido a expandir, dilatar y diferenciar la experiencia. Los agricultores, que obran en el sentido de conservar, consolidar y asegurar los medios de producción, poseen del mundo una visión estática y tradicional; las formas de vida son impersonales y estacionarias y las formas artísticas que les corresponden son convencionales e inmutables.

Es perfectamente natural que el desarrollo de formas sólidas, rígidas y firmes estuviese acompañado en todos los campos de la vida civil por métodos de trabajo esencialmente colectivos y tradicionales propios de la vida rural. Ya Hornes subraya el obstinado espíritu conservador que "caracteriza al estilo en sí, así como a la economía de una civilización agrícola inferior". Y Gordon Childe, para caracterizar este espíritu, hace notar un extraño fenómeno: todas las cerámicas de una aldea neolítica son iguales. La civilización de agricultores, que se desarrolla al abrigo de las fluctuaciones económicas de la ciudad, permanece fiel durante más largo tiempo a las rígidas costumbres que se van transmitiendo de generación en generación y el artesanado rural moderno presenta todavía ciertos rasgos formales afines al sentido geométrico de la prehistoria. El cambio del naturalismo paleolítico al geometrismo neolítico no se cumple sin pasar a través de formas intermedias. Todavía mientras florecía el naturalismo, junto a la tendencia impresionista de Francia meridional y de España septentrional, encontramos, en un grupo de pinturas españolas, un carácter expresionista más bien que impresionista. Parece que los autores de tales obras habían dedicado toda su atención a los gestos y al dinamismo de los cuerpos y que, para expresarlos de manera más intensa y sugestiva, alteraron a su antojo las proporciones de los miembros, pintando largas piernas caricaturescas, tórax inverosímilmente delgados, brazos torcidos y articulaciones dislocadas.

Pero este expresionismo, como todos los estilos similares posteriores, no traduce una voluntad artística opuesta por principio al naturalismo, si bien los acentos exagerados y los lineamientos que esta exageración simplifica, ofrecen a la estilización y a la esquematización un punto de partida más favorable que las proporciones y las formas enteramente correctas. Pero, el verdadero tránsito al geometrismo neolítico aparece sólo con aquella gradual simplificación y estereotipización en los contornos, que Henri Breuil comprueba en la última fase paleolítica y que denomina la "con-



Cisne estilizado (lago Onega, URSS.).



Gran ciervo grabado en piedra (Altamira, España).



Caballo salvaje grabado sobre piedra (Bavaria).

vencionalización" de las formas naturalistas. El describe ese proceso por el cual el dibujo naturalista se va haciendo cada vez más decudado, cada vez más abstracto, rígido y estilizado, y sobre esta observación funda su teoría de las formas geométricas salidas del naturalismo; este proceso, que aun considerado por sí mismo, se desarrolla sin saltos y sin soluciones de continuidad, depende sin embargo, de condiciones externas. La esquematización sigue dos directrices: una, que se esfuerza en encontrar formas claras y fácilmente comprensibles; otra, en crear formas decorativas simples y placenteras. Y de este modo, a fines de la edad paleolítica, encontramos ya desarrolladas las tres formas fundamentales de la representación artística: la "imitativa", la "informativa" y la "decorativa"; en otras palabras, la reproducción naturalista, el signo pictórico y el ornamento abstracto.

Las formas de transición del naturalismo al geometrismo corresponden a los grandes intermedios entre la economía parasitaria y la productiva. Probablemente, ya algunas tribus cazadoras comenzaban a conservar ciertos bulbos, a conservar ciertos animales predilectos —más tarde, tal vez, animales totémicos—, señalando así el rumbo hacia la agricultura y el pastoreo. No se trata, pues, de un cambio de improviso, ni en arte ni en economía; fué más bien en ambos campos, una renovación gradual.

Y en las formas de transición entre los dos campos subsiste la misma interdependencia que asocia la vida parasitaria del cazador al naturalismo y la agricultura productiva al geometrismo. Además, la historia económica y social de los salvajes de nuestros días, ofrece analogías con la de esas épocas, de lo cual podemos concluir que se trata de una relación típica. Los bosquimanos, cazadores y nómadas como el hombre paleolítico, todavía en ese estadio de la "búsqueda individual del alimento", ignoran cualquier forma de cooperación social, no creen en espíritus ni en demonios, se dedican a toscos sortilegios y a la magia y poseen un arte naturalista, semejantísimo a la pintura paleolítica; mientras que los negros de la costa occidental de Africa, que practican la agricultura, viven en comunidades rurales y creen en el animismo, son rígidamente formalistas y poseen un arte abstracto y geométrico, como los hombres neolíticos.

Sobre las condiciones económicas y sociales de uno y de otro estilo, concretamente podemos afirmar que el naturalismo está asociado con formas de vida anárquica e individualistas, con una cierta falta de tradiciones y convenciones fijas, con una visión del mundo enteramente profana; el geometrismo, por el contrario, está asociado con la tendencia a la organización unitaria, con instituciones

duraderas y con una visión del mundo orientada, en sus lineamientos generales, hacia el más allá. Todo cuanto vaya más allá de la comprobación de estas relaciones se funda por lo general, sobre equívocos. Tal, por ejemplo, la correlación que Wilhelm Hausenstein trata de instituir entre el estilo geométrico y la economía comunista de la primitiva "democracia agraria". En ambos fenómenos él comprueba una tendencia autoritaria, igualitaria planificadora; pero olvida el hecho de que estos conceptos no tienen igual significado en arte y en economía, y que, formulando los conceptos con tan estrecho vigor, resulta posible asociar el mismo estilo con formas sociales diferentísimas, y al revés, el mismo sistema social con los estilos más diferentes. Lo que se entiende por "autoridad" en sentido político puede referirse igualmente bien a ordenamientos sociales autocráticos o socialistas, feudales o comunistas; en cambio, los confines del estilo geométrico son mucho más angostos, no comprenden ni siquiera todo el arte de la civilización autocrática y, mucho menos, por supuesto, el arte del socialismo. Asimismo, el concepto de "igualdad" es más estrecho en relación a la sociedad que en relación al arte. En la acepción político-social, contrasta con cualquier principio autocrático; en el campo del arte, en el cual puede significar tan sólo impersonalidad y hostilidad a lo individual, la "igualdad" puede asociarse con los más diversos ordenamientos sociales, pero propiamente, al espíritu democrático y socialista corresponde poquísimos. En suma, no existe ninguna relación directa entre "planificación" social y "planificación artística"; entre el intento planificador que, en el campo económico y social, elimina la libre e ilimitada competencia, y aquel que obliga a seguir rigurosamente un modelo artístico, elaborando hasta en los más mínimos detalles, se puede, todo lo más establecer una relación metafórica; pero, en sí y por sí, representan dos principios completamente diferentes; y es lícito pensar que en una economía y en una sociedad planificada pueda prevalecer un arte que, libre de normas constrictoras, se desarrolle con formas individuales e improvisadas. Para la interpretación sociológica de la creación espiritual no existe un peligro mayor que esas confusiones similares a la citada y en las que se incurre con frecuencia. Nada es más fácil que establecer sugestivas relaciones entre varios estilos artísticos y las formas sociales que le son más o menos contemporáneas, relaciones que, en definitiva no se apoyan más que en metáforas; y, por cierto, nada es más seductor que el brillo que promente esas audaces analogías. Pero esas son trampas para la verdad, no menos fatales que las ilusiones enumeradas por Bacón, y que merecen ser agregadas a su lista como "ídola sequivocationis".

EL ARTISTA BRUJO Y SACERDOTE

EL ARTE COMO PROFESION Y ACTIVIDAD DOMESTICA

Con mucha probabilidad, en la era paleolítica, los pintores de animales eran cazadores profesionales —como puede inducirse, casi con seguridad, de su íntimo conocimiento del asunto— y no es verosímil que en su calidad de "artistas", o como quiera que fuesen considerados, estuviesen completamente exentos de los deberes del aprovisionamiento. Pero ciertos indicios confirman que sí existía ya una diferenciación profesional, limitada, tal vez, a este solo campo. Si, tal como creemos, la representación de los animales servía efectivamente para fines mágicos, aquel que era capaz de producir esas obras tenía que considerarse en posesión de dotes mágicas y debía de honrarse como hechicero; y gracias a este hecho podía asumir una posición de privilegio y de excepción, al menos parcial, en las obligaciones del aprovisionamiento. Además, también la técnica evolucionada de la pintura paleolítica revela, que no son obras de aficionados, sino de personas del oficio, que habían empleado una parte notable de su vida en el tirocinio y en la práctica del arte y que constituían una categoría provisional en sí. La cantidad de "bocetos", "bosquejos" y "ejercicios escolásticos" corregidos que han sido encontrados junto a los otros documentos, hacen pensar en una suerte de actividad artística especializada con sus escuelas, maestros, orientaciones y tradiciones locales. El artista-mago parece, pues, el primer representante de la especialización y de la división del trabajo. En todo caso, él, junto con el mago-curandero, emerge primero de la masa indiferenciada, y como poseedor de dotes especiales, allana la vía al verdadero y propio sacerdote, el cual pretenderá, no sólo poseer facultades y conocimientos extraordinarios, sino también una especie de carisma, y se sustraerá al trabajo ordinario. Pero ya, una exención parcial de las obligaciones del aprovisionamiento directo hace pensar en condiciones relativamente avanzadas, porque significa que el grupo puede permitirse ahora el lujo de mantener a un ocioso. Mientras las relaciones sociales dependieron únicamente del aprovisionamiento, la teoría que ve en el arte un producto de la riqueza tiene plena validez: en este estadio de la evolución, la presencia de obras de arte indica, de hecho, cierta abundancia de medios y una relativa ausencia de preocupaciones alimenticias inmediatas. Pero esta teoría no puede aplicarse, sin más ni más, a relaciones más evolucionadas, porque, si bien es cierto que la existencia de pintores y escultores presupone siempre un cierto excedente, que la sociedad debe estar dispuesta a dividir con estos especialistas "improductivos", ese principio no puede ser aplicado en el mismo sentido que lo hace aquella sociología primitiva que, simplemente, hace coincidir las épocas de auge artístico con los periodos económicamente florecientes.

Cuando, en la edad neolítica, el arte se distingue en sagrado y profano, pasó probablemente a manos de dos grupos diferentes. Las tareas del arte sepulcral y de la modelación de los ídolos, así como la ejecución de las danzas del culto que —es lícito extraer conclusiones para la prehistoria a partir de los resultados obtenidos por las investigaciones antropológicas— en la época del animismo, se han convertido en el arte principal, debían ser asignadas sólo a hombres, sobre todo magos y sacerdotes. Por el contrario, el arte profano, reducido a la categoría de oficio y llamado a resolver tareas puramente decorativas, debía de estar enteramente asignado a las mujeres, como parte de la industria doméstica. Hornes asocia el carácter geométrico del arte neolítico, sobre todo, con el carácter femenino. "El estilo geométrico —dice— es, en primer lugar, un estilo femenino, tiene carácter afeminado y porta las señales de algo que ahora está dócil y castigado". La observación, en sí, puede ser justa pero la explicación se funda sobre un equívoco. "El adorno geométrico —escribe Hornes, todavía— más que con el espíritu del hombre, parece cónsono con el espíritu de la mujer, doméstico, ordenado hasta la pedantería y pleno de supersticiosa previsión. Considerado desde un punto de vista puramente estético, es una manera artística mezquina, vacía y limitada, no obstante todo su lujo y variedad; pero, aún con sus limitaciones, es sana y válida, placentera por la diligencia y la elegancia exterior; constituye la expresión artística de la naturaleza femenina." Con este lenguaje metafórico sería igualmente posible referir el estilo geométrico al rigor y la disciplina, al espíritu ascético y dominador del hombre. La parcial absorción del arte por la industria doméstica y por el trabajo casero, es decir, la asociación de la actividad artística con otras actividades, representa un paso atrás desde el punto de vista de la división del trabajo y de la diferenciación profesional, puesto

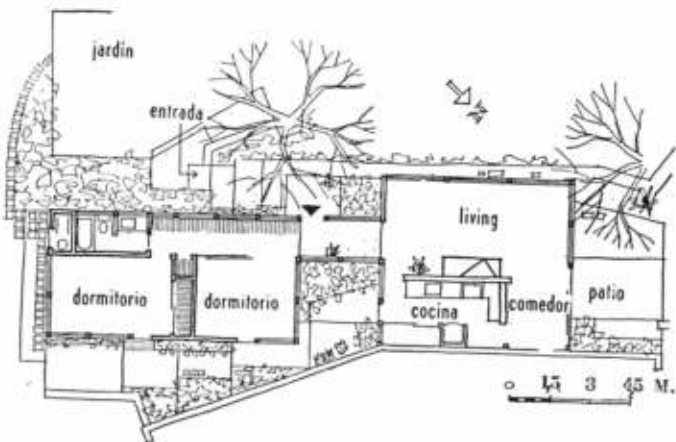
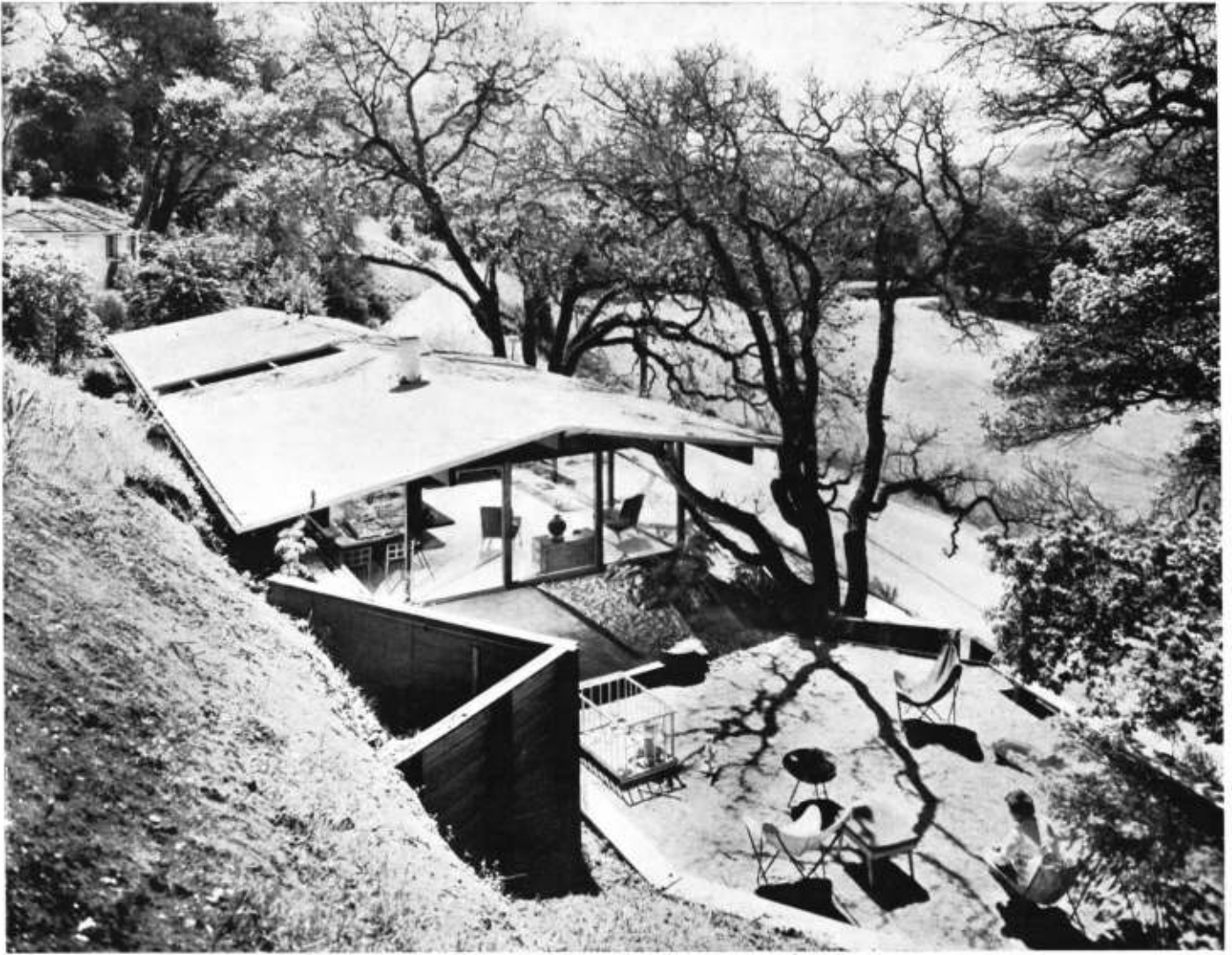
que, ahora, la división de las funciones tiene lugar, todo lo más, entre los sexos y no entre categorías profesionales. Entonces, si bien la civilización agrícola promueve la especialización, al mismo tiempo pone fin momentáneamente a la actividad artística profesional. Y la transformación es tan radical que, no sólo aquellos ramos de la actividad artística que tocan en suerte a la mujer, sino incluso los que constituyen prerrogativa del hombre, vinieron a ser ejercidos como ocupaciones accesorias. Es cierto que en esta época toda la industria —salvo, tal vez, el arte de armero— es una "ocupación accesoría", pero no debemos olvidar que la actividad artística, a diferencia de cualquier otro oficio, tiene detrás de sí un desarrollo autónomo y es sólo ahora que se transforma en un pasatiempo más o menos "dilettantesco". Es difícil decir si la desaparición de los artistas "profesionales" es una causa o un efecto de la simplificación y de la esquematización formal. Cierto, el estilo geométrico, con sus motivos simples y convencionales, no exige las dotes específicas y la preparación profunda del estilo naturalista; pero, a su vez, el "dilettantismo" que ello hace posible contribuye progresivamente a hacer más burdas las formas.

Agricultura y pastoreo implican largos periodos de ocio. El trabajo de los campos está limitado a ciertas estaciones, el invierno es largo y sin exigencias específicas. El arte neolítico tiene el carácter de un "arte rústico", no sólo porque sus formas impersonales e inclinadas a la rigidez corresponden al espíritu conformista y conservador del campo, sino también, porque es producto del ocio campesino. Sin embargo, no es un "arte popular", como el arte rústico de nuestros días. No lo es, puesto que no se ha cumplido todavía la división de la sociedad agrícola en clases, y la expresión "arte popular", como ha sido señalado, sólo tiene sentido si es opuesta a la expresión "arte culto"; pero el arte de una masa todavía no dividida en "clases dominantes y sometidas, en estamentos superiores, plenos de exigencias y modestos estamentos inferiores", no puede llamarse "arte popular", justamente porque es un arte propio de toda esa masa, y cuando se realiza la diferenciación en clases, el arte rústico del neolítico no es arte popular, porque los productos del arte figurativo están destinados a las clases poseedoras y son ejecutados por éstas, es decir, por lo regular, por sus mujeres. Penélope, que se sienta al telar con sus criadas, es todavía, en cierto modo, la campesina rica y la heredera del arte femenino neolítico. El trabajo manual, posteriormente considerado degradante, es todavía decorosísimo, por lo menos como actividad femenina y doméstica.

Los documentos artísticos de la época prehistórica son particularmente importantes para la sociología del arte, y no sólo porque pueden en el mayor grado de las condiciones sociales, sino porque en ellos pueden reconocerse las relaciones entre la estructura social y las formas artísticas más claramente que en los productos artísticos de tiempos posteriores. De todas maneras, la transición a la edad neolítica permanece para la historia del arte como ejemplo más evidente de la relación entre una transformación estilística y la contemporánea transformación de las condiciones económico-sociales. Las culturas prehistóricas muestran los signos de su condicionamiento social más claramente que las culturas subsiguientes, en las cuales, las formas culturales transmitidas por una época más antigua, en parte ya fosilizadas, se amalgaman, a menudo de manera indiscernible, con las formas más nuevas y todavía vivas. Cuanto más evolucionada es la época sobre la cual se ejerce nuestra investigación, tanto más complicada es la red de relaciones y medios evidente es el sustrato social al cual se asocian. Cuanto más antigua es una manera, un estilo, un género, tanto más prolongada es la distancia en la cual el desarrollo se cumple según leyes propias, immanentes, "no turbadas" por el exterior; y cuanto más duraderas son estas fases más o menos autónomas de la evolución, tanto más difícil se hace la interpretación sociológica de cada uno de los elementos del conjunto formal.

Esto se nota ya en la época que sigue a la edad neolítica, cuando las civilizaciones rurales se transforman en civilizaciones urbanas, fundadas sobre la industria y el comercio; estructuras relativamente más complicadas, donde la interpretación sociológica de ciertos fenómenos no llega a ser del todo satisfactoria. La tradición del arte geométrico-ornamental es ahora tan sólida y perdura tan largamente, que no puede ser fácilmente desarraigada, y ello, sin que se pueda aducir ninguna razón sociológica especial. Pero cuando, tal como en la prehistoria, todo está todavía inmediatamente asociado con la vida, cuando no existen todavía formas autónomas ni divisiones de principio entre lo viejo y lo nuevo, entre tradición e innovación, la motivación sociológica de los fenómenos culturales es todavía relativamente fácil y clara.

(Cortesía revista "a". Traducción de "Sozialgeschichte der Kunst und Literatur", edición italiana. Los grabados son extraídos de "Kunst der Eiszeit", Holbein-Verlag.)



PEQUEÑA VIVIENDA AMERICANA

Roger Lee
arquitecto

Roger Lee, arq.

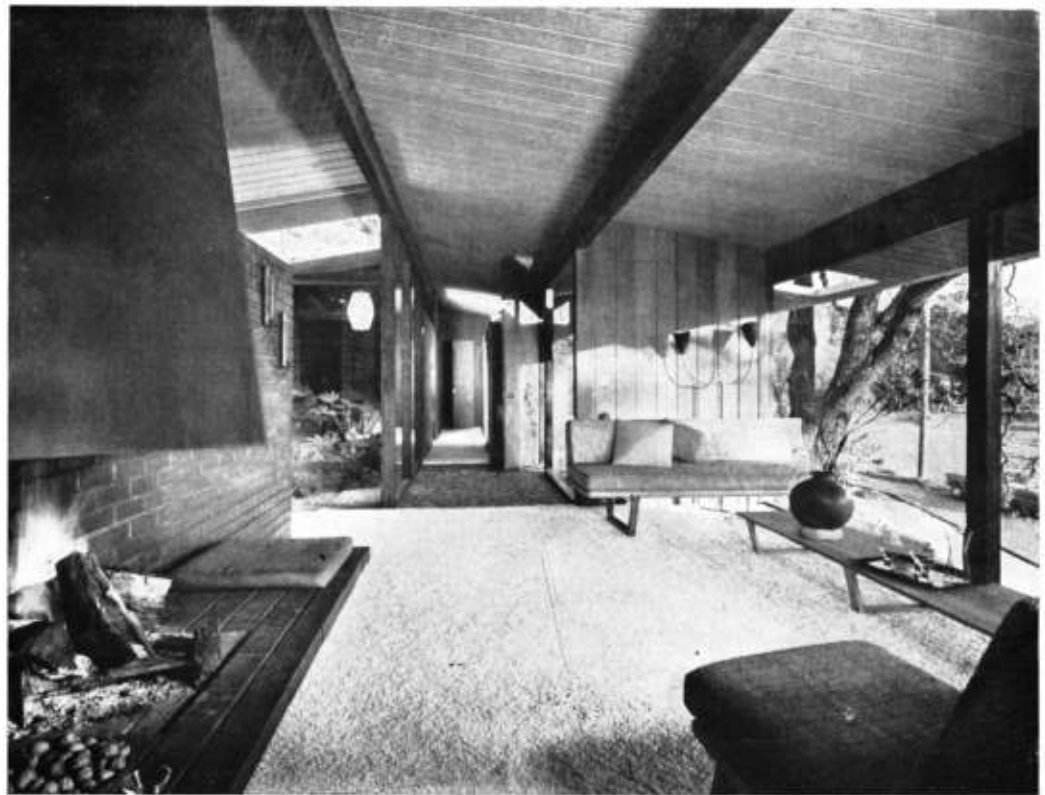


Entrada.



Vista desde el Este.

Fotografías:
Ernest Braun



Detalles de la sala de estar



Fotografías del pequeño jardín interior.

Vista desde la pendiente.





Detalle de la cocina.



Patio interno recortado en la barranca.

Carlos E. Uriarte

Este pintor argentino nació en la ciudad de Rosario (provincia de Santa Fe) el 9 de enero de 1910. Inició tempranamente sus disciplinas artísticas y pronto sus telas integraron diversos salones colectivos, mostrándose luego en exposiciones individuales. Así ve le ve representando en los salones anuales de Rosario, Municipal de Santa Fe, Provincial de Santa Fe, para luego aparecer en las muestras de Acuarelistas y Grabadores de Buenos Aires, ventajosamente colocado por su labor. Sus exposiciones individuales, realizadas primero en Rosario y luego en Buenos Aires, dan la medida exacta de su labor y de su inquietud. Representó también, con sus cuadros, a los pintores argentinos que concurren a EE. UU. Figuró asimismo en la Bienal de Venecia. Es integrante del Grupo Litoral, que lo cuenta como uno de sus valores destacados. Recientemente expuso en la Sala V de Van Riel, veinte de sus telas. Es un artista disciplinado y seguro, que aún no se ha mostrado en el ápice de su evolución creadora, dejando adivinar todas sus excelentes posibilidades puestas en la búsqueda inquieta de una personalidad, que cada día revela nueva faz de su coloquio íntimo.



escribe: Félix M. Pelayo

El artista se asoma al mundo de su creación plástica, apoyando sus realizaciones en un realismo evidente, que lo coloca como observador objetivo y atento de lo que se ofrece plenamente a sus ojos, sin una revisión íntima, sin afanes de desentrañar otra cosa que no sea la forma y el color. Es decir, que su instrumento se consagra, todavía, a recoger los elementos que le brinda la naturaleza en su estática definidora. Pinta lo que ve, porque seguramente hay en él un afán immoderado de afirmarse sobre el mundo que lo rodea, de poseerlo de una manera sustancial y sólida, de evitar los conflictos consigo mismo y con el mundo que lo envuelve en el ámbito de una precedencia.

De todas maneras, el artista va depurando una técnica que ofrece a su sensibilidad, agudizada sobre el instrumento armónico, una amplia revelación de otro mundo introspectivo que ha ido formulándose en el análisis gestador de la personalidad que busca la inminencia reveladora. A medida que avanza, a medida que se revela, a medida que sensibiliza, su paleta va afrontando un mundo insospechado que transforma sus perspectivas internas y exteriores, inscribe interrogantes ante las problemáticas plásticas y lo ubica en la contemporaneidad diuturna. Esa perduración, esa inminencia, sin embargo, consiste en el movimiento de avance; es una constancia evolutiva. En definitiva, son los múltiples perfiles del arte moderno que se van manifestando y desarrollando; bajo el anhelo de una verdad reveladora que dé la síntesis integral de un mundo nuevo de superaciones, de expresividades y de perspectivas alcanzadas. El arte moderno, el arte nuevo, tiene todas las preliminares de los manifiestos escolásticos que buscan definirlo como verdad superada —alcanzada— y a continuación las realizaciones estéticas de la teórica que lo muestran, significativamente, en un pareciamiento de la verdad. Es una verdad, pero restringida a fragmento del tiempo y del espacio. La única confluencia de todas estas teorías —de todas estas verdades fragmentadas— pueda quizá, algún día, reconstruir en totalidad el arte nuevo; dar la síntesis de la aspiración; la medida total de la búsqueda, que se ha disgregado en los escalearamientos que, sin embargo, forman la diuturnidad.

Es que detrás de todo esto, existe un anhelo impreciso, que no va restringido al solo proceso plástico; al solo afán artístico que la escolástica en boga, de la originalidad exacerbada. En tales anhelos convulsivos se llega a interés un ansia immoderada de definiciones sustantivas, tal vez para toda la civilización occidental. Posiblemente



“Composición”.

“Luna blanca”.



para formas de vida que se están abocando para el hombre, dejándolo de lado como personalidad, como sola unidad, y como mundo en sí mismo. Es indudable que el maquinismo que se expande con el siglo, con el arte nuevo, con el capitalismo, con las doctrinas de Marx, paralelas a aquellos desenvolvimientos agresivos de la condición humana, de la formación de los proletariados, de las invenciones subsidiarias de los sindicalismos, van formando las huellas profundamente incisivas de la *masividad* que llega a perturbar al hombre, tanto en su avatar dionisiaco como en el apolíneo. Y cuando alcanza, como ahora lo ha hecho, los bordes trágicos del abismo que repentinamente ha abierto por sus propias manos, no es sorprendente que quiera ver el otro lado, al que será arrojado, indefectiblemente, cuando extraiga de los laboratorios ese juguete riesgoso que ha fabricado con el átomo. Es decir, con lo más pequeño, lo infinitesimal, lo más fragmentario, lo que está en el génesis del universo. Lo que quizá esté más allá del génesis, volviendo hacia la antelación de los orígenes. Por eso las formas de auto destrucción del hombre —la masividad, los totalitarismos, la bomba atómica, la de hidrógeno— adquieren esa apariencia de sublimidad, de conquista, de cientifismo absoluto, de complacencia fraternal, de nivelaciones justicieras, de técnicas paradisiacas. La realidad demuestra palmariamente que el hombre se aglomera, padece nuevos disturbios de implacable insensatez, pierde su valor personalizante aunque se lo adule como valor numérico —voto, sindicato, ejército, nación, continente, clase, universo—, despojándosele sustancialmente de sus atributos, única nobleza que lo asemeja a Dios: la posibilidad de tener un mundo por sí mismo —en sí mismo— aunque relacionado con los otros mundos —universo— que lo rodean, lo impulsan, lo estimulan, le dan la medida de su estatura moral y ética. Porque esa medida nace exclusivamente, de las confrontaciones, de un extravasamiento de las singularidades que definen e integran. Es decir, de la individualidad; de las individualidades.

Y aquí regresamos al principio: al hombre, unidad de medida. Y esta unidad de medida es la que enfrenta a Dios; es decir, se enfrenta a sí mismo. Se enfrenta, se espeja, se mide, se aquilata.

Uriarte que vocacionalmente ha disciplinado su instrumental plástico, la técnica del color y de la forma, las posibilidades de representar el mundo que nos rodea, en la objetivación llana de un realismo que se da más en presencias que en esencias; que ha logrado sensibilizar su paleta con las depuraciones constantes de hacer pictórico, de la reflexión constructiva, del anhelo de representar su mundo y su hora, dialécticamente, se ha encontrado inesperadamente con el fantasma triangulado de hombre y los planteamientos trascendentes de su conciencia activa: universo, individuos, Dios. Que además, plásticamente, está incorporado al movimiento ascendente del arte moderno que busca representar las esencias, antes que las presencias mismas, con un aceleramiento que consume cada vez más vertiginosamente las postulaciones en pro de ese algo que continúa siendo búsqueda, aún en el hallazgo, aún con la sensación transitoria de la meta alcanzada. Uriarte que ha ido quemando etapas íntimas y sustantivas para alcanzar —alcanzarse— la medida exacta de su tiempo, espacialmente, ha logrado admirables definiciones en el expresionismo sustancial de sus telas. Se ha superado, superando una barrera que lo inhibía de tocar lo trascendente del hombre, de sí mismo, del ámbito diferencial de que va modulando un mensaje rico de sugerencias, de actitudes, de finalidad. Parece decir en síntesis, detrás de su sensibilidad plástica, de su actual expresionismo regulador, de sus valoraciones puramente subjetivas: la medida del hombre es el infinito. En ese infinito, el hombre tiene una necesidad perentoria, angustiosa, permanente, de encontrarse con Dios. Claro que también es cierto que el hombre encuentra a Dios, siempre, en la medida de su necesidad y de su reclamo. La precipitación desenfundada en un mundo dialéctico, lleva por impulso basecular, a la tensión antitética. El hombre es bipolar en el ascenso y en el descenso constante; en la pérdida y en el recobrar; en su estática y en su dinámica. Con lo cual queda dicho que siempre, en la instancia definitiva, ha de procurar el equilibrio de esas fuerzas impares que constituyen los ejes de su acción y de su activación.

Con su última muestra en la Sala V, el pintor rosarino nos ha dado una espléndida medida de su talento inquieto, angustiado por los problemas metafísicos del hombre, cuyas perplejidades no le son ajenas. No hay verbosidad, no hay literatura —en el sentido peyorativo— en su labor metódica y amplia. Sólo un rigor plástico que muestra a su espíritu disciplinadamente dispuesto a alcanzar entidades sustanciales para manifestar el íntimo decoro de una filosofía anhelosa de encontrar equidistancias para las interrogantes; breves contestaciones a los imperativos de la búsqueda. Las etapas quemadas para alcanzar exhaustivas definiciones estéticas, lo han despojado, evidentemente, de aquel realismo inicial que mostraba una maestría y una seguridad instrumental nada despreciable. Hoy, el expresionismo de su postura básica, le permite logros de una hondura trascendente, rica en los equilibrios colorísticos, medular en la penetración de los ámbitos, su-

geridores de lo espacial trascendente; de un más allá de horizontes y medidas visualizadas. Los empastes de una calidad imponderable, crean de inmediato la zona fúlgida del suceso immanente —lo trascendental— y deja vibrando lo espacial en la atmósfera que universaliza la amplitud que rodea al ser, al hombre —la unidad— en su definición sin rostro de los días que le toca vivir. *La luna blanca*, lo vigoriza en el empeño, con la riqueza de sus grises, la transparencia alucinada de sus luces y el clamor unánime de esa esperanza de infinito que mezcla en una, las tónicas divergentes de mar, cielo y tierra para el estupor del hombre, esa unidad sin medida ahora. Esa pequeña unidad de siempre. "*Acantilados*" es otra sugerente producción donde la medida ya no es el hombre, ni lo ingente poderoso de la naturaleza —la piedra del suceso— sino la infinitud de Dios, proyectada como sombra detrás de los soles —de los infinitos— en ámbitos de dispersión universal, medición contingente de una pequeñez de funcionalidad del ser ante el ímpetu trascendente del pensamiento sobrecogedor. Los rigores de la modulación plástica, enriquecen la calidad tonal de la labor con el imperio de una paleta jugosa y sensible a la sugestión de los valores trascendentes y formales.

Lo notable, en esta manera interpretativa del pintor, es que sus paisajes —sus ámbitos— han sido recogidos, visualmente, del mismo litoral que frecuentara en las experiencias realísticas que preceden a su actual contumacia de apoderamiento de la realidad trascendente del hombre y su habitat. Litorales marítimos y fluviales de sus andanzas inquietorinales, que le permiten desarrollar, en actitud congruente, el ideal de representar lo irrepresentable; de dar una medida regional a su consideración del mundo que habita. Por extraña significación en su pintura, a medida que el hombre —el ser, esa unidad— va perdiendo los rasgos faciales que lo significan y retratan, el ámbito se amplía, se dilata, se hace inmensidad —soledad— que aísla en su plenitud. Es como si deseara señalar que hay que volver a las fuentes, retornar a la íntima esencia, *ser*, en una palabra. Ser uno mismo; uno. "*Cerca del mar*" tiene esa esencia litoral, ese abarcamiento de lo infinito por la relación desprendida de las formas: no hay orillas, sólo hay inmensidad. Pero de todas maneras la figura humana prelude la tierra, como la barca el mar y las nubes el cielo. Todo es preludio, insinuación, nostalgia de algo. Algo infinito. "*El hombre blanco*" otra vez señala esas medidas de borrosidad en los límites de lo definitorio: tierra, mar y cielo. Pero ahora alcanza algo más. La sombra que comienza a proyectarse a sus espaldas; sobre todo eso. Su propia intangible medida sobre el espacio que se dispersa a la par que se agranda; es decir, a la par que se proyecta y se aleja. A medida que no está en el hombre —dentro del hombre— a medida que escapa a la inquietud de su pensamiento. Pareciera que para el pintor el ser actual, el hombre social de esta civilización tecnocrática, el ente masivo que se despersonaliza y pierde su mundo interior por comprimida exigencia del medio que lo subroga, es otra vez oscura forma anónima, como el homúnculo del tercio o el cavernario.

Estas son la subyacencias de su pintura, que se trascendentaliza con el pensamiento inquieto de la contingencia humana, actualizando la perplejidad del destino; que se jerarquiza con una poética soterrada en los lineamientos espirituales del concepto, más que en las consecuencias de las formulaciones plásticas, ajustadas a un rigor de esencialidades normativas.

Es natural que en esa evasiva de la grandilocuencia; que en ese afán de lograr el acento virtual de su tiempo —el que le toca interpretar— se apoye con serenidad en gratas experiencias que le preceden. Ya hemos dicho que el arte moderno en una concatenación de experiencias sucesivas que no le permiten definirse con exceso: tiene la significación entrañable de la modernidad por la que se precipita la civilización del mundo, sin poder apreciarse aún adonde arribará. Sin saber siquiera si tiene una meta. Es en esa indefinición en que el artista encuentra su originalidad: la epopeya del hombre actual que se debate al borde del infinito desplazado de su propia medida. Porque el artista se adelanta a significar el retorno a la idea suprema que inquieta al hombre antes de su perecimiento, mientras fragua el instrumento que febrilmente le empuja al aniquilamiento.

Sugerir —"Paisaje desolado"—, señalar, abrir las espaldas a lo imponderable, para que se precipite caudalosamente el anhelo de una immanencia superior, que reintegre al hombre a su funcionalidad de mundo en sí mismo; tender un hábito de poesía y eternidad en la dilatada extensión de los horizontes, pareciera ser el cometido de ese espíritu empeñoso que alienta toda la obra de Carlos E. Uriarte.

Ahora es bueno señalar que sus medios expresivos y formales han alcanzado una calidad ponderable. Su paleta se ha enriquecido notablemente al incorporar tonos cálidos más suntuosos que tienen la virtud de dar una mayor medida en totalidad al clima que reclama su composición plástica de tan aguda señalación. Se ha hecho dueño, en la constancia disciplinada del taller, de una destreza técnica que pone mayor seguridad y más honda riqueza expresiva en sus composiciones.

De esta manera maneja procedimientos distintos, para lograr efectos y calidades contrastantes, que no hacen más que agregar sonoridad a su paleta y vibración equilibrada a sus oposiciones.

Su actual muestra lo manifiesta distinto y claro en su propósito de búsqueda; consecuente en anhelos superiores; dotado de un notable instrumento expresador. Ha depurado sus medios, ha orientado su percepción y se encuentra dueño de una paleta que va eludiendo las influencias más visibles y justificadas, por el acendramiento de la personalidad y la seguridad de su concepto. A veces también parece algo escenográfico en su planteamiento; es que la proyección íntima del sujeto antes de alcanzar la síntesis sustantiva, puede sentirse abrumada por la dimensión que le alcanza. No importa; a medida que avanza en las realizaciones, se enriquece el poder expresante de la paleta y logra calidades formales de finas transparencias.

Está también el artista, otra vez, en el dintel de nuevas experiencias. Es posible que una nueva muestra lo manifieste en otro estadio de su preocupación estética, de su afán renovador. Etapas de significación en la labor cotidiana de cada artista: muestra que el camino es arduo, constante la selección conceptual hasta llegar al encuentro definitivo consigo mismo. Sólo que lo elaborado hasta el presente, da la medida de una bien dotada paleta, de una fina sensibilidad creadora y de una personalidad firmemente asentada en lo conceptual. Bello conjunto su exposición de la Sala V, que reuniendo veinte de sus mejores producciones de estos últimos tiempos, da la mejor definición a lo que es el trabajo de nuestros artistas en el interior del país, que está creciendo en su federalismo informador, como nunca lo ha hecho hasta el presente, por propia determinación de madurez.



"Cerca del Mar".



"Paisaje desolado".



"El hombre blanco".

Carlos E. Uriarte

El Color en la Arquitectura

por:

Raúl H. Burzaco

Aunque la búsqueda del período exacto en que el hombre comenzó a valerse del color en la arquitectura se pierde en un laberinto inextricable, puede asegurarse que las primeras construcciones lo utilizaron al emplear tierra y madera, piedras o cualquier otro elemento natural. El color, también natural, iba implícito en los materiales.

Los habitantes de las viejas ciudades se sirvieron de los colores para embellecer sus obras monumentales. En la actualidad, si el color toma mayor incremento e importancia a la vez que amplitud en el dominio de la arquitectura, se debe a la existencia de nuevos y numerosos agentes que intervienen como fruto de la técnica moderna; de manera especial la iluminación eléctrica y los nuevos materiales de construcción. No obstante esa manifiesta diferencia en el uso del color, existe y existió un factor que ha influido en forma neta, consciente o inconscientemente, en la elección y el empleo del colorido en la arquitectura de todos los tiempos; podemos llamarlo el factor psicológico-fisiológico.

Aunque pareciera que esta apreciación pretende abarcar todas las posibilidades o tendencias que se dan en el hombre en el momento de su labor creadora, o en su simple tarea destinada a preservar las construcciones por medio de pintura, debe recordarse que hubo otras influencias que determinaron a través de los siglos las distintas etapas evolutivas en la arquitectura, fueron factores volitivos que respondían a cultos, expresiones de arte o simplemente caprichos ornamentales.

Es el factor psicológico-fisiológico el que últimamente ha motivado interesantes estudios al respecto. Los colores llegan al espíritu directamente y son capaces de emocionarnos rememorándonos acontecimientos pasados, hábitos o simplemente sensibilizando nuestros sentidos sin dejarnos percibir la causa; provocándonos tanto alegría como tristeza. Esos efectos pueden ser directos cuando los colores hacen aparecer un ambiente o un objeto triste, agradable, liviano o pesado. Indirectos, cuando provocan una reacción sentimental y afectiva en nuestro espíritu. En este último caso la reacción nace de asociaciones objetivas o subjetivas. Así, una naranja evoca afectivamente el calor u objetivamente una puesta de sol. De la misma forma el azul claro evoca el cielo y el mar o resulta reposante.

Dado el caso de un recinto o lugar donde existan una multitud de colores, se generarán una cantidad igual de reacciones y sensaciones, cada una de las cuales estará en función directa de la edad física y moral del individuo que las perciba. Ciertamente hay colores que engendran en todos los hombres reacciones similares.

Esos estudios que debemos a los psicólogos y científicos modernos, ponen en manos del profesional de la construcción una serie de conocimientos que le facilitan el empleo del color en la arquitectura. Es decir que, en la mayoría de los casos, pero no siempre, la elección del color en la actualidad va del sujeto al objeto. Antiguamente, causas externas impresionaban la sique del individuo e influían en él para la elección. Cabe destacarse que las grandes civilizaciones pretéritas se desarrollaron en zonas templadas, donde el cielo refulgía en distintos tonos de azul y la visibilidad era contadas veces obstruida por nieblas o lluvias. Esos países, favorecidos por una temperatura agradable y una naturaleza semitropical abundante en colores fuertes, gozaron de una influencia externa vivificante; hablan claramente de ello los monumentos y muros donde infinidad de pinturas, simbólicas u ornamentales, expresaban en colores vivos, armónicamente compuestos, el estado de ánimo de los ejecutores, su fina percepción del equilibrio en las formas y del color. Estas pinturas abarcaban una extensa gama de tonos cálidos. Por el contrario, los pueblos nórdicos, menos privilegiados por las condiciones climatéricas, optaron por colores claros, reposantes, más acordes con su estado anímico.

Es decir que el color en la arquitectura ha mantenido a través de los tiempos como factor preponderante la influencia psicológica-fisiológica. La diferencia, si verdaderamente existe, radica en el sentido del enfoque creador: antes intuitivo, hoy racional. Esto no impide que las condiciones climáticas y el medio ambiente mantengan aún al individuo sujeto a sus influencias; baste observar la arquitectura sueca actual y la brasileña, donde la diferencia en el empleo del color responde evidentemente a las condiciones climáticas dispares.

Analizada superficialmente la importancia del color en la arquitectura en todos los tiempos, llegamos a la conclusión de que el color es una necesidad en dicho arte, una necesidad de orden plástico y no exclusivamente funcional. Muchos arquitectos "funcionalistas" terminaron por entenderlo así incluyendo el color en sus pelados cuadrángulos blancos.

Examinaremos a continuación las formas de expresar los colores en la arquitectura. Son muchas, evidentemente; por esa razón las clasificaremos en tres tipos generales:

a) El color natural. Se obtiene por el empleo de los materiales de construcción sin revestimientos. Estos proporcionan una escala de colores que va del cálido Pino rojo de California hasta el frío acero inoxidable, pasando por el ladrillo, las distintas tonalidades de madera y piedras, y el cemento pulido o rústico. El colorido así obtenido es tal vez el más agradable y adquiere gran importancia al imprimir al edificio la tonalidad resultante del uso de materiales regionales; se agrega a esta cualidad la de presentar los elementos en su intimidad, noblemente expuestas sus características y su textura.

b) El colorido artificial. Resulta del empleo de pinturas y esmaltes obtenidos por métodos químicos. Son de gran utilidad en los interiores de los edificios y debe ser estudiada su distribución de acuerdo al efecto que proporciona la iluminación artificial.

c) El colorido mixto. La utilización armónica de los dos tipos antedichos conforman este último.

Ahora bien, para el empleo eficaz de los colores deben tenerse en cuenta sus condiciones físicas. Así encontramos que en la escala de colores existen los llamados primarios (amarillo, azul y rojo), y los secundarios resultantes de la combinación de dos colores primarios. Tenemos entonces, como ejemplo, que el verde resulta de la combinación del amarillo con el azul; el naranja del rojo con el amarillo, etc.

Otra condición física es la pureza del color. Tanto puede tratarse de un color puro (primario o secundario) o de un color mezclado con blanco o negro. Obtiénense así los tintes (color más blanco), matices (color más negro) o tonos (color más blanco y negro).

Una tercera condición física a tenerse en cuenta es el factor lumínico, o sea la cantidad de luz que refleja cada color.

Finalmente, vaciados los conceptos generales en las pocas líneas que anteceden, nos referiremos a la *armonía de los colores*. Hallamos en ella la base fundamental con que debe equipar todo profesional o *amateur* su bagaje de conocimientos —intuitivos o adquiridos— toda vez que esté en sus manos el introducir una combinación de colores en la arquitectura, ya interior o exteriormente.

Una de las finalidades de la arquitectura es la de ser grata a la vista, de la misma forma que crea ámbitos protectores para el individuo. La belleza plástica de la arquitectura moderna reside en la armonía de sus líneas y en la composición equilibrada de sus volúmenes; pero también resulta indispensable un acertado empleo de los colores consustanciando sus valores entre sí.

Sin entrar en intrincadas explicaciones sobre la teoría de la armonía de los colores, nos limitaremos a dividirla en dos clases: las armonías de análogos y las armonías de contraste. Las primeras resultan de la vecindad de dos o más tonos, matices o tintes procedentes de un mismo color; las segundas provienen de la unión de dos colores complementarios que se valorizan mutuamente por contraste.

(Más arriba, en las condiciones físicas del color, fueron indicados los colores primarios y secundarios.)

Ahora bien, aclaremos que debe entenderse por colores complementarios a aquellos primarios y secundarios que no se contienen; así, cada uno de los colores primarios (azul, rojo y amarillo) tiene como color complementario al que fué formado por la mezcla de los otros dos primarios. El valor de esta definición se explica en el sentido de que la suma de dos complementarios da como resultado la suma de los tres primarios. Por ejemplo: el verde, que resulta de la combinación del amarillo y el azul, tiene por complementario al rojo; de esta manera, al enfrentarnos con el rojo y el verde en proximidad, nos enfrentamos con las vibraciones visibles del espectro correspondientes a la escala que va del rojo al azul pasando por el amarillo. Este tipo de armonías no deben basarse solamente en colores puros, al contrario, son preferibles las variaciones tonales que suavizan el contraste.

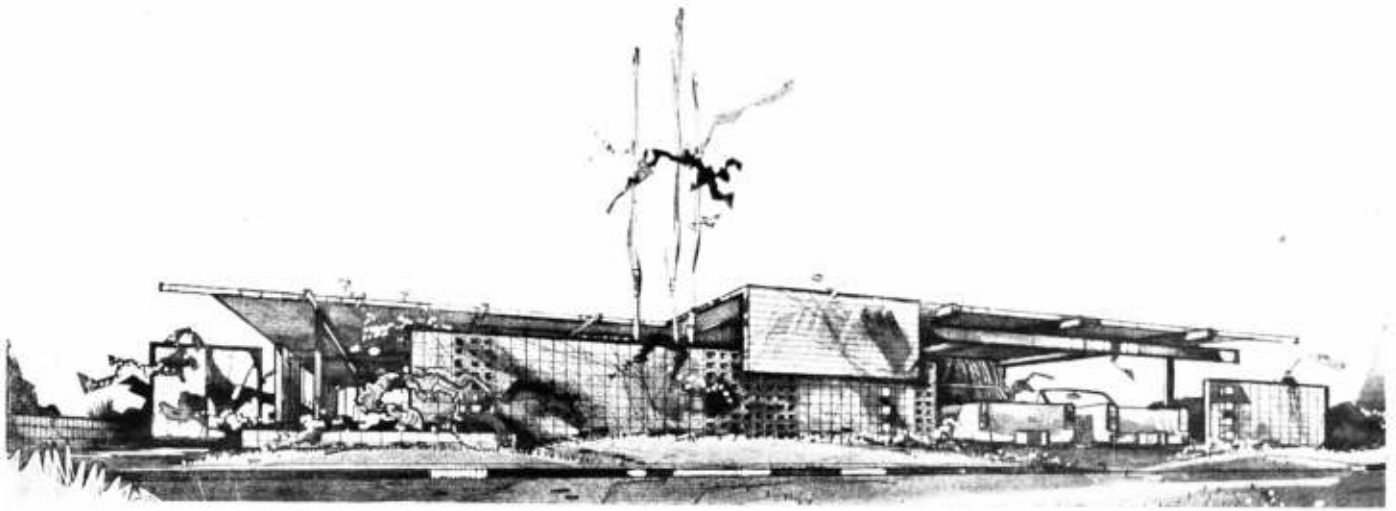
Decir o argumentar que la yuxtaposición de dos colores complementarios produce un efecto acertado apoyándonos en una demostración supeditada a leyes naturales, puede no convencer. Sólo la práctica está capacitada para ello, y la práctica no está en este momento al alcance de articulista y lector. Pero utilizaremos otro método: la imaginación del lector, su capacidad relativamente fácil de representar colores en la mente; pero, y aquí está la variante, desviaremos ese poder imaginativo hacia lo feo, lo inarmónico, y por contraposición quedará demostrada nuestra definición y nuestro apego por la armonía de contraste (Nótese que las composiciones de colores análogos las dejamos de lado, pues son fáciles de lograr, quedan siempre razonablemente bien, pero carecen de fuerza expresiva). Encaminemos entonces nuestras mentes hacia las siguientes combinaciones: rojo con anaranjado o rojo con violeta; azul con verde o azul con violeta; amarillo con anaranjado o amarillo con verde. ¡Realmente desastrosas! Como vemos, aquí se han combinado colores primarios con secundarios que lo contienen; de ahí el error.

Agreguemos a esta norma sobre colores complementarios la de establecer en toda combinación un color predominante, ya en intensidad o en volumen. Otro razonamiento que debe hacerse antes de iniciar la decoración de un edificio por medio del color, es el referente al ya mencionado factor psicológico-fisiológico, aplicándolo en primer término al estudio de las influencias regionales, luego a las locales (el terreno en sí y sus adyacencias) y por fin a las personales, al carácter, modo de ser y sistema de vida de las personas que han de habitar la vivienda o el departamento.

Más allá de dichos fundamentos está el arte, y allí le dejamos la palabra al crítico o al artista mismo.

Llegamos entonces a la conclusión de que el color es un elemento complementario a la vez que necesario en la arquitectura, que se utiliza en la construcción para ubicar debidamente al edificio en el medio que lo rodea, en contraste con el cielo y el sol que lo ilumina, y que ayuda a una mejor compenetración entre el individuo y su hogar, una compenetración de orden espiritual y no puramente material como algunos racionalistas pretenden.

La arquitectura se extiende sobre un vasto dominio, donde se manifiestan todas las artes, donde se leen diferentes ideas, y el color es realmente un idioma de expresión para ella, quizá el más importante, el más puro.



"Eichler House X-100"

Casa experimental construída en California

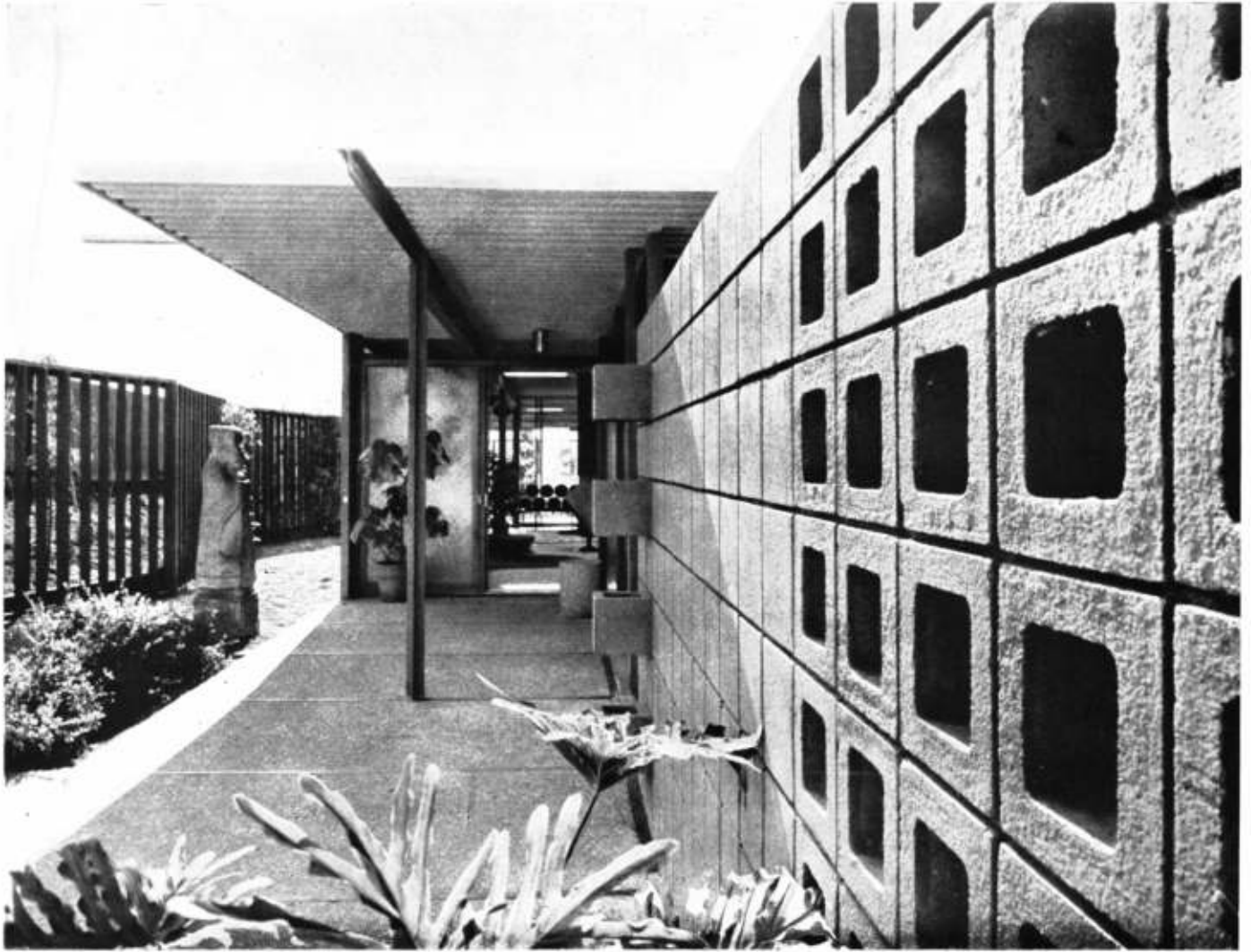
Quincy Jones
Frederick Emmons, arquitectos
Los Angeles, E.E. U.U.



Maqueta de conjunto.

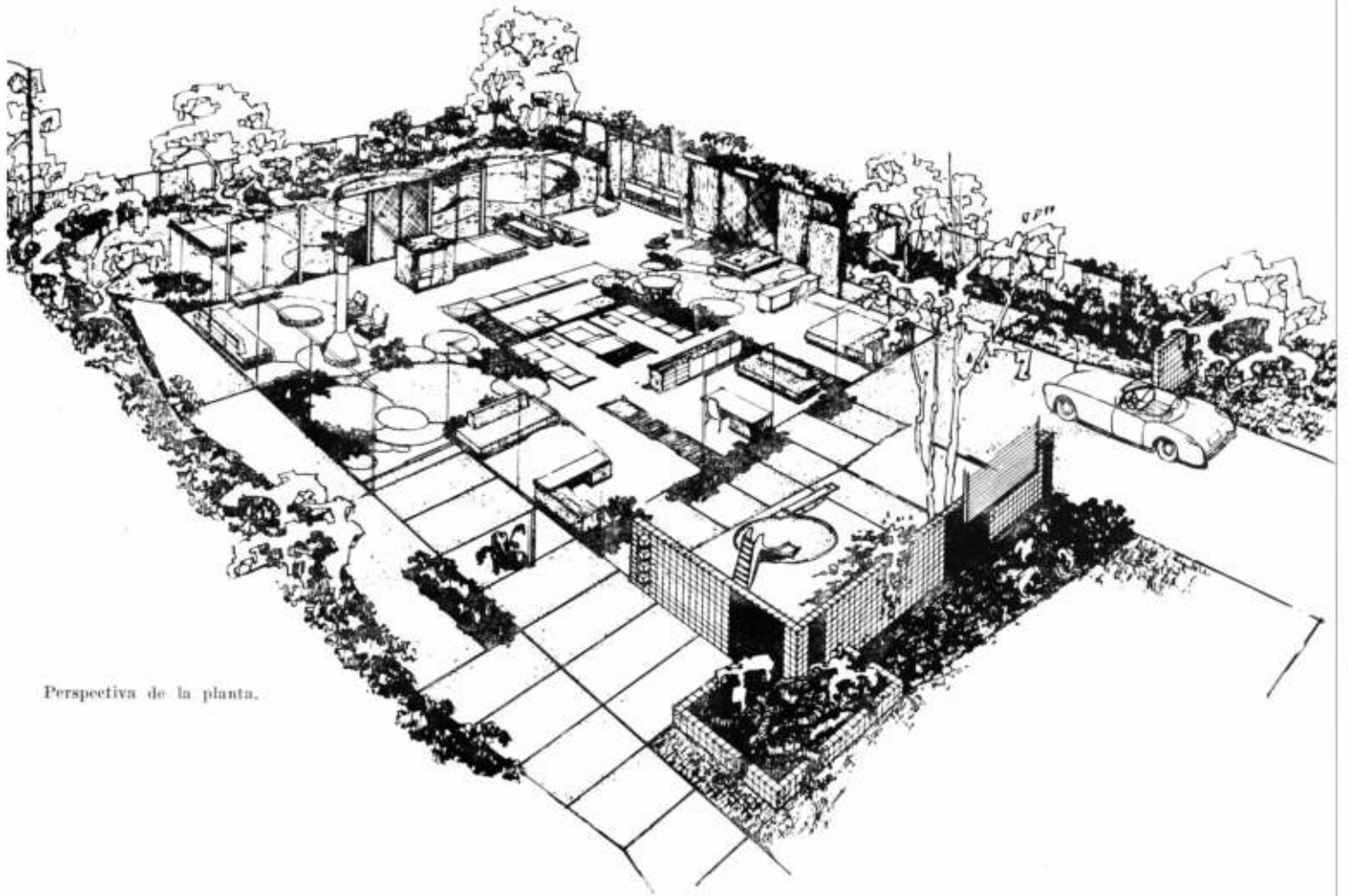


Entrada desde el guardacoches.



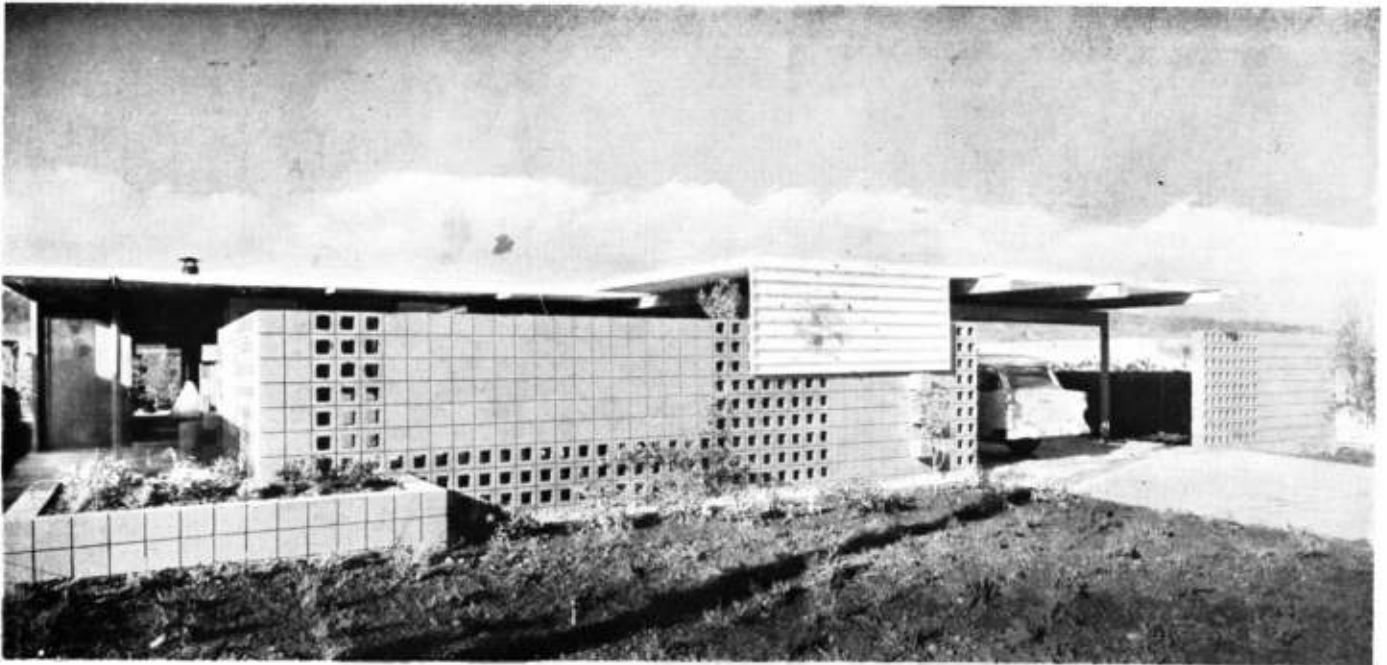
Detalle de la entrada a la sala de estar.

Jones y Emmons, arquitectos



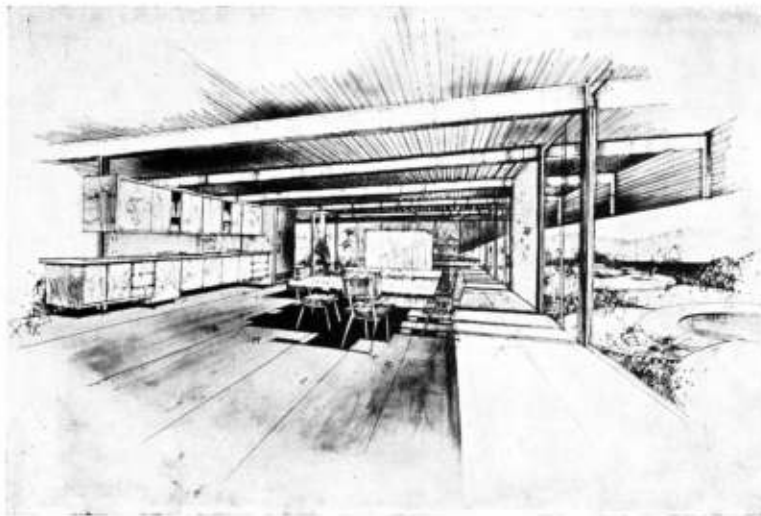
Perspectiva de la planta.

Frente.

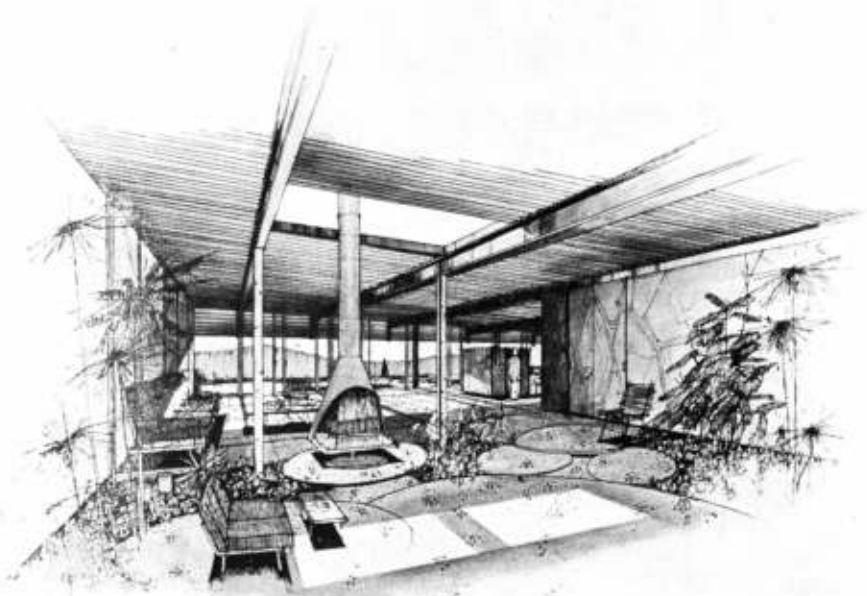




Sala de estar y comedor vistos desde la piscina.



Perspectivas interiores.



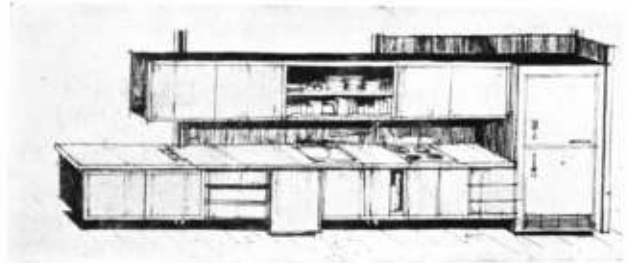


Fotografias interiores.



Cocina - comedor.

Jones y Emmons, arqs.



sin discusión...!
el perfecto revestimiento moderno

PIEDRAS



Tiene usted en proyecto algún nuevo edificio, chalet, interior, etc? Nuestros experimentados técnicos, estarán en cualquier momento, incondicionalmente dispuestos a solucionar o colaborar con eficiencia en todo problema que pueda usted tener, relacionado con nuestra especialidad.

Aun cuando sus necesidades fueran extraordinarias, **PIEDRAS RUSTICAS BERTINI**, se complace en garantizar un total asesoramiento, modificando, si fuera necesario, cualquiera de sus numerosos modelos para encuadrarlo dentro de lo que usted desee.

Compare la belleza y rusticidad de las **PIEDRAS BERTINI** con otros tipos, cualquiera sea su precio, y compruebe lo que aseguramos: **PIEDRAS RUSTICAS BERTINI** son únicas en el país y las fabrica, por proceso especial, exclusivamente



Bertini

PIEDRAS RUSTICAS

DIRECTORIO 233/35 - T. E. 65.0000
BUENOS AIRES

EN CONTINUO ASCENSO



...y sin hacer
altos en nuestro
camino, vamos su-
perando cifras y
marcando rumbos en
la industria. Hemos en-
tregado al mercado con-
sumidor 68.000.000 de me-
tros en caños y tubos SILBERT,
cifra que es índice de productivi-
dad y arraigo comercial. Este éxito
que nos alienta a seguir adelante,
nos mueve al agradecimiento por la
desidida cooperación que hemos re-
cibido de técnicos, obreros, pro-
veedores, como también el des-
tacado apoyo de Ingenieros,
Arquitectos, Constructores,
Instaladores, electrici-
tos y comercio espe-
cializado.

Abril 1956



Lo que calidad no da, baratura no presta



FABRICA ARGENTINA DE CAÑOS DE ACERO E INDUSTRIAS
ELECTRO METALÚRGICAS

MAURICIO SILBERT S.A.

ESTABLECIMIENTO FABRIL FUNDADO EN 1909

Código
Argentino
Caja Central

EST. ARGENTINO
VENEZUELA
EST. ARGENTINO
EST. ARGENTINO