

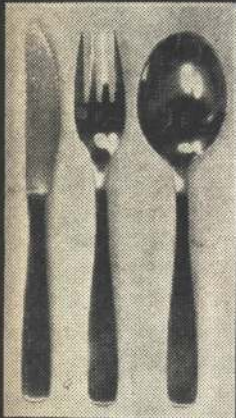
ARQUIT

394

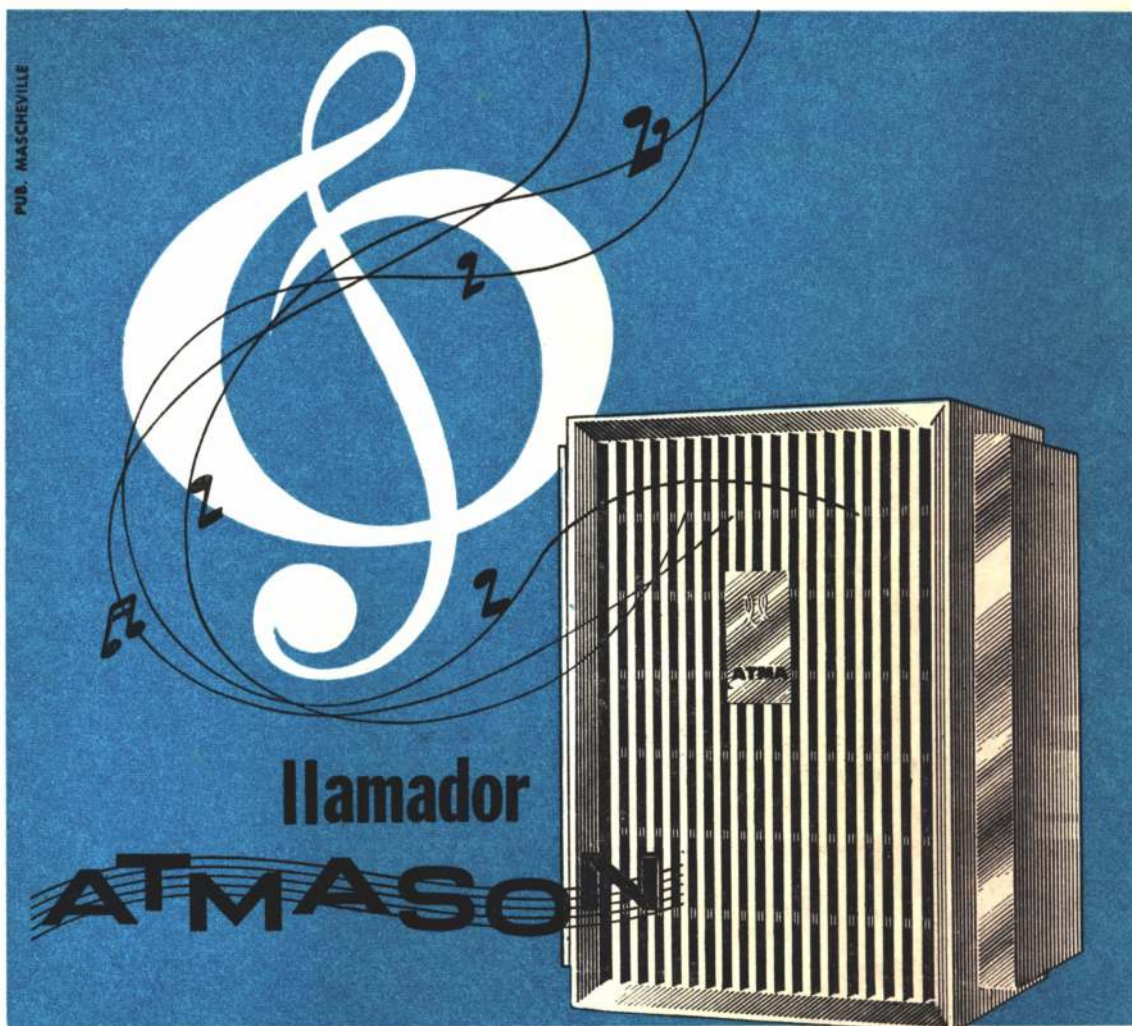
09/62

394 setiembre 1962

nuestra arquitectura

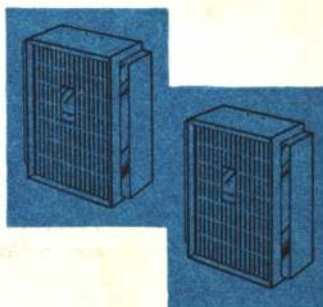






Agregue algunas "notas" armoniosas en el ambiente agradable de su hogar, cambiando el ruido estridente de las campanillas por el suave y melodioso sonido de un llamador musical ATMA.

Sus distintos tonos permiten diferenciar fácilmente los llamados internos o externos y reemplazar hasta 3 timbres o chicharras por un solo llamador disimulado bajo un gabinete de sobrio y elegante diseño.



En dos modelos:

Nº 7102 - Para 2 circuitos

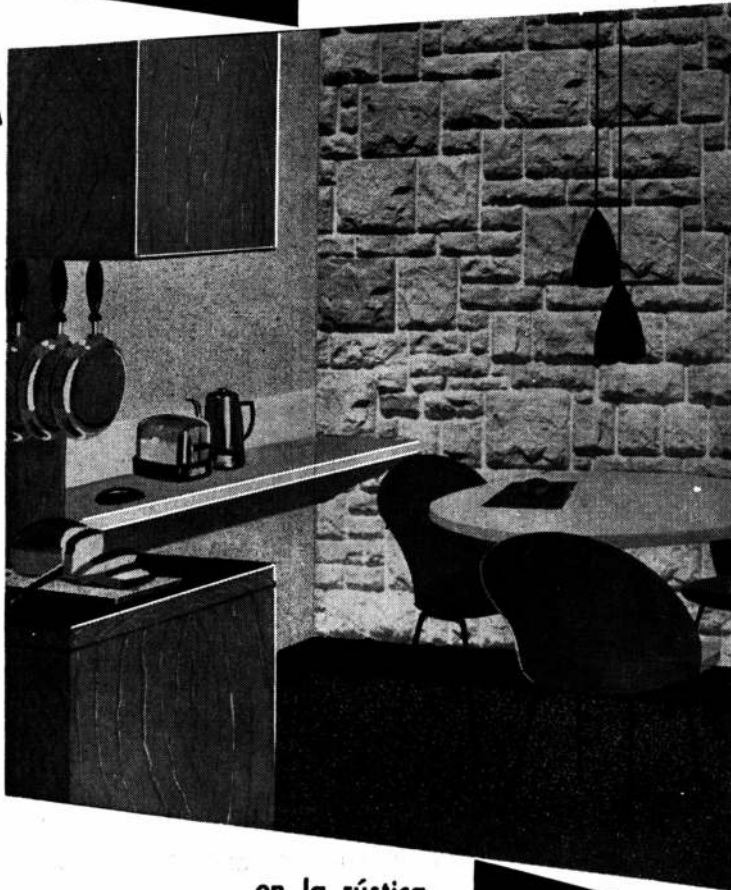
Nº 7103 - Para 3 circuitos

Oigalo y admirelo en el negocio de su electricista



**en la  
cocina  
contemporánea**

**la belleza queda "petrificada"...**



HIT publicitario

**en la rústica  
superficie  
del revestimiento  
de moda.**

sólo 4 cms. de  
espesor en sus  
60 modelos y Ud.  
puede colocarlas  
aún sin haberlo  
planeado  
de antemano.



**PIEDRAS  
RUSTICAS**

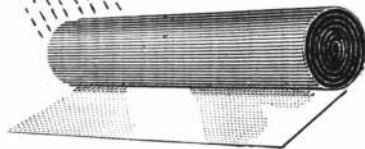
*Bertini*

**LAJA** *Mar*

**y recuerde, esto es**

**BERTINI & CIA.** AVDA. DIRECTORIO 233-35 - TEL. 90-6376 - BUENOS AIRES

# TERMO- AISLANTE METALICO ALUFLEX



**ALUFLEX 1:** Aluminio laminado sobre material fibroso flexible. En rollos de 1mx50m

**ALUFLEX 2:** Aluminio laminado sobre material fibroso flexible con capa intermedia de yute

**ALUFLEX 3:** Aluminio laminado sobre yute para azoteas accesibles. En planchas de 0,60 x 0,60 mts.

**USOS:** ALUFLEX 1: Para terminación de techados nuevos. Para reparación de techados viejos en malas condiciones (fibro cemento, chapa galvanizada, etc.) ALUFLEX 2: Para techados integrales, tinglados. ALUFLEX 3: Para azoteas accesibles.

**ALUFLEX** S. e. C. p. A.

Para distribuidores: Zonas disponibles

C. Pellegrini 743 39 P. Ol. 19 - T. E. 31 - 4823

**AGENTES EN:**

LA PLATA: Francisco Ramirez, Calle 48 Nº 520 1/2  
SANTA FE: Horn & Cia. E. C., Facundo Zuviria 6305  
ROSARIO: J. M. Uranga Zinny, Santa Fe 631  
SAN NICOLAS: M. F. Menéndez, 9 de Julio 39  
SALTA: Leonardo Laconi, R. de Israel 81  
TUCUMAN: Dr. López Colombres, Alberdi 436

Señor Profesional:

# IMPOMER

Es la casa especializada que está en condiciones de solucionar cualquier problema relacionado con

**REVESTIMIENTOS DE**

Laminados plásticos

Carpenter y Vinyler

Pisos de linoleum y plásticos

Acústicos

**AMUEBLAMIENTO INTEGRAL DE  
OFFICES Y COCINAS - MESAS Y SILLAS**

**IMPOMER**

CORRIENTES 2063 - LOCAL 5

49-4291 y 6904

## REVESTIMIENTO LINCRUSTA IMPORTADO DE ALEMANIA

Lo más moderno y revolucionario en revestimiento para paredes. Gustos modernos, colores de gran efecto y lavable. Fácil colocación, a prueba de golpes y duración ilimitada. Es lavable. La linovina contenida en el LINCRUSTA, tiene un efecto bactericida que no permite vida a los insectos y a las alimañas.

y para los pisos

### LINOLEUM STRAGULA

también importado de Alemania en los más modernos y variados dibujos y colores. En rollos de 200 cm de ancho.

### ALFOMBRAS Y CAMINOS

en todas las medidas

## LANGER Y CIA. S. R. L.

EXPOSICION Y VENTAS:

PARAGUAY 643 - 7º PISO  
32 - 2631 - 5562 - 5735

## INTEGRACION DE TIERRA, HOMBRES Y TECNICA

Por José Bonilla. El Subtítulo del libro, "Bases para la Planificación de Ciudades y Regiones", precisa su contenido y el interés de su lectura para aquellos que se han dedicado o piensan dedicarse a los grandes problemas modernos de la planificación y el urbanismo.

\$ 60.-

EN LAS LIBRERIAS  
O EN LA EDITORIAL  
**CONTEMPORA**

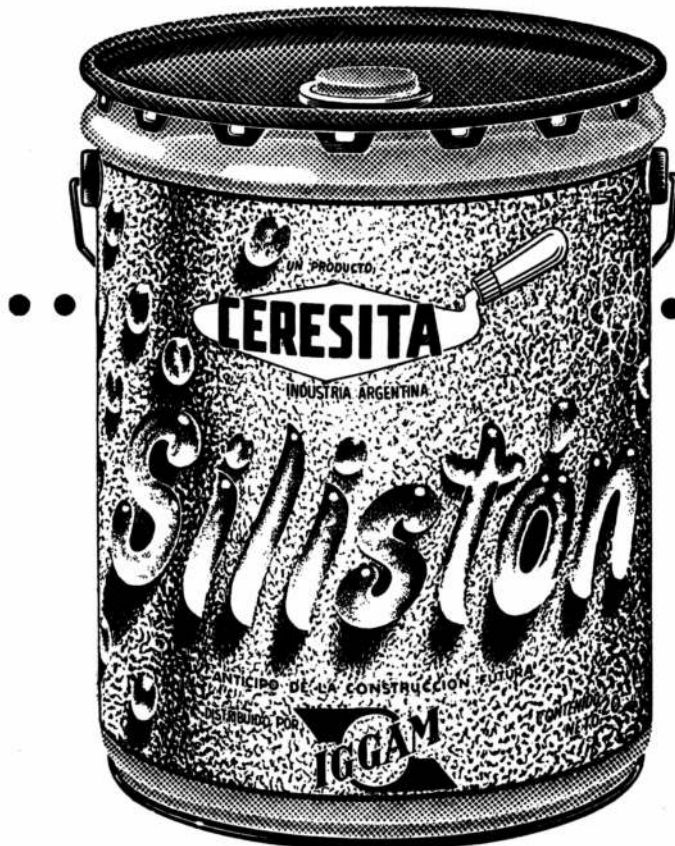
SARMIENTO 643

BUENOS AIRES



PARA PROTEGER SU VIVIENDA CONTRA LA HUMEDAD...

# MAS SEGURO!



# MAS FACIL!

- Impermeabiliza sin tapar los poros.
- Cierre inviolable.
- Vertedero especial.
- Tambor recuperable, muy práctico.

(Es tan bueno que ya tratan de imitarlo!)



Fabricado por **CERESITA** 50 años de experiencia en hidrófugos!

Distribuido por: IGGAM S.A.I., Defensa 1220, 34-5531  
Sucursales y Representantes en todo el país.

PARA SUS FUNDACIONES

# PILOTES VIBRO



VIBREX SUDAMERICANA  
S. A. I. C.

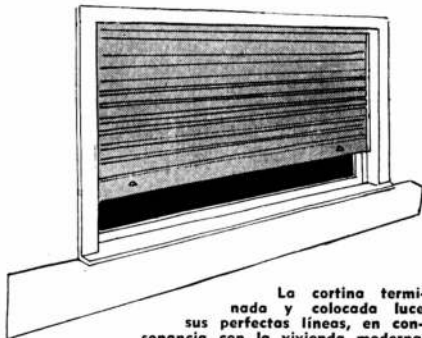
L. N. ALEM 619 - 1er. piso  
BUENOS AIRES

T. E. } 31 - 9281  
32 - 3846

Establecimiento Metalúrgico

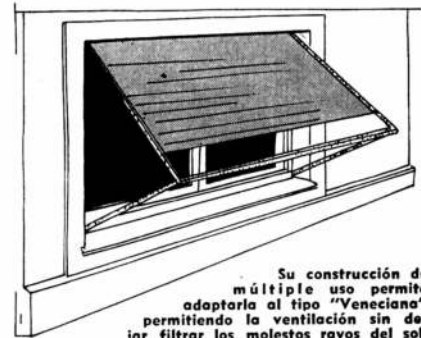
# 50 años de prestigio industrial...

Tiene el agrado de presentar a la consideración de su distinguida clientela la Moderna cortina de enrollar en duraluminio construida en aluminio anodizado, que por ser la primera fabricada en su tipo está diseñada en cortes modernos, materiales seleccionados, ejecución esmerada, prolija terminación y economía en el precio, lo cual nos permite garantizar que estamos ofreciendo lo mejor y más conveniente del ramo.



La cortina terminada y colocada luce sus perfectas líneas, en consonancia con la vivienda moderna.

En  
aluminio



Su construcción de múltiple uso permite adaptarla al tipo "Veneciana" permitiendo la ventilación sin dejar filtrar los molestos rayos del sol.

Fábrica de Cortinas Metálicas  
sólidas - seguras - económicas

solicite la visita de un representante

sanabria 2262-78 - tel. 67-8555 y 69-4851 - buenos aires  
3 sucursales, 100 representantes en el interior del país.



# Asombroso!

**CADA COLOR...  
UNA FIESTA  
DE COLORES  
CON UNA SOLA  
APLICACION!**

**20**

*maravillosas  
texturas  
decorativas,  
firmes al  
agua, ácidos,  
abrasivos y  
agentes químicos*



Sobre frentes, interiores, o sobre cualquier superficie: madera, metal, plástico, ladrillo, concreto y otros tipos de revestimiento, lo transforma todo con un mágico "soplo" renovador! Seca como una laca, es de gran poder cubritivo, disimula imperfecciones y posee extraordinaria resistencia al uso.

Se aplica en una combinación de dos o más colores de contraste o armonía, en una sola operación con soplete.

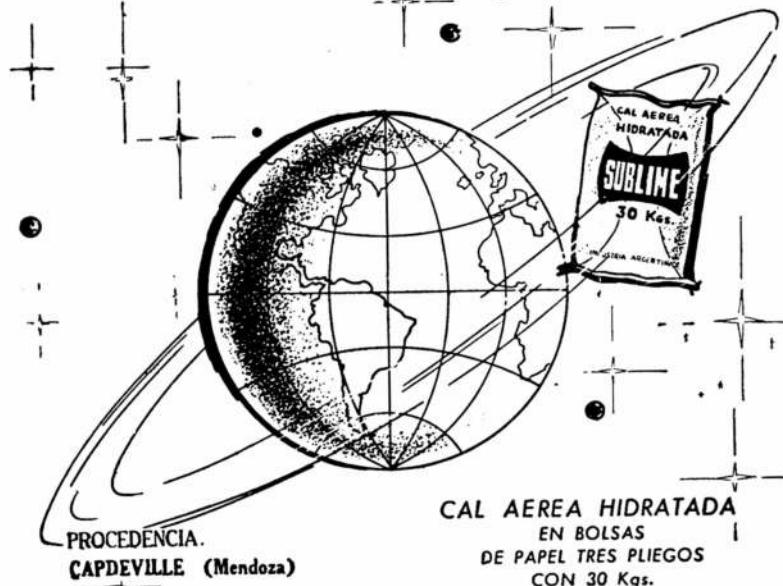
# Multi COLOR

TEXTURA DECORATIVA  
(PATENTE N° 93.395)

Para **COLORIN** un nuevo motivo de orgullo



# **SUBLIME** la cal que está en órbita!!



PROCEDENCIA.  
CAPDEVILLE (Mendoza)

CAL AEREA HIDRATADA  
EN BOLSAS  
DE PAPEL TRES PLIEGOS  
CON 30 Kgs.

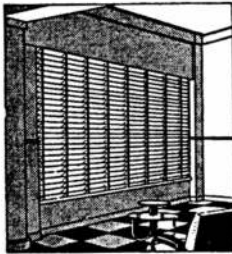
**CORPORACION CEMENTERA ARGENTINA S. A.**

AV. DE MAYO 633 - 3º Piso - Bs. As. - T. E. 30-5581

C. CORREO Nº 9 CORDOBA - T. E. 5051

C. CORREO Nº 50 MENDOZA - T. E. 14338

DEPOSITOS: PARRAL 198 (Est. CABALLITO) ZABALA y MOLDES (Est. COLEGIALES)



## **"VENTILUX"**

Persianas plegadizas de  
aluminio y madera

GAONA 1422/32/36

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

CAPITAL \$ 3.000.000.-

T. E. 59-1655 y 7622

**CORTINAS DE ENROLLAR**

Proyección a la veneciana,  
sistema automático

"8 en 1"



**Mikrowood**  
(MICROMADERA)

SRES. ARQUITECTOS,  
INGENIEROS,  
DECORADORES

Resuelva la decoración de paredes y techos con el **REVESTIMIENTO DE MADERA** importado de Alemania.

#### MIKROWOOD

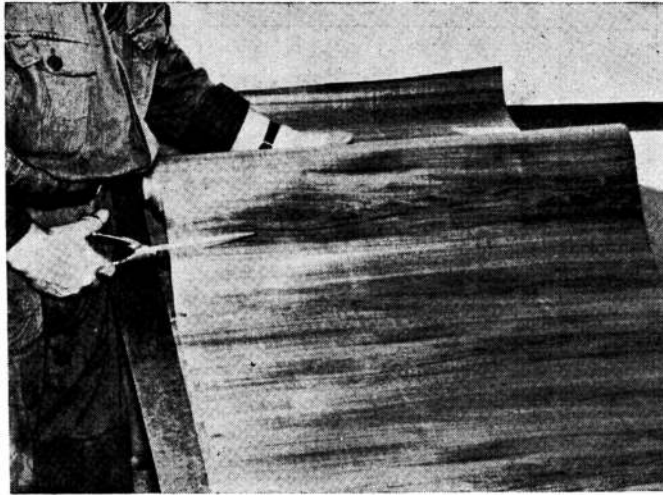
Embelece y da categoría a los ambientes. Adecuado para oficinas, hoteles, residencias, etc.

20 tonos distintos de madera, en rollos de 50 mts. de largo, en anchos de 50, 70 y 125 cms. Fácil aplicación con adhesivo común sobre paredes de yeso.

Muy económicos en su uso.

Se corta como papel.

**ENTREGA INMEDIATA**



**SOLICITE PRECIOS Y DETALLES A SU IMPORTADOR:**

**LINO VESCO - French 2748 - 8º "A" - T. E. 80-2667  
Bs. AIRES**

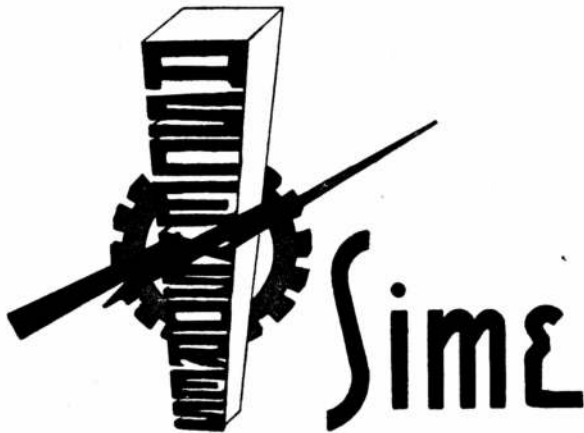


**BIBLIOTECA**

**CALIDAD y SEGURIDAD que ELEVAN el confort del edificio**

**ASCENSORES - MONTACARGAS**

**INSTALACION Y CONSERVACION**

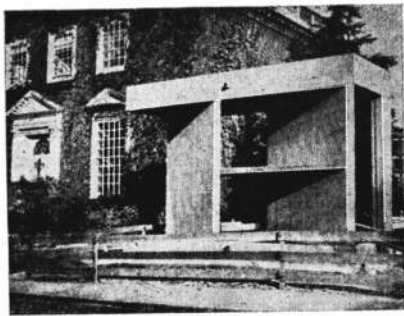


**Sociedad Industrial de Máquinas Elevadoras S. R. L.**

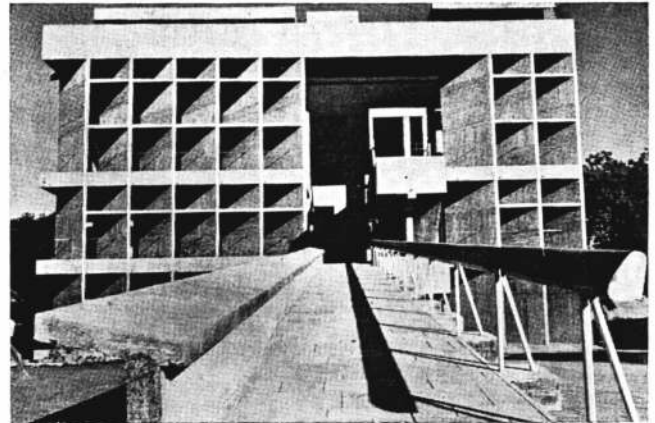
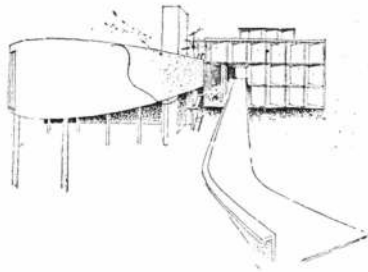
**ADMINISTRACION Y FABRICA:**

**ECHEVERRIA 5019/21**

**T. E. 52 - 3760**



corbu en usa

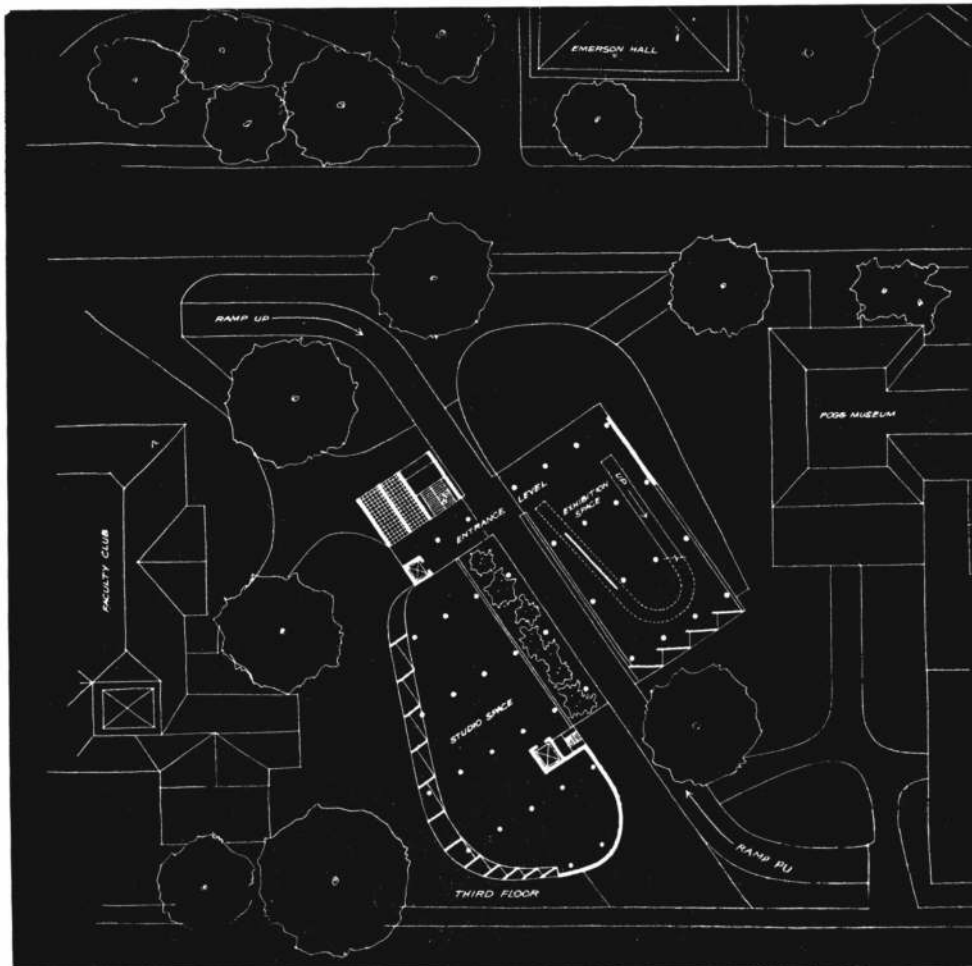


Dentro del campus de Harvard entre construcciones neogeorgian (el Fog Art Museum) y el Harvard Faculty Club, y frente mismo a la residencia del presidente de la Universidad, Corbu ha plantado un anticipo de su estructura pen-

sada para el nuevo Visual Art Center que la misma Universidad le encargara. Esta es la segunda presentación corbusiana en USA, si tomamos como referencia su participación en el proyecto de la UN. La construcción, extraña al am-

biente, es simplemente un volumen de  $3 \times 4,50$  metros realizado "in situ" donde se aprecian los elementos fundamentales de la nueva composición. Irreverentemente, algunos estudiantes lo llaman "la trampa de ratones". Pero lo cierto es que Corbu se planta en Harvard y que la libertad expresiva que le da el mismo fin del Museo (artes visuales) permite que desarrolle integralmente su concepto especial. Se trata del modelo provisorio de la obra que ya está en construcción y que aquí ilustramos. El volumen y el trato del mismo asemeja ciertamente a algunas de las últimas realizaciones de Corbusier en India. El plano es enteramente libre, con un elemento fundamental: la rampa de acceso,

Los cinco pisos contienen estudios, un salón de conferencias, e incluso un estudio para visitantes. La estructura es regular, columnas de hormigón y losas rectangulares, donde juegan principalmente las interrelaciones de espacios. Como forma volumétrica y tratamiento, es evidente que la nueva construcción "rompe" con los ya clásicos cánones de Harvard; Corbu lo ha entendido así desde un principio, y ha impuesto su temperamento: como estructura de un centro de artes visuales debía expresar, en primer término, una completa libertad de formas y de espíritu creativo. **De Forum.**





Nada  
para criticar!...

Todo  
para elogiar!...



LATEX Y ALGODON - INDUSTRIA ARGENTINA



EN CADA AMBIENTE  
RESALTA

**Espuma**  
**de Látex**

PARA MIL Y UNA APLICACIONES  
QUE ALFOMBRA... PROTEGE... DECORA...

Siempre se elogia una casa en la que el buen gusto y el confort están dados por "ESPUMA DE LATEX"®. Con una tijera, usted hace de ella lo que quiera. Se usa como alfombra y también debajo de ellas, haciéndolas más mullidas y confortables, realzando su presentación y asegurándoles extraordinaria duración.

- Evita ruidos y taconazos.
- Antideslizante.
- Ideal sobre banquitos y sillas duras.
- Debajo de platos, fuentes, radios, televisores, ventiladores y cualquier artefacto, protege los muebles.

Variados y originales gustos.

**INDEFORMABLE • LAVABLE • INSONORA  
INALTERABLE • DURABLE • NO SE APOLILLA  
• MULLIDA • NO CRIA MOHO.**

Adecuada para el hogar, el comercio y la industria.

Caminar sobre "ESPUMA DE LATEX"® es como si Ud. flotara sobre el piso!

**MUY ECONOMICA: UD. COMPRA SOLO LA CANTIDAD  
QUE NECESITA.**

Elaborada y garantizada por

**FABRICA ARGENTINA DE ALPARGATAS S.A.I.C.**

El Instituto de Planeamiento Regional y Urbano —IPRU— ha resuelto encarar un programa de investigación sobre los sistemas urbanos latinoamericanos como una contribución al esfuerzo que pueblos y gobierno realizan dentro del cuadro y bajo el aliciente de la Alianza para el Progreso. De esa manera piensa el instituto iniciar su segunda década de existencia, colocándose en un plano continental.

José Bonilla y José M. F. Pastor han preparado un plan de acción del instituto que puede resumirse como sigue:

1. Organizar una estructura urbana y rural capaz de alojar a los 400 millones más de personas que tendrá América latina en el 2000.
2. Propiciar la creación de centros urbanos capaces de eliminar el desequilibrio en-

tre ciudad y campo y entre una ciudad y las demás.

3. Estudiar la estructura y los elementos integrantes de los sistemas urbanos con la misma intensidad científica con que se estudian sistemas orográficos, hidrográficos, etcétera.

4. Hacer comprender que en un territorio con capacidad potencial para 3.000 millones, no se justifica el hecho de que viva mal la mayor parte de los 247 millones actuales, y también que la solución debe hallarse modificando el complejo económico, social y político.

5. Procurar la movilización de todos los recursos técnicos para lograr una acción cooperativa entre todos los gobiernos y pueblos latinoamericanos, tendiente a dar sano habitat a los 600 millones que habrá en el 2000.

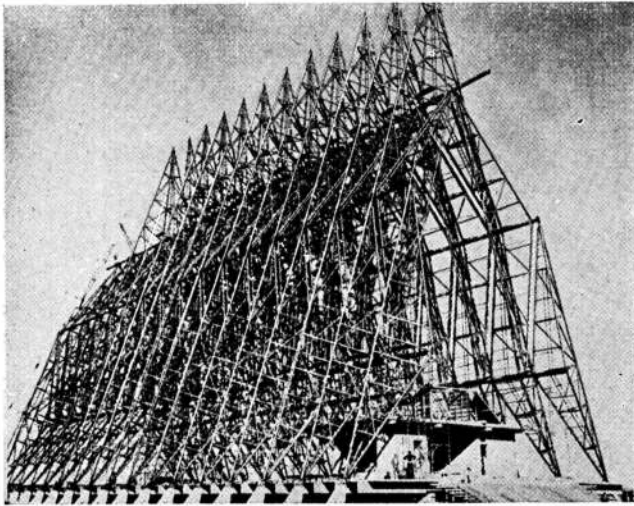
Se cumplirá así con lo que reclaman las constituciones políticas de todos los países americanos, en cuanto a condiciones de vida, trabajo, actividad social y movilidad de sus pueblos.

IPRU piensa cumplir dos etapas de labor. La primera estará a cargo de los investigadores citados más arriba, con la asistencia de un grupo de colaboradores, tomando como base la copiosa documentación existente en países y organismos internacionales. La segunda se desarrollará al nivel de la aplicación regional y nacional y se deberá efectuar con la cooperación de grupos nacionales de cada país, con muchos de los cuales ya se tienen relaciones permanentes.

Deseamos mucho éxito a este singular esfuerzo.

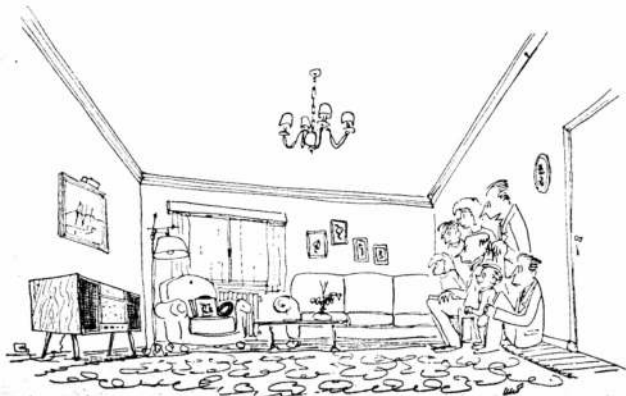
el IPRU y América Latina

## arquitecturama



Esta es la estructura de la muy conocida capilla de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos, en Colorado Spring, Colorado, obra de Skidmore, Owings y Merrill, recientemente terminada.

Se cree que es la primera estructura de este tipo, construida con tetraedros de 22,8 metros de longitud realizados en tubos de acero de cuatro y seis pulgadas de diámetro, fabricados por la Republic Steel Corporation. Los vientos de la región son muy fuertes y el acero resultó excelente al efecto. Los tubos fueron cortados en las medidas requeridas y luego soldados, tarea que se hizo más difícil en los vértices donde pueden converger hasta ocho secciones.

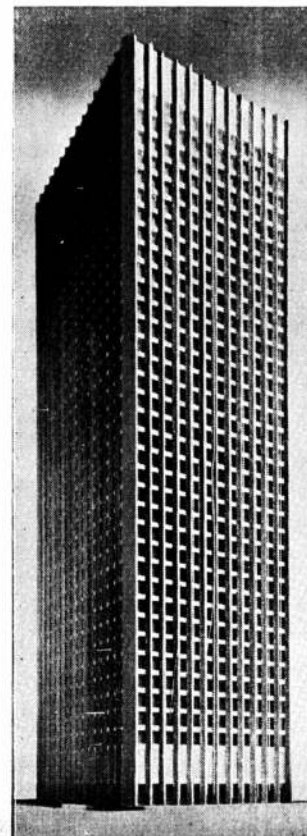


10 Estereofonía

Hormiga negra

estructura de tubos de acero

CBS: obra póstuma de Saarinen



En febrero de este año, Williams S. Paley, directivo máximo de la CBS (Columbia Broadcasting System Inc.) anunciaba orgullosamente la construcción del nuevo edificio de 38 pisos, que habría de constituirse en el trabajo póstumo del desaparecido Eero Saarinen. En efecto, completó los planos poco antes de su prematura y sentida desaparición, el 1º de setiembre de 1961. El nuevo edificio de la CBS se erige en la avenida de las Américas, entre las calles 52 y 53, en N. York City. Trátase de un volumen simple, de forma rectangular, con una ubicación "libre" dentro del lote del que ocupa sólo el 60 % de su área (en principio, con características similares al Seagram Building). La verticalidad de la torre está acentuada con las columnas triangulares (que sirven igualmente para el recorrido de las instalaciones de aire acondicionado), y que le otorgan particularidad plástica al limpio volumen, que llega a una altura de 142 metros. Mr. Paley, al presentar el imaginativo proyecto de Saarinen, expresó: "Consideramos que este diseño trasunta una expresión en el mundo de las comunicaciones y de las artes, en los cuales la CBS es una parte vital". Indudablemente, no será un edificio más dentro de Manhattan; su desenvolvimiento traerá aparejado un nuevo suceso arquitectónico, quizás tan elocuente como el del mismo Seagram.

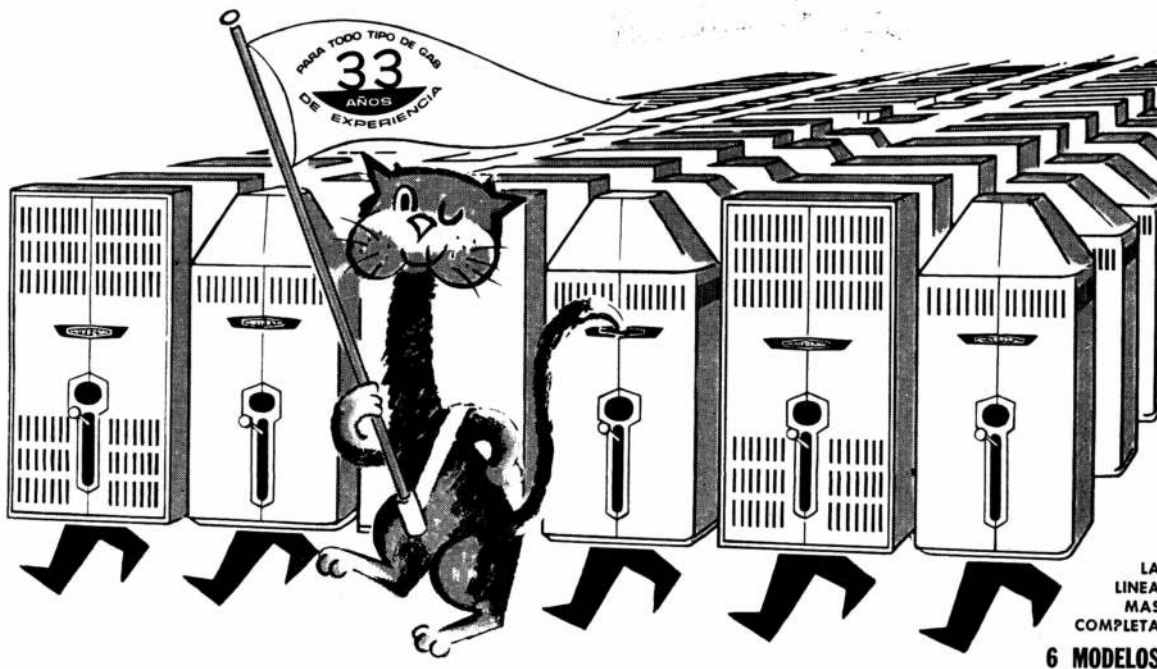
La empresa constructora de George A. Fuller, que ha construido las más extraordinarias y recientes obras en Nueva York (entre ellos, Seagram, Time-Life, Lever House y recientemente el Union Carbide) fue encargada de su construcción, cuya finalización se estima para 1964.

El edificio del CBS ocupa el 60 por ciento del área; el resto constituye una plaza abierta a los cuatro costados, valorizando la percepción del block, con una altura de 38 pisos.

# Calefones



## SIGUEN SU MARCHA TRIUNFAL...



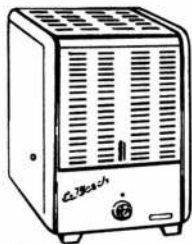
LA LINEA MAS COMPLETA  
6 MODELOS

ACH PUBLICIDAD

**CALEFACTORES COCINAS CALEFONES**

# Cabosch

INDUSTRIA ARGENTINA



CALEFACTOR BLINDADO  
COMBUSTION PERFECTA  
CALOR CIRCULANTE  
SISTEMA UNICO PATENTADO  
ABSOLUTA SEGURIDAD

LINEAS MODERNAS  
DISTRIBUCION FUNCIONAL  
DE QUEMADORES  
HORNO DE CALOR UNIFORME  
GRILL AMPLIO Y EFICIENTE  
CALIDAD "UNIVERSAL"

PARA TODO  TIPO DE GAS



**FABRICA**  
Patagones 761  
T. E. 28-3223  
CAPITAL FEDERAL

**ADM. Y VENTAS**  
Tacuarí 1790/92/94  
T. E. 28-6969, 8720.3324  
CAPITAL FEDERAL

**Cabosch**  
S. A. C. I. F.

**SERV. MECANICO CENTRAL**  
Caseros 628  
T. E. 26-2323  
CAPITAL FEDERAL

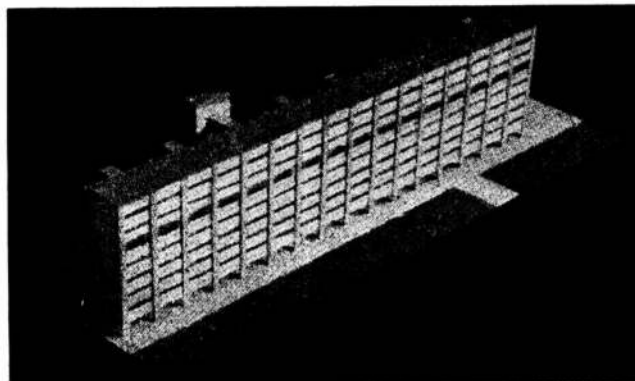
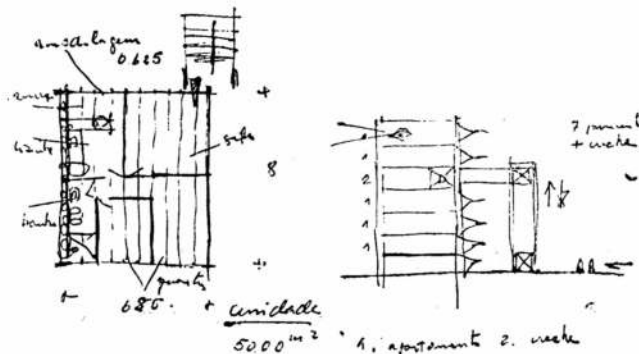
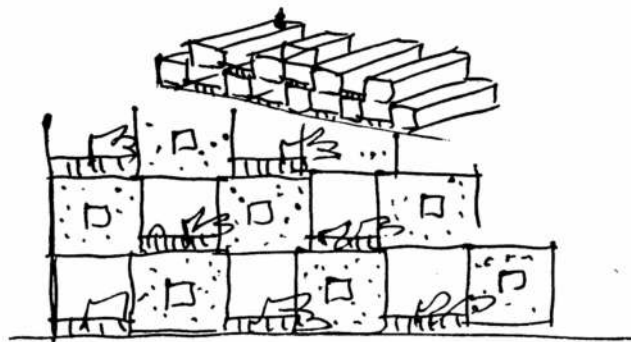
**SUCURSAL CUYO**  
Godoy Cruz 154  
T. E. 17402  
MENDOZA



# arquitecturama

El problema de la habitación colectiva asume en Brasilia aspectos particularmente graves y urgentes. Se trata, por una parte, de dar solución a la habitación de toda la gente que ha trabajado en la construcción de la ciudad capital del Brasil, donde se ha establecido en populosas "barracas" que constituyen, de por sí, una ciudad "satélite" que muy poco favor hace a la naciente capital, fundada sobre principios urbanísticos muy estrictos. Está, por otra parte, el problema de dar alojamiento al personal de los ministerios que, al funcionar, apareja nuevas y urgentes complicaciones. En este sentido, Niemeyer prevee todo un programa de construcciones colectivas, de tipo económico, desarrolladas en gran serie. De los principios generadores de las soluciones que aporta el gran arquitecto, y características de las mismas, da cuenta "Módulo" 27, con una memoria manuscrita por el propio Niemeyer, con sus propios esclarecedores croquis. Niemeyer estudia dos tipos de habitación prefabricada: uno con columnas, losas de  $8 \times 6$  m y paredes internas prefabricadas, desarrolladas en block de siete pisos (incluyendo planta baja). Cajas de escaleras independientes del block comunicarán cada dos departamentos eliminando los pasillos en los pisos. Este solamente aparece en el nivel del 5º piso, donde se conecta el ascensor. De esta manera, todos los moradores suben o bajan un máximo de dos pisos altos. Variante ingeniosa de una solución ortodoxa. La otra solución, que publica en detalle Módulo, está constituida por unidades enteramente prefabricadas (paralelepípedos), cuyo "encaje" en el conjunto permite las más variadas formas, con posibilidades de espacios abiertos (patios) entre ellos. Este ágil enfoque de un problema universal, permite a Niemeyer dar rienda suelta a su sentido creativo permitiendo a la vez encarar, en su verdadera escala, el problema de la vivienda colectiva en la nueva capital brasileña.

## Oscar Niemeyer encara la habitación colectiva en Brasilia



## Un "ranking" en escala de millones

Puede resultar de interés y, sobre todo, ilustrativa una lista de las cien firmas principales de arquitectos de USA clasificadas de acuerdo con el volumen (en dólares) de los trabajos a su cargo. Ello servirá para establecer un sentido de "escala" en cuanto al volumen de esos trabajos y a la idea de organización de las citadas firmas para darles cumplimiento. Tal clasificación, en la que se agrega el número de personal de cada una de las firmas y el programa previsto para el 62, lo establece Architectural Forum en su número de mayo. A ese efecto, la clasificación se descompone en seis divisiones de acuerdo con los montos de obra: la primera va de 70 millones a más; la segunda, de 50 a 70 millones; la tercera, de 35 a 50 millones; la cuarta, de 25 a 35 millones; la quinta, de 20 a 25 millones y la última comprende firmas con 10 a 20 millones de dólares de trabajos.

No se especifican firmas que aún superan el límite de los 70 millones, que son las siguientes: Skidmore, Owings y Merrill; S. Kessler & Sons; A. M. Kinney y Asociados y William Pereira.

La primera categoría (70 millones o más) está encabezada por William Becket y Asociados, de Los Angeles, con 96 y 39 ingenieros en su "staff" y con un aumento previsto para este año de un 25%. Le sigue nuestro conocido Leo A. Daly (Omaha, Nebraska) con 70 arquitectos y 76 ingenieros, con un aumento previsto del 4%; quince firmas más también se incluyen en esta categoría.

En la segunda categoría, se incluyen firmas conocidas como: Victor Gruen y Asociados con 27 arquitectos y 14 ingenieros y con un aumento previsto del 27%; Albert Kahn, de Detroit, con 20 arquitectos y 30 ingenieros; Perkins y Will, de Chicago, con 63 arquitectos y 16 ingenieros y un aumento previsto del 10%, y otras que completan este cuadro de nueve firmas.

La tercera categoría (hasta 50 millones) encuentra a 19 conocidas firmas, entre las que citaremos a la de Carson, Lundin y Shaw (N. York); Holabird y Root (Chicago), William Lescaze (N. York) y otros.

En la cuarta categoría (hasta 35 millones) figuran 14 firmas, entre ellas las de William Tabler (N. York), Dalton y Dalton (Cleveland) y otras.

La quinta categoría, con 25 firmas, presenta a conocidos como Eero Saarinen (Conn), Shreve, Lamb y Harmon (N. York), y otras. La sexta categoría (hasta 20 millones) destaca a Richard Neutra y Alexander (Los Angeles), con 6 arquitectos, al grupo "Collaborative", con 30 arquitectos y 2 ingenieros, y otros.

Estos resultados, aunque incompletos, ya que escapan firmas — como se dijo — con trabajos superiores a los 70 millones de dólares, hablan por sí solos de una escala de trabajo y organización para producir planos de obra. ¿Podemos alguna vez establecer un "ranking" de este tipo para Argentina?

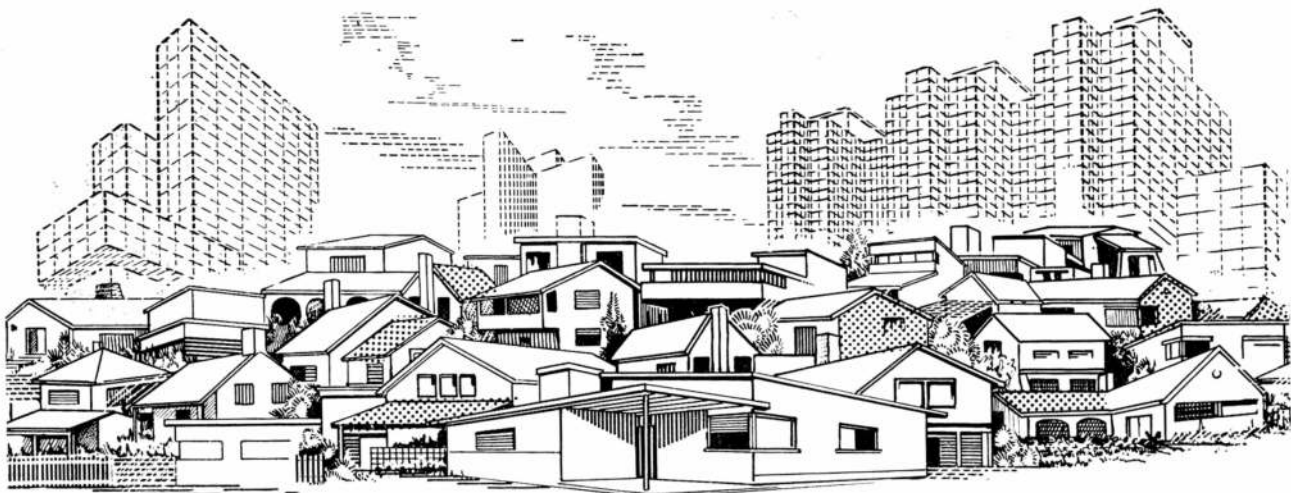


**LA MARCA MAS POPULAR 1961**  
**CINTA AZUL DE LA POPULARIDAD**  
**BRAND BAROMETER AMERICAN ASSOCIATION**

**1er PREMIO -**  
**III CONGRESO INTER-AMERICANO DE INGENIERIA SANITARIA •**

**GRAN MEDALLA DE ORO**  
**Comisión Nacional Ejecutiva de la Ley 14587**  
**EXPOSICION - FERIA DEL SESQUICENTENARIO**  
**DE LA REVOLUCION DE MAYO DE 1810**

**UNA NECESIDAD VITAL PARA EL PAIS!  
CENTENARES DE MILES DE...**



# VIVIENDAS

**estables, seguras, confortables, económicas**

Su construcción exige, además de una legislación adecuada, materiales y sistemas constructivos, acordes con la era industrial.

**El Hormigón de Cemento Portland** es el material indicado por sus múltiples cualidades y porque permite:

**Mecanizar:** Incorporando a la obra elementos mecánicos que faciliten el movimiento de materiales y la ejecución de otras operaciones.

**Prefabricar:** Reduciendo las operaciones en la obra a tareas esencialmente de montaje, en lugar de manufactura.

**Industrializar:** Aplicando a la construcción los modernos procedimientos de fabricación en serie.

Con estos procesos se logrará la producción en masa de viviendas, con rapidez y economía, factores fundamentales para la solución del problema de la vivienda.

**INSTITUTO DEL CEMENTO PORTLAND ARGENTINO**  
San Martín 1137 Buenos Aires

**SECCIONALES - CENTRO:** Rivera Indarte 170, Córdoba; **NORTE:** Muñecas 110, Tucumán; **SUR:** Calle 48 N° 632, La Plata; **Delegación BARILOCHE:** C. C. 57, S. C. de Bariloche. **LITORAL:** Sarmiento 784, Rosario  
**CUYO:** Patricias Mendocinas 1071, Mendoza.  
**CAMPO EXPERIMENTAL:** Edison 453, Martinez, Prov. Bs.As

**artículos**

Abdulio B. Giudici, Diseño industrial y juicio crítico ..... 21

Francisco Lesta. La Universidad y la universidad de Bagdad ..... 41

**obras**

Cuatro casas rioplatenses.

Juan Carlos Malter Terrada, para el autor, en Terrero 557, San Isidro ... 30

Ricardo de Bary Tornquist para el autor, en Garín ..... 32

Boris Dabinovic, para el autor, en Acassuso ..... 35

Arnold Hakel, para Fulvia B. de Weil, en Portezuelo ..... 38

**arquitecturama.** Corbú en USA (8); el IPRU y América Latina; estructura de tubos de acero; CBS: obra póstuma de Saarinen (10); Oscar Niemeyer encara la habitación colectiva en Brasilia; un "ranking" en escala de millones (12) ———



s u m a r i o

394

setiembre 1962

# nuestra arquitectura

**en el próximo número**

Nuestra Arquitectura es una publicación mensual de Editorial Contémpera, s. r. l. —capital, 102.000 pesos—, de Buenos Aires, República Argentina. El registro de propiedad intelectual lleva el número 671.652. Su primer número apareció en agosto de 1929. Fué fundada por Walter Hylton Scott, su primer director.

Director: Raúl Julián Birabén. Asesores de redacción: Walter Hylton Scott, Juan Angel A. Casasco, Mauricio Repossini y Natalio D. Firszt.

Precio de venta en Argentina: ejemplar suelto, 65 pesos; suscripción semestral (6 números), 325 pesos; suscripción anual (12 números), 650 pesos. Precio de venta en América Latina y España: suscripción anual, 8 dólares. Precio de venta en otros países: 14 dólares.

Distribución en la ciudad de Buenos Aires a cargo de Arturo Apicella, con domicilio de Chile 527, Buenos Aires. La dirección y la administración de n. a. funcionan en Sarmiento 643, Buenos Aires. Sus teléfonos son 45-1793 y 45-2575.

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

Dos obras de los arquitectos cordobeses Rojo y Borioli: la casa para el señor Víctor Gorosito y la vivienda para el señor Flores Allende, ambas en Córdoba.

Un edificio proyectado por Cabot, Cabot y Forbes and ass. para oficinas y gabinetes de investigación muy próximo al Instituto Tecnológico de Massachusetts.

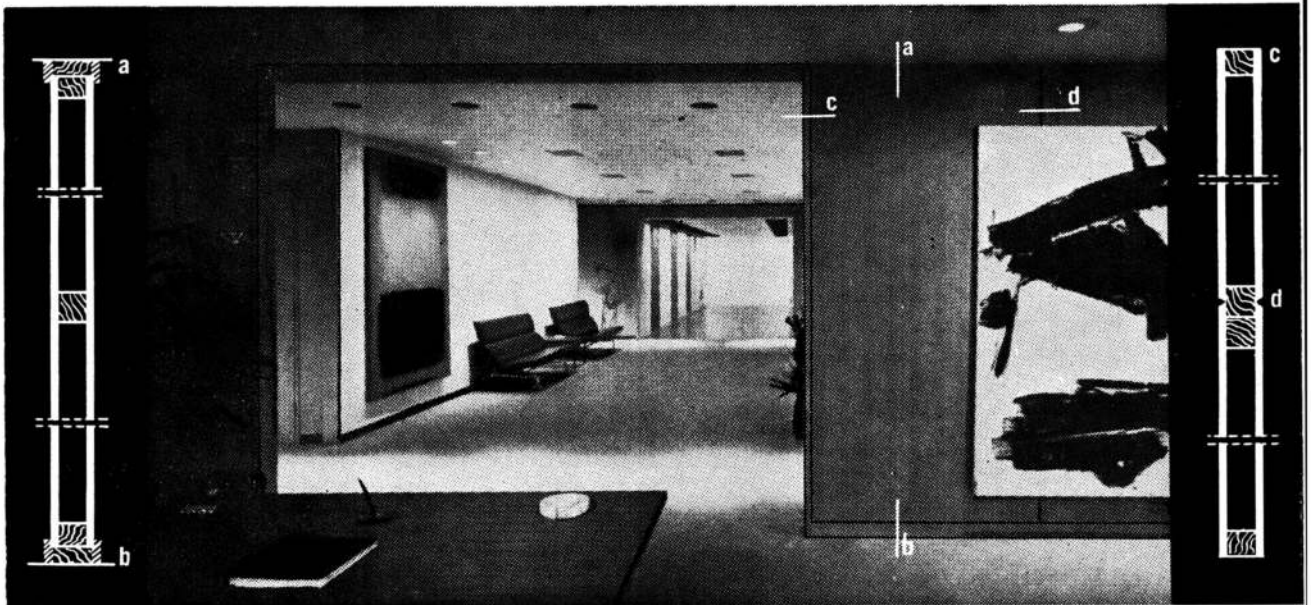
Uno de los últimos trabajos de Marcel Breuer: un colegio-biblioteca en Nueva York. La escuela de arte de Wellesley, de Paul Rudolph y otros trabajos.

n. a. inicia en el próximo número una nueva sección de tipo exclusivamente informativo. En ella se irán mostrando trabajos de arquitectos latinoamericanos sin abrir juicio crítico sobre ellos y sin que tampoco la selección signifique una crítica. Se procurará, en cambio, que sean "representativos" de una norma en cada uno de los países que se vayan tocando.





# tabiques múltiples



con el extraordinario

# LINEX A-612

Aislante térmico y acústico - Resistente - durable - económico

Paneles de madera aglomerada de 1,22 x 2,44 m. en 12 - 20 y 25 mm. de espesor, para cielorrasos, aislaciones, contrapisos, puertas, techos, tabiques, muebles, instalaciones, etc.

cícero publicidad 125

distribuidores de







Albin, Giallorenzi & Cía. S. A. C. I., H. Irigoyen 3202 - 97-1020/8/9 • Arboria S. R. L., El Salvador 5467 - 771-5808 - 771-3932 • Sucesores de A. Baltazar Rizzi, Estados Unidos 2863 - 93-4946  
 Comat S. R. L., Corrientes 3853 - 86-2818 - 3333 • José Kahan, Salguero 759 - 86-4734 - 89-9741  
 Jaime Liebling S. A. C. I. e Inmobiliaria, Rivadavia 717 - 8º - 33-9305/9490 - Depósito: Díaz Vélez 5224 - 89-9349 • Vicente Martini e Hijos S. A. Ind. & C., Humberto Iº 1402 - 26-5041  
 Mundus Maderas S. A., San Blas 1739 - 59-1375 - 58-8498 • Rodolfo E. Ricart, Bolívar 218 33-1301 - 34-1935 • Román Sammartino, Pueyrredón 908 - Capital - 86-4842  
 Fábrica: Linera Bonaerense S. A., Villa Flandria - Jáuregui. F. C. N. G. D. F. S.

# QUEMADORES SYNCRO-FLAME

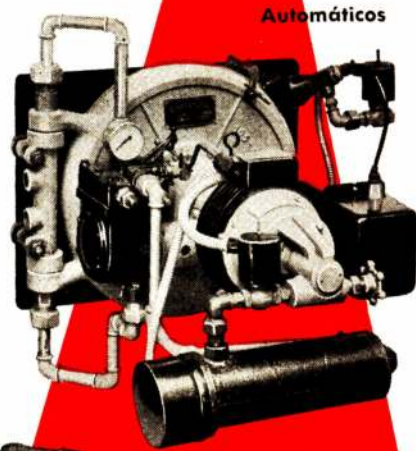
FABRICADOS POR **CAREN** BUENOS AIRES

**QUEMADORES DE PETROLEO**  
AUTOMATICOS - SEMI-AUTOMATICOS Y MANUALES  
con precalentador optativo

Unidades integrales, formadas por ventilador, bomba de petróleo y motor.   
 Quemadores de sistema rotativo, que aprovechan al máximo hasta los combustibles más pesados y mezclas.   
 El quemador semi-automático trabaja en función de la presión o temperatura de la caldera.   
 El quemador automático está equipado con sistema de ignición a gas-eléctrico y controles de combustión. 

MODELOS	MOTOR	CAPACIDAD	
	HP. 220/380	Kilos	Calorías máximas
101-P	1/2	15	85.000
102-P	1/2	22	150.000
103-P	1/2	30	220.000
104-P	1/2	40	300.000
105-P	1/2	55	400.000
106-P	1/2	80	600.000
107-P	1	100	750.000
108-P	1	130	1.000.000

Para modelos de hasta 8.600.000 cal/h pedir folleto N° Q/3011/2






Automáticos



Semi-automáticos o manuales

## QUEMADOR AUTOMATICO A GAS-OIL O DIESEL-OIL

-  Unidad integral, compuesta de ventilador, bomba y motor.
-  De alto rendimiento calorífico, con el mínimo de consumo.
-  Se fabrica desde un mínimo de 6.000 cal/h hasta 700.000 cal/h.



Ahora, también podemos suministrar quemadores para gas o combinados (gas-petróleo) automáticos o manuales.

**GAS**

INDUSTRIAS **CAREN** S.A.

INDUSTRIAL, COMERCIAL Y FINANCIERA

ANTONIO MACHADO 628 - Bs. Aires - T.E. 89-6046/48

LO MAS AVANZADO EN COMBUSTION



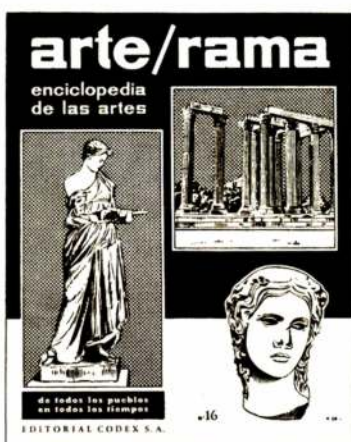
**EDITORIAL CODEX S.A.**  
se enorgullece en presentar la gran colección



# arte/rama

enciclopedia de las artes  
de todos los pueblos  
en todos los tiempos

**PUBLICACIÓN SEMANAL EN 120 FASCÍCULOS**



EXTRAORDINARIAMENTE IMPRESOS EN COLORES  
SOBRE PAPELES CROMOCOTE E ILUSTRACIÓN LEGÍTIMOS

**¡VERDADERA PRIMICIA UNIVERSAL  
SIN PRECEDENTES EN EL MUNDO ENTERO!**

Las artes gráficas y las técnicas fotográficas para reproducción se revolucionaron en los últimos años, alcanzando en Occidente un grado de perfeccionamiento inigualado. Un grupo de críticos, historiadores de arte, escritores y artistas europeos unieron sus esfuerzos con la dirección de editores de Europa y América, entre los cuales nos sentimos orgullosos de estar incluidos, para aplicar a las artes el fruto del progreso técnico que permite trasladar al papel piezas valiosas por primera vez en la historia.

**5.000 ILUSTRACIONES A TODO COLOR**  
*reproducidas con tal belleza que "compiten con la obra original misma...", según expresión de críticos europeos.*

El texto, naturalmente, no es para especialistas. Quiso darse a esta creación un sentido de divulgación, sin mengua, no obstante, de su profundidad. La claridad del estilo y la diaphanidad del concepto son otros tantos motivos que confieren gran originalidad a esta obra fuera de lo común.

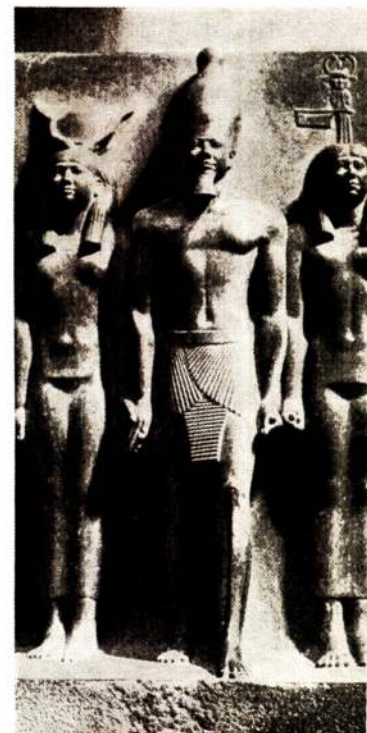
**PINTURA, ESCULTURA, ARQUITECTURA, MINIATURA, CINCELADO, ORFEBRERÍA, CERÁMICA, EBANISTERÍA, TAPICERÍA, VIDRIERÍA, JOYAS, CURIOSIDADES, etc.**

Para mayor dominio de los tecnicismos indispensables utilizados, se agrega un extenso vocabulario explicado. Complementan la obra muy amplios índices analíticos y esquemas de la evolución de las artes, que le confieren un carácter didáctico insuperable.

**... Y UN VALIOSO REGALO SEMANAL**

Una lámina de alta fidelidad de reproducción, cuyo costo en el mercado supera varias veces el valor del fascículo semanal íntegro, se agrega en cada número, permitiendo a sus lectores la obtención de una valiosa colección de 120 láminas lujosísimas.

**Adquiérala TODOS LOS VIERNES a su vendedor habitual de periódicos o SUSCRÍBASE a los tomos encuadernados dirigiéndose a...**



**EDITORIAL CODEX S. A. - BOLÍVAR 578 - BUENOS AIRES**



puede  
adquirirse  
de **2** MANERAS

# 1 EN FASCÍCULOS SEMANALES

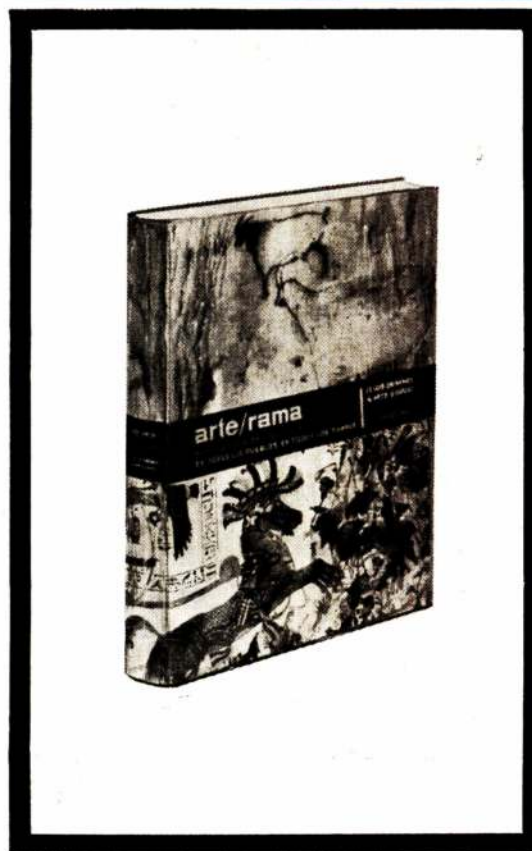
encuadernables, con lujosas tapas con hilos e índices completos para cada 12 números, que Ud. podrá adquirir de su vendedor habitual de periódicos.

CADA FASCÍCULO \$ 50,-  
TAPAS ..... \$ 150,-

# 2 SUSCRIBIÉNDOSE

y recibiendo en su domicilio Un Tomo cada tres meses, POR CORREO CERTIFICADO libre de gastos. Son 11 TOMOS EN LUJOSA ENCUADERNACIÓN, de los cuales 10 contienen cada uno, 192 páginas en colores con índices completos, y el undécimo LA COLECCIÓN COMPLETA DE LAS LÁMINAS DE LA CONTRATAPA, que se entregará al final de la publicación absolutamente GRATIS.

CADA VOLUMEN. \$ 750,-



**P U B L E X S. A.**  
MAIPÚ 43 BUENOS AIRES

Ésta es mi suscripción para .....  
volúmenes de Arte/Rama a \$ 750.- c/u.

Acompaño el importe de \$ .....

en cheque N° .....  
en giro

.....  
Apellido Nombre

.....  
Calle N° Piso Dto.

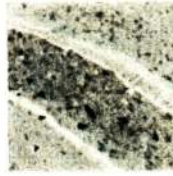
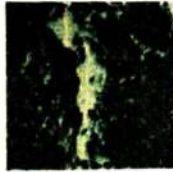
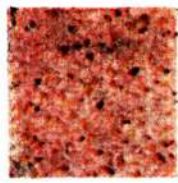
.....  
Localidad Provincia

LOS TOMOS SON TRIMESTRALES. EL PRIMERO  
APARECE EL 15 DE NOVIEMBRE.

EL PRECIO PREFERENCIAL RIGE PARA LOS PEDIDOS  
RECIBIDOS ANTES DEL 5 DE NOVIEMBRE. LA OBRA  
COMPLETA \$ 7.500.-

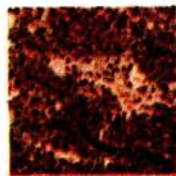
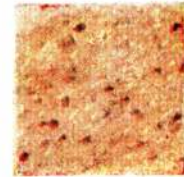
...Y RECUERDE QUE **arte/rama**  
ES UNA EDICIÓN LIMITADA





# COLOR Y

# Belleza!



TIPO:  
 BLANCO CARRARA  
 BRECCIA  
 BOTTICINO  
 GRIS VETEADO  
 NEGRO NUBLADO  
 ROJO DRAGON  
 ROJO LEVANTO  
 TRAVERTINO  
 VERDE ANTICO  
 VERDE POLCEVERA

Para todo ambiente que requiera la  
 suntuosa apariencia del mármol y la  
 plástica y vital presencia del color...  
 mosaicos y revestimientos **MARMORAL!**  
 Con **MARMORAL**, los más  
 extraordinarios hallazgos en materia  
 decorativa... en conjunción ideal  
 de color y belleza!

\*Nuevo revestimiento PLACA MARMORAL de espesor mínimo (8 mm.).

Luce como el mármol

**MARMORAL**

cuesta como el mosaico

Exposición y Ventas en Capital: Maipú 217 - T. E. 46-7914

En Mar del Plata: Avda. Independencia 1814

En Córdoba: Alvear 635 - T. E. 24678

CON AGENTES EN TODO EL PAIS

Es una creación exclusiva de FERROTECNICA S.A

# Diseño industrial y juicio crítico

Abdulio B. Giudici. Mendoza, 1962

Me refiero únicamente en este escrito a los objetos de la vida necesaria, advertencia que debo hacer pues existe, asimismo, un diseño que posee una evidente finalidad estética, advertencia justificada además, ya que también este otro diseño es producido industrialmente, motivo por el cual actúan en él ciertos elementos comunes al diseño utilitario, si bien es siempre el arbitrio del "gusto" quien determina los aspectos más considerables de sus formas.

Pienso en el concepto de "forma social" como nueva idea de "forma" respecto de la crítica de las formas visuales. Evidentemente no puedo decir "artes visuales".

Un cuadro: *debe* ser analizado según su "forma" visual, sólo relacionada con la personalidad artística de su creador, esto es, como "forma artística", pues la intención de su autor se manifestó únicamente en la forma visual, que es lo único que posee el cuadro.

Una pinza (o cualquier otra herramienta): *debe*, en vez, ser analizada en relación con la función, materiales empleados y modo de elaboración, o sea, como "forma social", pues es la sociedad quien exige dicho objeto y provoca los aspectos de su forma.

Es cierto que en ambos casos la forma se vincula a algo más allá de ella, esto es, a la expresión en el ejemplo del cuadro y a la función en el de la pinza, pero mientras en el cuadro la forma posee valor como tal, en el diseño la forma sólo lo tiene si se manifiesta adecuada a un fin.

Con todo, aun en el objeto de diseño industrial, pareciera que la crítica debe partir de un examen cuidadoso de la forma visual, pues ésta, siendo resultado de la función, material y técnica es a la vez el único medio por el cual pueden ser apreciados o, al menos, se hacen presente, pues la "forma" es lo único que permanece en el objeto como consecuencia de ellos. La forma es la presencia de la función y del material en el objeto. Naturalmente que éste podría ser apreciado en su idoneidad misma, usándolo, pero así escaparía a la posibilidad de una crítica contemplativa. Ahora, ¿es posible una crítica del diseño industrial que no sea más que contemplación? ¿O es necesario por último el uso del objeto? ¿Aquello que se debe apreciar es la "forma" o su practicidad o eficiencia? ¿Pero acaso en el examen de la forma no se hace presente el uso? Claro, pues en ella se resuelve: la forma es el realizarse de lo práctico. ¿Pero una trilladora puede ser apreciada por su forma? Ahora, a su vez, ¿se presentaría el caso de tener que apre-

La estructura social y económica, la situación técnico-industrial, el estado del gusto, determinan aspectos positivos de las artes. Su surgimiento, permanencia y desaparición siguen las vicisitudes de aquel complejo. Cuando las artes recesivas se mantienen sobre un fondo social que ya no las sustenta, se vuelven "socialmente decadentes", decadencia que, a veces, en oposición a formas artísticas nuevas, se hace extensiva al aspecto artístico. Tal es la situación de la pintura de caballete, de la escultura de salón, del teatro en general. A la inversa, el siglo pasado y el actual conocieron la emergencia y aun la afirmación, tanto social como artística, de la fotografía, de la tipografía, de la publicidad, de la radio, del cine, de la televisión, del diseño industrial para objetos utilitarios. Resultado de la conciencia del valor que este último está alcanzando, de su firme incorporación a la cultura de nuestra sociedad, y por lo tanto de la urgencia de desarrollar los órganos requeridos para su apreciación crítica, son los comentarios que siguen.

ciar una trilladora como "forma"? Una casa productora de máquinas agrícolas o, en general, de máquinas industriales, ¿confía aspectos de sus formas a un diseñador? ¿O ellas son el resultado puro y simple de la función, lograda, claro es, más que todo por ingenieros? Ciertos aspectos pueden, no obstante, ser confiados a un diseñador. Indudablemente el campo del diseño se va ampliando con la cultura general y también a medida que la noción de "realidad" se extiende a los campos cada vez más dilatados de la "experiencia".

Acaso la solución esté en apreciar prácticamente la eficiencia del objeto y, entonces sí, afirmar que su forma es la "forma áptima", sin necesidad de compararla con la forma visual, pues si la eficiencia es óptima también debe serlo la forma, ya que ésta no es sólo un resultado sino es asimismo el "como se cumple la función" del utensillo o herramienta. La forma de una pinza no es algo "más aquí" de la función para la que ha sido concebida sino que es la función "cumpléndose" o, dicho con más sencillez, la disposición que ha adoptado una cierta cantidad de material para poder cumplir una tarea que se desea realice.

Sin embargo, si sólo se comprueba la

eficiencia del uso quedarían como buen diseño todos aquellos utensillos y aparatos, como los cubiertos, menaje, máquinas de coser, etc., que cumplen bien con su función pero que, "más o menos" adornados, no pueden considerarse como buen diseño. Su "excedente formal", por lo común puramente decorativo no puede ser advertido por la comprobación de la función, sino que se requiere además la apreciación visual (formal).

La función, aparentemente, existe antes que la forma, pero no es así: lo que existe es sólo algo parecido, esto es, la "necesidad". La función únicamente "es" cuando se hace presente la "forma" (adaptabilidad de un material a una necesidad a cumplir) que solucionará aquella exigencia.

La forma en el diseño no puede ser desvinculada de una finalidad, por lo que es necesario saber qué es el objeto (objeto útil) que se critica. En otras palabras, es preciso conocer su "comportamiento" práctico.

En cuanto al tema, debe reducirse el diseño a los objetos más inmediatos y comunes: la lamparita eléctrica, la mesa, la silla, la estilográfica, el vaso, el televisor, o puede extenderse a todos los objetos, por ejemplo, una máquina de hacer clavos o una linotipo.

Un primer pensamiento es que la forma de diseño debe llevarse solamente a productos donde hay un margen de posibilidades formales, donde la forma no es resultado exclusivo de la función práctica, pero fuera de toda idea preconcebida es evidente que el diseño se extiende día a día a objetos, aparatos y máquinas diversas.

A su vez la crítica debe conocer todas esas preguntas (necesidades) de las cuales la forma constituye una respuesta. El crítico no puede desentenderse de ello y juzgar ingenuamente la forma como si fuese la de un cuadro.

No se trata, sin duda alguna, de una forma "casual" sino de una forma "intencionada", referida a un destino muy preciso.

## Unidad de forma y función

Tradicionalmente el arte es algo que actúa fuera de la experiencia, y así sólo apreciable en la "contemplación" estética del juicio, que significa, respecto de la obra de arte, un aislamiento de cualquier fin práctico. Esto no quiere decir que un objeto práctico no pueda tener una forma artística, sino que lo artístico, aunque se encuentre en un objeto práctico, es algo aislable

de él, o sea que un objeto puede tener un aspecto práctico ajeno a un aspecto estético y viceversa.

La arquitectura moderna nos dejó entrever la posibilidad de un juicio que yendo más allá del juicio artístico, entendiéndose la forma no aisladamente de su uso sino, en parte, como su consecuencia; en otras palabras, nos enseñó a no conformarnos con juzgar un hecho práctico sólo desde el punto de vista estético o separadamente de aquél. Aquello que "una casa puede ser hermosa pero puede estar mal orientada", y que lo último no invalida lo primero es cierto, pero también lo es que si consideramos la casa como una "totalidad", como algo "indivisible", como algo incluso para "vivir", no la podemos aceptar como "buena". Una casa así estaría bien para el pasado, pero no para nosotros. Dicho de otro modo, que una casa (no así un cuadro) no puede ser juzgada sólo estéticamente, pues es también un hecho práctico. Mas aún, el hecho de que el juicio estético deba hacerse separadamente del juicio práctico: 1º "es hermosa", 2º "está mal orientada", debe hacernos pensar que hay algo en el objeto motivo del juicio que no está bien. La casa aquella es hermosa pero no es adecuada, como tampoco lo es el juicio estético para valorarla si no es correspondido por el juicio práctico. Y bien, los objetos de diseño parecen agudizar la situación creada por la arquitectura moderna que, naturalmente, descansa en el hecho más profundo de nuestra cultura práctica. No tiene sentido decir "esta tijera es linda" si antes no hemos comprobado su efectividad. Y tampoco el simple decir "es útil" señala que esté bien diseñada, ya que puede haber en ella el "demás" de una decoración. Quien no recuerda alguna vieja tijera de excelente forma, de buen acero, efectiva, pero con una decoración en damasquinado: será buena como hecho práctico, pero no como buen diseño. Y lo mismo ocurre con la decoración en la pintura de un microómnibus o de un vehículo de reparto de pan, o con los adornos de unos anteojos, particularmente aquellos de mujer.

Podemos decir así que en el juicio de diseño no es suficiente el juicio estético, sino que necesitamos un juicio estético más un juicio práctico más su perfecta interrelación. Faltando uno de esos tres factores el objeto no será "buen diseño"; acaso práctico, acaso bello y práctico, pero no buen diseño.

En la mayor parte del diseño, o de lo que se entiende por tal, se reproduce la dicotomía de función y forma, en donde ésta es sólo algo que se agrega a un objeto que, por otra parte, sólo relativamente cumple su función, lo cual hace pensar que las dificultades nacen, antes de cualquier planteo formal (visual), de la falta de una clara

conciencia acerca de las condiciones que debe cumplir todo objeto utilitario. En la mayoría de los casos, sea una taza, una plancha o un cuchillo, se trata de funciones mal cumplidas, en que el objeto no es mucho más que algo pseudamente práctico y donde, por lo tanto, la dificultad no radica en una cuestión de forma visual, sino en algo mucho más simple, pero importante, que es la idoneidad misma del utensillo.

Si con el propósito de conocer qué es la función retomamos el ejemplo de una taza —en este caso una taza para té— veremos que su idoneidad o aptitud no consiste sólo en que la bebida que en ella se ha vertido se pueda llevar a la boca; tendrá que consistir en eso pero logrado de manera óptima; asimismo deberá lograrse su misma estabilidad, esto es, el hecho simple de apoyarla en el plato y llevarla, como de guardarla y almacenarla si es necesario. Y que su limpieza sea fácil y perfecta a la vez es también un aspecto de importancia en un utensillo de esta naturaleza, hecho en el cual entra a participar la elección del color, que no tiene que ser necesariamente, por una razón de honestidad aquel del material, sino uno que por su claridad evidencie de inmediato la menor falta de higiene, tanto del interior como del lugar donde se apoyan los labios. Contemplamos tales aspectos fundamentales habrá que admitir ciertas formas que nacerán espontáneamente de la naturaleza del material y de su proceso de elaboración, pero sin afectar para nada, más aún, colaborando en la "síntesis formal" de la idoneidad.

Estos razonamientos nos hacen advertir que en cuestiones de diseño el concepto de función o no ha sido entendido en todo su significado o se trata de un concepto restringido que no abarca todas las posibilidades del objeto diseñado. En consecuencia se hace necesario ampliar el concepto de función en el más general de idoneidad, aptitud o practicidad, esto es, algo que yendo más allá del simple uso comprenda todos los aspectos del diseño, y es así justamente, que más adelante hablaremos de la "calidad" del objeto como suma de todas las cualidades que debe poseer.

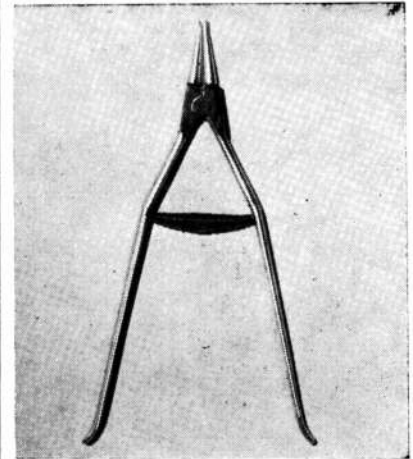
Tampoco se trata de que el diseño sea resultado de una simbiosis a manera de "asociación íntima de elementos distintos que se favorecen mutuamente en un desarrollo" puesto que, como dijimos, la forma no es algo distinto de la función, sino el cumplirse de ella.

El objeto bien diseñado debe significar así, ante todo, el logro perfecto de la función que le es asignada o que se espera de él, pero asimismo un acuerdo entre idoneidad por un lado y figuración por otro, aun cuando no a manera de elementos distintos, unila-



La actividad del diseño se va ampliando a medida que la noción de la "realidad" se extiende a los campos cada vez más dilatados de la experiencia.

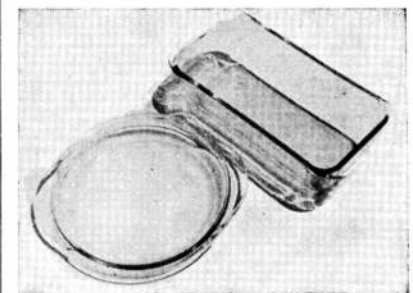
1. Tractor y tralla "Caterpillar"; industria norteamericana.



El conocimiento de la función es dato fundamental para el juicio crítico.

2. Pinza para sacar seguros, marca "Usag"; industria italiana.

El resorte mantiene extendidos los brazos de la herramienta que, al ser cerrados, abren su boca; los amplios brazos de palanca reducen el esfuerzo en el trabajo realizado.

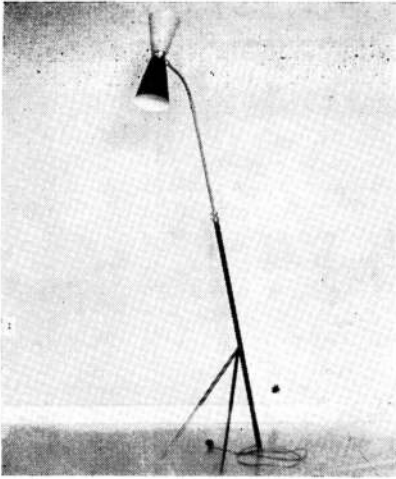


En el diseño industrial las dificultades nacen ya de la falta de una clara conciencia acerca de las condiciones que debe cumplir todo objeto utilitario.

3. Vajilla térmica "Pyrex"; industria argentina.

Las asas de esta vajilla —cuyas formas variadas derivan de las clases de comidas que en ellas se preparan— sufrieron recientemente una modificación provechosa: la pequeña asa anterior se vio considerablemente ampliada. Así, al mismo tiempo en que se hizo más sólida por su mayor adherencia al cuerpo del recipiente, proporciona más seguridad a quien la toma, hecho de interés en una vajilla para hornear que se manipulea a alta temperatura.



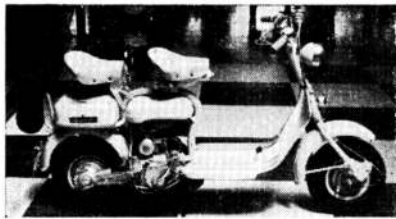


La función sólo existe cuando se hace presente la forma que ha de cumplirla.

4. Lámpara marca "Ilum": industria argentina.

Componen esta lámpara tres elementos bien diferenciados: la base, la doble fuente de luz y la barra de unión que, además de contener los conductores de electricidad, actúa como elemento extensible. Su escaso peso hace que fácilmente, con una sola mano, y aún sin mirarla, se la cambie de ubicación según la necesidad de quien está leyendo o trabajando. También de modo muy simple se regula la altura del foco de luz. Un mínimo de superficie impide que esta lámpara se ensucie o deteriore con facilidad.

Caracteriza a este objeto de indudable buen diseño su inmediata adaptación a los distintos usos como también su esbelta silueta que resulta claramente de una función bien entendida y de materiales adecuados para lograrla.



La vida práctica se encuentra tan incorporada al concepto de "realidad" que debemos intentar hallar valores aun en los mismos objetos utilitarios.

5. Motoneta "Siambretta" standard 125 cm<sup>3</sup>.

terales, que sólo una después un proceso meramente dialéctico de argucias y sutilezas, sino constituyendo un todo orgánico y por tanto unitario e indivisible.

No debemos aceptar respecto de los productos de nuestra cultura la separación entre juicio estético y juicio práctico (aspecto ideal y aspecto práctico). La experiencia, esto es, la vida práctica, se encuentra tan incorporada a la noción de "nuestra realidad" que debemos intentar hallar valores aún en los mismos objetos utilitarios.

¿Y que pasa así con el concepto de forma? Por supuesto no se trata más de "forma estética", y el mismo concepto de "forma visual" no es completamente fiel a lo que esperamos del diseño. Al comienzo utilicé el concepto de "forma social", pero tal vez sea igualmente apropiado hablar de "forma técnica" como sinónimo de forma "biológica" en el sentido, creo bastante preciso, de una forma que nace naturalmente de su función, función que no cumple con el aspecto visual sino con la forma como organicidad, como "cosa".

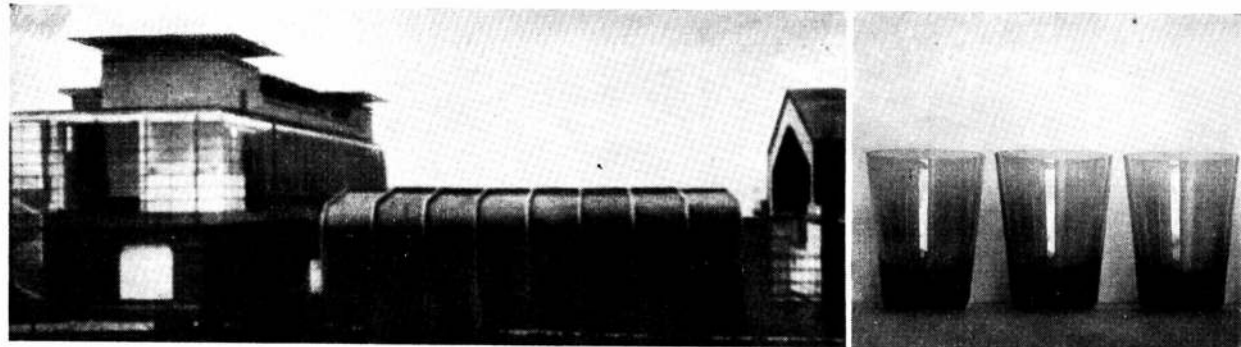
#### La forma óptima

En los objetos de diseño industrial se debe suponer, en consecuencia, que existe una forma óptima a alcanzar, puesto que ella existe en principio, digamos en esencia. El buen diseñador no actúa dentro de un "margen de posibilidades" sino que procede sobre todo según un conocimiento de la función precisa, no constituyendo por tanto aquello del margen de posibilidades otra cosa, acaso, que un "margen de equivocaciones". La forma obtenida no es "una" que el diseñador "elige" entre varias, sino la mejor de todas, aquella que se presenta como "excelente". El diseño de la blusa de un trabajador caminero, lo mismo que la de una señal, responde a distintas circunstancias: ante todo a la naturaleza de lo

que se quiere indicar, luego a la necesidad de ser vistas antes de llegar como de comprender su lenguaje, ello yendo a velocidad moderada como a gran velocidad, de día o de noche, con luz a favor o contraluz; con buen tiempo o lloviendo; con buena o poca visibilidad; por personas que conducen solas o que van acompañadas; por personas tranquilas o sujetas a distintos estados emocionales; hombres o mujeres; jóvenes o de edad; normales o ebrios; de buena vista o no; naturales del país o extranjeros; inteligentes o simples; cuidadosos o distraídos; conduciendo vehículos pesados o livianos, etc, etc. La forma de la señal, su "signo", para llegar a ser "óptimo", tendrá que contemplar todas esas circunstancias. La experiencia puede demostrar su grado de utilidad, y el solo hecho de no ser efectiva del todo demuestra que puede llegar a serlo (por supuesto que nunca lo será más que la imprudencia consciente) pero de no llegar a eso puede lograr, sin duda, una forma "óptima" que asegure el máximo de "aviso" para una generalidad, respecto de lo que se quiere indicar.

El ejemplo no ha sido tomado del diseño industrial sino de los llamados medios de comunicación, pero es igualmente apto para mostrar que en el diseño la forma alcanzada es susceptible de ser continuamente mejorada en procura de lo que hemos llamado una forma o calidad óptima.

Podemos agregar, vinculado a lo dicho, que los factores que dan origen a la forma del diseño yacen fuera del diseñador. Su personalidad íntima digamos, no tiene que ver con la forma final. Si la investigación a que da lugar el hecho o su planteo es equivocado, también lo será la forma, pero no porque responda a aquel aspecto humano de su autor, sino debido a la falta de idoneidad del objeto mismo. La forma de éste, podríamos decir de modo provisorio, es "impersonal",



Arquitectura y diseño utilitarios pueden ser motivos de formas que alcancen a constituir "valores" y, por tanto, motivos de una crítica.

6. Modelo de fábrica; en Colonia; Walter Gropius. Vasos de vidrio color rojo turquesa apagado; proceso tradicional; industria argentina.

La organización de la forma procede del uso y del material empleado. La límpida superficie de la pared se continúa en la curva interna del fondo facilitando su limpieza. El fondo grueso, a la vez que hace al vaso más sólido, protegiéndolo en el momento del encuentro con la superficie de apoyo, le proporciona estabilidad inmediata y segura. La calidad formal señala que se ha logrado la idoneidad que se había exigido.



no derivando "originariamente" de la subjetividad del diseñador sino de condiciones objetivas (de hecho) pre-existent. Al diseñador sólo le corresponde tratar de encontrar aquella forma a manera de solución, respuesta que, por lo demás, está supuesta en los mismos datos. Y ahora sí podemos agregar que el diseñador llegará a ello mediante su formación profesional.

### Campo de acción del diseño

Otro punto a tratar es éste, al que aludí al comienzo sólo con interrogantes. Yo me interesé espontáneamente por establecer una crítica del diseño industrial, esto es, qué actitud debe asumirse en tal caso, más aún, si es posible o no. Pero ello me llevó a la necesidad de resolver antes algo, que no es tanto qué es el diseño, sino más bien a qué se aplica; y tal vez de esta pregunta, o más bien de su respuesta, resulte la contestación a la anterior.

Si pensamos sin mayor interés es posible que no tengamos dificultad en saber a qué se aplica el diseño —si es que el diseño consiste en algo "aplicable"— pero si contemplamos con cuidado el panorama de nuestra cultura ya no será tan fácil. Una silla es con toda seguridad motivo de diseño, pero un torno de dentista o microscopio, ¿también lo son? Cuál es el campo del diseño es, fuera de dudas, una pregunta fundamental en el propósito de establecer la posibilidad y las condiciones de su crítica.

La afinidad entre diseño industrial y arquitectura es mucha, y si decimos que los objetos de diseño son todos "aquellos (objetos) por medio de los cuales se cumplen los actos de la existencia organizada" ello se comprende bien. Es así que para presentarnos más claramente la dificultad de aplicar el juicio crítico al diseño, podemos recurrir a algo sucedido en el campo de la arquitectura y de la ingeniería, que será como hablar de artes plásticas y diseño, poco más o menos.

Dice Nikolaus Pevsner en su conocido "Esquema" que una obra arquitectónica es tal cuando ha sido proyectada con el propósito de suscitar una emoción estética. Una iglesia, agrega, es una obra arquitectónica, no así un espacio para guardar bicicletas. Si llevamos ese concepto al diseño, a su crítica como "arte", ocurrirá justamente que ésta no es posible, en cuanto el "objeto" sobre el cual se vierte el diseño no ha sido creado para "suscitar una emoción estética". En otras palabras, no sería posible la crítica artística, el juicio artístico. Claro que, según pienso, en un depósito para bicicletas, además de su forma específica, sin agregarle nada, se puede lograr una calidad estética, o al menos una "buena

forma", capaz de impresionarnos emotivamente, de exigirnos un juicio crítico, y lo mismo puede ocurrir en cualquier objeto funcional.

Recuerdo que el profesor Pevsner, el año pasado, en oportunidad del curso que dictó en la ciudad de Córdoba \*, se negó a hacer comentarios críticos respecto de los edificios construidos por los ingenieros del siglo XIX pues decía, no habían sido construidos con una intención estética, sino funcional. Y el hecho de que en la actualidad algo que es funcional pueda asimismo ser estético (ingeniería y arquitectura) no debía llevarnos a trasladar a otra época aquellos que son nuestros principios. Bueno, pero ocurre ahora que ello es posible, como el mismo Pevsner lo admite o ve, aun contrariando el pensamiento que expone en la introducción de su "Esquema". La unidad de ingeniería (técnica) y arquitectura es ahora una realidad en la formación del arquitecto (y del diseñador), por lo que arquitectura y diseño prácticos pueden ser motivos de formas que alcancen a constituir un "valor", y en consecuencia también motivo de una crítica.

El campo del diseño industrial se va extendiendo cada vez más en las dimensiones a su vez mucho más amplias de la "experiencia" y del concepto de "realidad". Resulta imposible poner un límite preciso a los alcances del diseño: cualquier objeto puede ser motivo de él, basta que sea algo que esté al alcance de la vista, esto es, que se trate de un objeto posible de ser visto a diario, que acompañe al hombre "perceptivamente" en su vida. En el caso de funciones simples el diseño considera asimismo el "funcionamiento", pero no así en el caso contrario, en que sólo actúa como "modelador" de la forma, por ejemplo de una máquina agrícola, que puede, en efecto, ser objeto de diseño. Con todo, y aun en el ejemplo de una máquina agrícola, esa "modelación" de la forma (exterior) se referirá siempre al cumplimiento de una función, aun de una función particular.

El proyecto de una silla supone en el diseñador el conocimiento del acto de sentarse que es su función específica. Podrá acaso requerir la colaboración de un experto en anatomía, pero la silla será resuelta finalmente por él. Evidentemente la función que cumple una silla es simple y clara, al menos para quien se interese seriamente por ello. Pero un diseñador se hace cargo también del diseño de una radio de bolsillo o de una motoneta: en estos casos el diseñador no se ocupa de la función "mecánica" del aparato, sino de su forma, pues su función o mejor dicho el mecanismo que la cumple, es demasiado complejo. Una radio de bolsillo bien diseñada puede funcionar

mal y ello no excluiría el buen diseño. En fin, también en el pequeño aparato de radio se ha estudiado una función, pero sólo en cuanto puede ser cumplida por el exterior: el hecho de que de cualquier modo que se la disponga encuentre siempre un plano de seguro equilibrio, que el dial sea posible de ser leído en diversas posiciones, que la forma se ajuste a la mano, que su adherencia a ésta sea perfecta, que posea un color que evite que en ciertas circunstancias sea dejada en olvido, etc., todo eso aparte de que la caja del aparato tiene específicamente la función de hacer de envoltura, tal como ocurre con todos los aparatos de radio, envoltura que cumple una función y de la cual obviamente no se puede prescindir, todo lo contrario.

Que las "envolturas" cumplen funciones tan importantes como los mecanismos que encierran, de los cuales constituyen partes orgánicas, se comprende con más claridad si el ejemplo de la pequeña radio de transistores se lleva sucesivamente a una heladera, a una máquina de coser, a una locomotora o un aeroplano.

Sin embargo parece que no está en el campo del diseño el estudio de aspectos técnicos internos de los aparatos, mecanismos o maquinarias, aunque se trate, diré por ejemplo, de una estilográfica. El diseñador en este caso no deberá estudiar la calidad de la pluma ni el sistema de almacenaje de tinta, y si hace esto último, si lo considera, será al efecto del estudio de su exterior, que es donde se sitúa el diseño, aunque entonces sí, para considerar la forma más adaptada a la empuñadura de la lapicera en la función de escribir o asimismo para facilitar el hecho de llevarla en el bolsillo sin que moleste o se extravíe: esto es cuestión de forma, aunque sea forma "idónea", pero no técnica de funcionamiento. Naturalmente que será motivo del estudio de tecnología del material a emplearse en la envoltura, como la tecnología del proceso de elaboración, ya que también de ello puede depender la forma final externa. Y acaso sea esto de "forma externa" lo que defina conceptualmente, en tales circunstancias, el campo de acción del diseño.

En un mismo objeto existen por lo común funciones claramente distintas; ejemplos, una lapicera de depósito, una máquina fotográfica, un proyector de diapositivos, un automóvil. El diseño siempre debe estar referido a un problema de función y, si no obstante las formas "sensibles" distintas, la función se cumple con igual eficacia (ej. del proyector de diapositivos) esa eficacia se refiere a un aspecto muy técnico, quedando otros, que aun cuando no pueden mejorar las "funciones específicas" del objeto (aparato) pueden ayudar a otros aspectos prácticos, no estéticos del mismo.

No puede aceptarse el diseño "regresando" a una posición puramente estética, sino que el diseño debe concurrir donde existe una exigencia práctica a cumplir. El diseño no puede ser sólo algo "piadoso" que cubra con un manto estético cualquier cosa sino que debe constituir parte de un proceso morfológico (de una forma que nace orgánicamente de una función), pero sólo cuando se trata de funciones que han de referirse a formas visuales y es en tal sentido que se ocupa de aspectos técnicos, en cuanto mediante ellos, aplicándose a la exigencia, logra una forma para satisfacerla.

### Significado del diseño

#### Diseño y pensamiento científico

En sentido muy general "diseño" es sinónimo de "buena forma" aplicada a objetos de uso: tanto un tenedor como una lamparita eléctrica, una máquina de escribir o una cama, hablo de "forma" en sentido específico, referido a algo "óptico". Si se trata de una silla o de una cama, se piensa en una "forma visual", sin interesarse si su proceso de elaboración es industrial o artesanal; si se realizó un ejemplar único o si se trata de una forma producida en serie, estandarizada y altamente industrializada. Más todavía, el diseño o lo que así se suele llamar, está sujeto en cada caso a la voluntad e imaginación, digamos al arbitrio, del diseñador, del arquitecto, del comerciante o del cliente, esto es, que de una manera u otra se busca satisfacer un deseo de originalidad —a veces hasta se trata de una ocurrencia— originalidad que según es natural estará referida a la cultura de su autor, pero que se basa en que eso que se hace no sea algo ya "hecho", conocido. No se tratará de "una" silla o de "una" cama, sino de "mi" silla, de "mi" cama, de la cama que "yo" proyecté. Digamos, de una forma de "gusto individual".

En sentido restringido el diseño tiene otro alcance. Indica sobre todo búsqueda de lo "esencial" y de lo "típico", lo mismo que la forma procede, en lo que le atañe, de los medios industriales de producción, que incluyen la estandarización y la prefabricación. "Esencial" significa que la forma lograda se presenta como algo permanente e invariable; en cuanto a "típico" señala que se trata de un modelo que debe seguirse, pues reúne ya los caracteres básicos requeridos para la función que debe cumplir.

Nosotros conocemos y usamos formas que, dentro del diseño, son "esenciales" y típicas. Cito nada más que como ejemplos, asimismo de formas estandarizadas, las sillas "Plexilla" las vajillas "Pirex" y ciertos modelos de las "UD" y "Plastiloza". Las tazas "Plas-

tiloza" casi perfectas, son como los otros productos formas en principio "invariables". Pero hace unos meses esas tazas, o sea vajilla en general, experimentó una variante. Se hizo bastante más delgada. Sólo con un producto más resistente podía esa vajilla variar su espesor que respondía no a un principio estético si no a un mínimo que aseguraba su calidad irrompible. Ahora, con un material más fuerte, fue posible disminuir el espesor. Debo decir de paso que el material más duro parece haber determinado que la vajilla se manche menos. Asimismo los utensillos son marcadamente más livianos, lo que los hace más "expresivos" en su uso.

Si bien he rechazado el principio de que el diseño pueda constituir una "expresión" (subjetiva) del diseñador, deberá aceptarse que ciertos productos, específicamente las herramientas y cubiertos, pero en general los utensillos con los cuales se efectúa algún trabajo, lleguen a ser formas óptimas sólo cuando se comportan como "medios de expresión" de quien los usa, es decir, cuando entre la voluntad y el trabajo efectuado, antes de mediar un obstáculo, parece existir más bien un vehículo que traduce exactamente sin pérdida alguna de esfuerzo, aun facilitándola, aquella voluntad.

En la vida cotidiana, diré a modo de ejemplo, el uso de una cuchara de plata y otra de acero, comprueba lo dicho. Con la primera junto con la sopa se levanta el peso del metal, que además de ser más pesado que el acero, es más blando, lo que hace que para lograr una resistencia igual tenga que ser más gruesa y así pesada. Con una cuchara de acero bien diseñada, se tiene la sensación, opuestamente al uso de la cuchara anterior, que sólo se levanta el alimento.

La experiencia señala que en ciertos utensillos, a raíz de un diseño defectuoso, ocasionado en el empleo de ciertos materiales como por formas inadecuadas, parte del esfuerzo de quien los usa se traduce en una resistencia que el mismo objeto presenta y que así lo resta a la efectividad del resultado para el cual han sido diseñados.

Continuando con los conceptos de diseño, decimos que entre el diseño como concepto restringido y el diseño como concepto "popular" se sitúan acepciones de "transición". El concepto transicional de diseño se extiende tanto "a lo largo" del tiempo como "a través" de nuestra época. Lo primero se refiere al concepto histórico de diseño, que modernamente se ha desarrollado desde William Morris hasta nuestros días, digamos hasta la Escuela de Ulm; lo segundo está referido a todo lo que se hace en este momento. En ambos casos existe un diseño individual, un diseño artesanal, un

diseño comercial; un diseño estrictamente entendido. Históricamente puede ser explicable que ocurra así. Mucho hizo Morris con entender que el arte no era cuestión sólo de "cuadros", de arte puro, de privilegios, sino que debía abarcar también la "experiencia", de modo que el arte no se rebajaba si hacía motivo de él a una silla, a una alfombra, a una jarra para agua; todo lo contrario. Luego las cosas se fueron entendiendo mejor hasta llegar a Gropius y a la aceptación de los procesos industriales de producción.

Eso mismo es lo que ocurre en nuestro momento a través de nuestra época, pero contemporáneamente, pues al tiempo que existen los que piensan en términos de Gropius y Maldonado, también están aquéllos que lo hacen en términos de Morris, y en términos intermedios. Parece natural que sea así. La educación en este sentido es difícil: me refiero a la educación de esa vaguedad que se llama "gusto". Por lo demás la especulación, no sólo la ignorancia, juegan igualmente su papel.

Podemos agregar asimismo, y vinculado con ideas expuestas, lo siguiente: el campo del diseño, hasta el momento, se presenta variado; hay formas resultantes por completo del diseño, en que nada es inseparable de él: una silla, un vaso, una cuchara, pero existe nada es inseparable de él: una tarea menos orgánica o total: una lapicera, un aparato de televisión. En estos últimos ejemplos el diseño sólo contribuye a una tarea exterior, "envolvente" pero que, como vimos en el ejemplo del aparato de radio, tal envoltura corresponde a diversas funciones, las que si se llevan, según dijimos a los ejemplos del automóvil, de la locomotora o del avión se comprende claramente que son importantísimas. En suma, se puede decir que el campo del diseño es "circunstancial": su tarea depende del momento o situación en que actúa.

Para el crítico se hará necesario conocer la finalidad perseguida por el diseñador, pues no es posible emitir un juicio crítico sin ese conocimiento: de lo contrario se caería en una crítica puramente formal como en las artes plásticas. El conocimiento de la función que debe cumplir el objeto es básico.

Ahora, aparte de lo mencionado, aun cuando estrechamente relacionado a problemas actuales de diseño, haremos referencia a su aspecto día a día más científico. Esto no significa que, por el momento, el diseñador, como generalidad, intervenga en cuestiones de funcionamiento mecánico de aparatos o máquinas, pero sí, como dijimos, en "funcionamientos exteriores", y tampoco puede negarse de antemano que



vaya surgiendo un ingeniero-diseñador. Tay vez "ya" esté surgiendo.

Giedion dijo muy bien, refiriéndose a la arquitectura moderna, que su subconsciente fue la ingeniería del siglo XIX. Del mismo modo puede decirse que el subconsciente del diseño próximo yace en los procedimientos industriales y en el pensamiento científico.

El diseñador parece que se va haciendo cada vez más una especie de científico y cada vez menos un artista, al menos según el concepto tradicional de arte. Muy buenas formas, de la más alta calidad son resultado de una clara y definida actitud científica. Quien vio hace un cuarto de siglo "El Pájaro Azul" o "La Flecha de Oro", aquellos bolidos ingleses del automovilismo, no necesita ver ahora nuestros autos para conocer qué es el mejor diseño aplicado a la industria automotriz. Al contrario. Un auto de nuestros días (me refiero a un coche común) tiene mucho de más en su forma, forma lograda por eso mismo por un diseñador "artístico" y no por un hombre de ciencia como los que diseñaron aquellos autos de carrera. En un automóvil actual, la forma, el diseño, es en gran parte "aplicación", casi "ornamento". En aquellos vehículos, que cito nada más que como ejemplos del realizar científico, el diseño es la función misma.

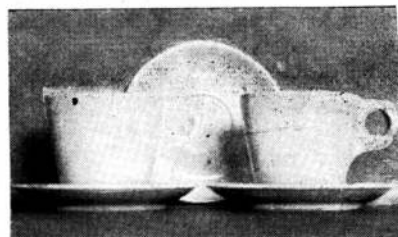
Con respecto a los automóviles, en particular el coche americano, podemos hacer la acotación de que en su diseño juega papel importante tanto el afán de mantener o elevar el nivel de las ventas —el diseñador se ha hecho promotor de ventas— como el de satisfacer el gusto del cliente, lo mismo que su "necesidad" de tener el último modelo. Esto, naturalmente, poco tiene que ver con lo "esencial" y lo "típico" y menos aún con el diseño científico, y lo propio ocurre con los aparatos de radio y televisión, con las heladeras y los lavarropas.

No es que crea que en los automóviles es sólo la función más general —conducir personas— lo que debe determinar la forma. Esta procede igualmente del hecho de proporcionarles un vehículo durable, seguridad y confort. La forma de huso de la cabina o de la carrocería no deriva seguramente de un principio de aerodinámica en vehículos que dentro de una ciudad no exceden normalmente de cincuenta o sesenta kilómetros por hora, pero dándole aquella forma se logra una estructura más sólida que sirve para proteger a sus ocupantes en caso de accidentes y vuelcos. A su vez la forma de un guardabarros, cuya función es demasiado conocida y simple puede excederla pero únicamente por responder a un proceso de elaboración más fácil y por tanto más económico. Pero esos hechos no justifican de ningún modo las formas

de tantos automóviles, las cuales derivan además de los factores mencionados, del querer hacer de la forma la "descripción" o "expresión" de la potencia y la velocidad, lo mismo que de convertirlos en clara ostentación de la situación económica en que se encuentran sus poseedores.

Volviendo al tema deberé recordar a Konrad Fiedler, ese pensador no suficientemente conocido que tanto renovó el pensamiento crítico de fines del siglo pasado y comienzos del actual, mencionando algunas de sus ideas acerca de una actitud frente al arte hecha de exactitud, claridad y espíritu científico pero, sobre todo, de su conciencia acerca de la necesidad que el artista actuara en una "realidad" que era ya entonces la de nuestra cultura científicista.

"30. Es necesario conducir la esencia de la actividad artística a una formulación más neta respecto de la adoptada hasta ahora: Aclarar su base simple y evidente, en tanto que hasta el momento le eran atribuidos fundamentos arbitrarios. 31. No se trata de agotar completamente la esencia del arte como de todas sus manifestaciones, sino de cambiar el punto de vista en la investigación artística. 32. Las consecuencias más importantes del cambio de punto de vista son de carácter negativo: caen todos los límites, las pretensiones, las reglas de una estética de corto alcance. 33. La vida espiritual de nuestro tiempo, densa de seriedad, dirigida hacia el conocimiento exacto, no sabe como comportarse en la apreciación del arte, y tiene razón. en cuanto ve el arte todavía desde un punto de vista superado, y está equivocada en cuanto no se preocupa de buscar un nuevo punto de vista. 34. Mientras en la restringidísima esfera de los artistas y de los estetas se lucha por cuestiones internas entre formalistas y expresionistas, idealistas y naturalistas, el arte mismo ha perdido lentamente su elevadísimo lugar en la concepción del mundo generalmente difundida. Cualquier reacción de pensamiento se ve constreñida a situar la riqueza del arte como elemento secundario, y colocar en el vértice teórico del espíritu humano al conocimiento. 40. Según la concepción del arte válida hasta ahora, éste ha perdido su puesto en el interior del mundo de la realidad; primero, cuando el universo estaba construido todavía sobre lo ideal, el arte era aún parte constitutivo del mundo real; ahora que en el mundo de las cosas objetivas no hay lugar para lo ideal, al arte se le deja sólo un significado subjetivo. Ahora no se trata de volver a dar al arte, en su significado originario, un valor objetivo de existencia, sino de aclarar que en la consideración



La valoración de los objetos de diseño como tales descansa en el hecho más profundo de nuestra cultura utilitaria.

7. Tazas "plastilosa" para desayuno, material sintético, irrompible y fabricación en gran serie y colores marfil, celeste, verde y rosa pálido; industria argentina.

Proceso de elaboración por moldeado. El diámetro interior es igual a la altura exterior. Este equilibrio, que no concede predominio a la abertura, tiende a evitar el fácil vuelco del contenido, como ocurre en tantas tazas donde el diámetro suele llegar al doble en lo alto. Una superficie continua, curva, suave y tersa, domina el exterior dándole mayor capacidad y equilibrio. En el interior, esa curva se une al plano del fondo determinando una superficie de fácil higiene. La configuración circular y cónica de la taza no deriva del proceso de fabricación sino de la acción de beber. El asa presenta un orificio circular por donde cruza el dedo índice; el mayor pasa por debajo de la amplia curva mediante la cual el asa se adhiere más sólidamente al cuerpo del recipiente, en tanto que el pulgar se apoya en una superficie horizontal para fijar la posición de la taza.

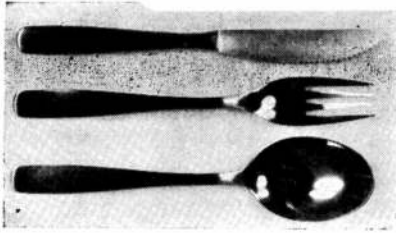
La sutileza del material actual, casi transparente, hace muy expresiva esta vajilla. En la base, una ligera saliente ajusta la taza al plato. El proceso de elaboración es notorio. Se trata, con seguridad, de un diseño progresista en lo que se refiere a vajilla de mesa, de tipo económico.



Diseño significa, ante todo, búsqueda de lo esencial y típico.

8. Silla "plexilla"; patente 89.152; de hierro y plástico, plegadiza para fabricación en serie y uso general, en colores varios; industria argentina.

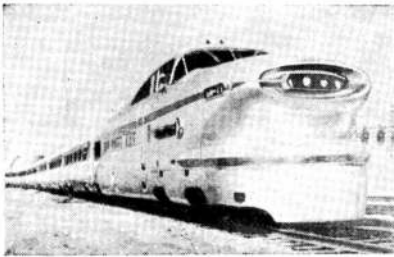
El reposo se logra por la forma anatómica del respaldo y la inclinación hacia atrás del asiento. Su ligereza hace que se la desplace cómodamente sin levantarse de ella. Fácil y enteramente plegable. El perfil en U ha permitido una forma fuerte y liviana a la vez. Sus cualidades derivan por completo de razones de idoneidad, calidad del material y técnica de elaboración. La función de sentarse está evidenciada por los planos de color del asiento y del respaldo, ingravidos sobre la delicada y transparente estructura.



Ciertos utensilios deben su efectividad al hecho de comportarse como expresión de quienes los usan.

9. Cubiertos de mesa de acero inoxidable marcas "Valsodoc" y "Vello"; industria italiana.

La limpieza y la concisión de la forma evidencian el proceso industrial de elaboración. En el cuchillo es la forma y tamaño de la mano lo que determina la medida y configuración del mango. La curva y el dentado de la hoja compensan su brevedad. Los dientes del tenedor, no más largos que lo necesario, están precedidos por una ligera concavidad que ayuda a levantar el alimento. La cuchara exalta su función mediante la pureza de su hueco ovalado. El empleo del acero sutaliza la materia reduciendo a un mínimo la medición, la voluntad y el trabajo.



Las "envolturas" de los aparatos y máquinas cumplen funciones tan importantes como los mecanismos que encierran.

10. Moderno tren de pasajeros; Estados Unidos de América.



Formas de la más alta calidad son resultado de una clara y decidida actitud científica.

11. Aviones "Super Sabre F100C" de la North American; Estados Unidos.

"de la actividad artística se ha descuidado aquello que constituye su valor, no como accesorio de la vida, sino como exteriorización indispensable de ella. En un momento como el nuestro, en el cual la ciencia de la naturaleza hace progresos tan notables, toda objetividad que no contribuya al conocimiento debe aparecer como esencialmente fuera de lugar. Es necesario asignar al arte un significado en el cuadro del trabajo espiritual moderno. 53. En comparación con las complicadas fórmulas de la estética aún en boga, la nueva fórmula a que se lleva la esencia del arte parece demasiado simple. Ella parece adecuarse a la concisión de las concepciones modernas, a la dirección espiritual positiva, casi materialista del pensamiento. Nos lamentamos por la decadencia y el envilecimiento del arte. Y sin embargo la esencia de su verdadera dignidad sólo puede ser hallada en este camino: aquello que hasta ahora se llamaba de tal modo sólo era apariencia. Y este hecho se encuadra en un fenómeno de más vastos alcances: en el desarrollo espiritual moderno han perdido valor muchas cosas que daban importancia, dignidad y belleza a la vida pasada; y como es inútil tratar de situarlas de nuevo en el puesto de antes, no es el caso de creer que el mundo deba envilecerse en la vulgaridad si se rompe con esos principios de una vez por todas, tratándose como se trata de valores aparentes. El espíritu debe lanzarse hacia adelante sin perder la propia prudencia, hasta los más altos grados de desarrollo, hasta las esferas más luminosas de la claridad". (Arte y Ciencia, Capítulo II de "Aforismos sobre el Arte", recogidos y ordenados por H. Konnerth y publicados en Munich en 1913, en el segundo volumen de los "Escritos sobre el Arte". Fiedler había fallecido en 1895).

Resumiendo diremos que es imposible concebir al diseño, en particular el diseño utilitario, actuando excéntricamente, abstraído de la esfera más general de nuestra época, caracterizada en parte por su firme orientación técnico-científico, actitud que, de un modo u otro, ha afectado a las distintas manifestaciones actuales de todo orden aun a aquellas que parecen proceder de motivaciones personales.

#### El juicio crítico

Parece que es necesario un momento analítico, esto es, aquel del examen funcional del objeto, para luego cotejarlo con su forma, pero ya en un momento sintético del mismo proceso, por el cual la forma "visual" es comparada con la forma "práctica" (idoneidad) del propio objeto. Motivo de diseño logrado no será aquél que sea más bello, sino aquel otro que siendo práctico en grado óptimo no presente

formas demás sino las estrictamente necesarias para la función que cumple: dispuestas exactamente para la función.

En el objeto de diseño existe un aspecto práctico y uno visual. No es que el juicio de apreciación tenga que ser unificado, sino que la unificación debe encontrarse en el objeto; luego sí, el juicio crítico tiene que considerar ambos aspectos unitariamente. Ahora, si se piensa que un objeto bien diseñado comprende aquel principio (unidad de forma y función) se entenderá también que el juicio apreciativo debe buscar en cualquier objeto de diseño esa, digamos, especie de simbiosis; el no hallarla será señal de que el objeto no ha alcanzado forma óptima.

En la arquitectura existe un componente práctico y otro visual (artístico); en el diseño utilitario ello es un tanto problemático, el menos como hechos separados: lo visual es consecuencia de lo práctico. El elemento visual, en el diseño, no sólo carece de la libertad que puede poseer en la arquitectura, sino que está referido a "significados" prácticos bien determinados, "unívocos". La vinculación de forma y función es mucho mayor de lo que se cree; la forma no es consecuencia de una función existente antes de ella sino, como ya señale, la función se cumple, más aún, "existe", en la medida que la forma lo permite: "la función es condición de la forma".

Ahora, lo que logra el buen diseño es la unidad o la inmediatez en la relación forma-función (valor visual y valor consecutivo), evitando en ella la presencia de elementos perturbadores. Es justo entonces cuando los aspectos prácticos (valores consecutivos) se transforman en valores intensivos. Dicho con otras palabras, cuando entre función y forma no median otros elementos, cuando la relación es íntima y exacta, la forma se hace accesible a la intuición, de modo que la adecuación a un fin se capta directamente, con propia fuerza de convicción. En la exactitud, en la limpieza, en la correspondencia de esa relación, que incluye, además de la función, la naturaleza de los materiales y la técnica de elaboración más adecuada a ellos, es donde el juicio crítico puede enunciar una forma bien lograda, el "éxito" de la forma. Este proceso, por lo demás y como se habrá advertido, es muy similar al que se cumple en el juicio artístico, cuando la obra de arte es comparada con el ideal de su creador.

El juicio sobre diseño, casi está demás decirlo, no puede consistir en el "me gusta" o "no me gusta", ni tampoco en el no menos común "es lindo" o "es feo". No debe derivar de la subjetividad del observador (así como la forma no deriva de la subjetividad del diseñador) ni tampoco de un principio arbitrario de belleza, sino de la



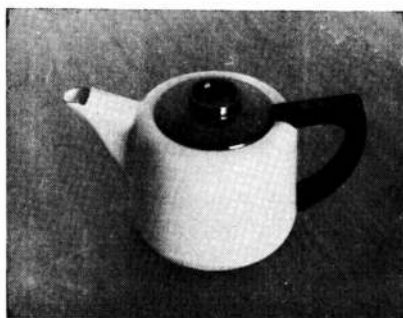
objetividad, del ajuste o de la integración de forma y exigencia, de forma y material, de forma y proceso industrial. Por otra parte tal objetividad es algo dinámico, pues la forma de un objeto no es una y única, sino que está sujeta a una "relatividad": aquella del material empleado y de la técnica de producción. Variando esos factores también varía la forma, de modo que es imposible juzgar por la forma (principio estático) debiéndose decidir en consecuencia en función de aquellos elementos. En esa relatividad reside mucho de lo que es el juicio de diseño, pudiendo agregarse aquí a ese respecto, como ya observamos, que la forma de diseño es "circunstancial" o "contingente".

Dice Konrad Fiedler que "la fórmula que expresa la esencia del arte es fundamentalmente simple: la elevación de la conciencia intuitiva desde un momento obscuro y confuso a su forma de claridad y determinación concreta". En efecto, según vimos, la forma es la función misma, pero también el medio por el exigencia pasa desde un momento obscuro y confuso a la forma; desde el momento diremos indeterminado o "inconformado" al momento (sensible) de la claridad, y determinación concreta. La función, o más propiamente la tarea que debe cumplir el objeto es algo "amorfo" —sin forma alguna— y es sólo la forma la que haciendo posible la función (sólo recién se puede hablar de función) la eleva además, como imagen, a la esfera de la percepción, de lo cognoscitivo.

Asimismo, si la forma no es algo superficial respecto del objeto, algo diré adjetivo, sino parte fundamental de él, hasta el objeto mismo, es imposible considerarla sin entender su practicidad; ese considerar o comprobar puede ser más o menos amplio, pero es necesario, como luego el cotejo de esa experiencia con la forma ya visual en este momento, comparación de la cual resultará el juicio de apreciación, el juicio de valor.

#### Otros comentarios acerca del juicio crítico

Un artista pinta un cuadro. Diez años después lo observa con atención juzgándolo en su valor, con espíritu verdaderamente crítico. En esos años el artista —que puede ser Rembrandt, Goya o Mondrian— ha evolucionado progresivamente pero dentro de la di-



rección artística ya señalada en aquella obra. Considera que ese cuadro puede ser retomado, y dentro del mismo problema que ahí se expone, encontrar una respuesta más adecuada. No se trata de hacer "otra pintura"; sino perfeccionarla dentro de sus mismos principios.

Resulta indudable para mí que ciertos cuadros de los últimos años de Rembrandt, Velázquez o Cézanne poseen un valor superior a otros de los primeros tiempos de esos mismos pintores, y lo propio se puede decir de otros artistas. Ahora, no se puede alegar que su diferencia se deba a una diferencia de expresión subjetiva, esto es, que uno y otro expresan personalidades diversas, aun cuando, sí, se deben a situaciones diversas. El Cézanne que se expresaba en una pintura de 1880 es el mismo que la haría en 1900. Lo fundamental de su personalidad general, digamos de su temperamento, de su carácter, no había variado, como su misma evolución lo demuestra, pero sí variaron sus cuadros. Es que éstos, como cualquier obra de arte, no derivan simplemente de una personalidad, sino de una personalidad "estética", y mientras que la primera, en sus rasgos generales no cambia a través de la vida, la segunda, al menos en los verdaderos artistas, se va enriqueciendo continuamente. Y en esa oposición entre una obra antigua y una moderna de un mismo artista lo que despierta en éste la conciencia de poder mejorar la primera. La voluntad de una continua creación responde en parte, precisamente, a ese anhelo de una obra de "más calidad". De tal modo la obra de arte, para ser entendida a través del juicio crítico, debe ser referida a la motivación única de la personalidad artística, pero si ésta busca justamente alcanzar en aquella una "calidad", es cierto también que la determinación completa-

La determinación completamente objetiva de la calidad el utensilio es parte fundamental del juicio crítico.

#### 12. Tetera "Judge", de hierro enlozado y material sintético en colores amarillo y negro; industria inglesa.

La forma ligeramente cónica con la base más amplia hacia abajo le da segura estabilidad. La superficie del cuerpo y del pico es casi continua, sin zonas que dificulten una fácil limpieza. Lo mismo ocurre en el interior enlozado en blanco. Las curvas superior e inferior que unen respectivamente el cuerpo a la boca y a la base son claro resultado de un determinado proceso industrial de elaboración. La tapa, de material sintético, térmico, se toma, coloca y quita fácilmente; al servir el té su caída se evita por una pequeña saliente del asa. Esta, desarmable y del mismo material que la tapa, resulta un tanto chica, aun para una mano mediana. Su tamaño y forma tornan indecisa la posición de la mano al tomarla. La límpida y curva superficie amarilla pone una nota agradable en la mesa. Salvo el defecto citado, se la puede considerar un buen diseño.

mente objetiva de esa calidad es parte fundamental del juicio crítico, del goce de la obra de arte, y por lo tanto debe ser posible.

La búsqueda de tal "calidad", que en las artes plásticas podemos llamar ya "belleza expresiva" —término que define tanto la obra de Miguel Angel, como de Lehmbruck o de Albers— debe ser también el objetivo del crítico de diseño. El juicio en el diseño presenta diferencias con el juicio de valor en las artes plásticas, pero asimismo, como se dijo, similitudes, por cuyo motivo el conocimiento ya efectuado de este último nos ayudará a comprender el proceso que se cumple en el diseño.

Del mismo modo como en las artes plásticas la calidad debe ser referida finalmente al ideal de su creador, siendo entonces que se advierte su "valor" de expresión, así en el diseño la calidad no puede ser comprendida totalmente si no se relaciona a las circunstancias de su creación, en cuyo centro se ubican originariamente la función, el material y la técnica de elaboración. Esto significa que en el diseño la forma carece de "valor" si no es vinculada a aquellos elementos, lo que confirmará el carácter circunstancial que tiene aquí la forma. Aun siendo constantes la función o el uso de los utensilios, éstos pueden variar en su forma y no obstante alcanzar "valor" de efectividad. Un tenedor para ensalada hecho de madera poseerá forma distinta de uno de acero. Esto significa que la forma más gruesa y ópticamente más pesada del tenedor de madera sólo puede ser valorizada si se la comprende en su calidad, esto es, en que está confeccionada con un material no muy fuerte, lo que hace que para lograr consistencia mínima haya que recurrir a una cierta cantidad de materia. A la inversa, en el ejemplo del tenedor metálico, es

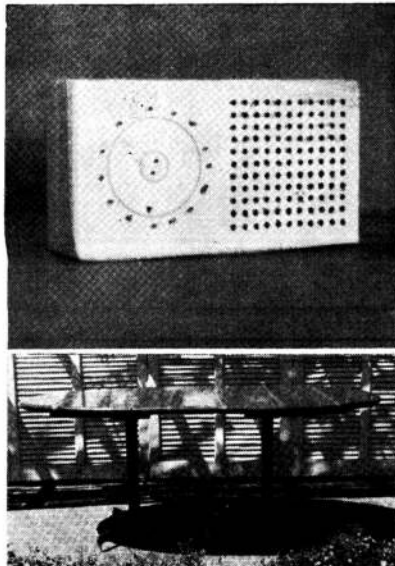
En el diseño industrial la forma es el medio por el cual se pasa desde el momento previo, inconformado y confuso, al momento sensible de la claridad y la determinación concreta.

13. Radio portátil a transistores, marca "Braun"; industria alemana.

Excediendo belleza y función inmediatas, calidad surge como objetivo del diseño.

14. Mesa familiar extensible en madera y hierro; diseño de arquitecto E. Tedeschi.

El óvalo de la tapa resulta de la unión de los esquemas circular y rectangular. A la ventaja de la mesa circular que enfrenta y vincula a las personas evitando a la vez sitios no aprovechables, une la ventaja del crecimiento rectilíneo de la mesa rectangular. La estructura de sostén se muestra en estrecha correspondencia con la función cumplida por la parte superior. La forma no nace, de consecuencia, de un principio "a priori", sino un principio "a priori", sino de una función y del deseo de exaltar los materiales empleados, tarea cumplida particularmente por el color anaranjado del viraró y su veteado.



la alta resistencia del acero lo que le permitirá su configuración más delgada y liviana. Asimismo, dentro del ejemplo del tenedor de acero, un proceso o sistema de estampado y ondulado puede lograr una forma aun más ligera y delicada. Por lo tanto, para establecer el valor del diseño, la forma alcanzada, o su efectividad, debe vincularse a los materiales y a la técnica con que se realizó, siendo en consecuencia la forma, insisto, un elemento contingente.

Por otra parte pienso que es el momento de advertir que entre diseño y calidad hay una diferencia. El diseño parece ser solamente algo virtual, en todo caso formal, y por tanto óptico. La "calidad", en vez, concepto que ya hemos empleado en substitución del más restringido de funcionalidad, involucra "todos" los aspectos del objeto, tanto aquellos que se encuentran en el diseño (o proyecto) y que sólo son visuales, como aquellas otras cualidades propias de la materia misma, y que únicamente son apreciables en el uso del objeto.

El diseño vendría a ser un momento previo del utensilio, el cual sólo se define a través de la "calidad" que, como dijimos, no es sino la suma de todas sus cualidades. Y si el diseño es aun algo "virtual", la calidad es de ese modo, en cambio, el realizarse o la "realidad" misma del objeto. Si volviésemos ahora al ejemplo del diseño de la taza para té que se dio, veríamos que su calidad o su posterior valoración no puede estar referida exclusivamente a una forma que será siempre algo visual sino incluso a la calidad del material. Si sólo fuera cuestión de forma la taza podría tener una configuración funcional y luego estar realizada en un material impropio, y no obstante ser buen diseño. Pero una taza para beber involucra como calidad un material suficiente-

mente duro como para ser impermeable a cualquier líquido, se trate de loza, cerámica, porcelana o un material sintético, ello justamente para asegurar su higiene.

Ahora se explica que se hable de "calidad" para significar algo más allá del diseño, pues ese aspecto no puede ser apreciado en el sentido de forma visual que aun parece suponer su concepto, sino en el uso mismo. Y es el uso lo que permite comprobar aquellas cualidades que no se refieren únicamente a una cuestión configurativa, sino a algo práctico.

En cuanto a una de las diferencias entre bellas artes y diseño, según se hizo notar, reside en el hecho de que la forma en las primeras es consecuencia de la voluntad del artista, a cuyos impulsos nace, como necesidad propia, mientras que el objeto de diseño, si bien es logrado por un diseñador, cuya cultura y formación profesional influyen 'decisivamente' en su forma, se dirige a cumplir una función originada en una exigencia "social" ajena a aquél. Las formas en las artes puras (pintura, escultura) surgen en gran parte del ideal del artista, o sea, de modo ajeno a toda experiencia de la vida utilitaria; la obra de diseño en vez, es una verdadera resultante, bien "a posteriori", de esas motivaciones conocidas que son la necesidad, los materiales y la técnica de elaboración. Por otra parte, como veremos, si bien la forma del objeto es consecuencia de la capacidad del diseñador, ella se halla diré latente en la necesidad que la origina. Podríamos agregar aún que en las artes plásticas la obra de arte es, sino el objeto, al menos el fin del proceso (artístico), no así en el diseño donde éste es un medio para alcanzar una finalidad: la satisfacción de la función.

En tal forma la "calidad" que el crítico debe buscar en el objeto dise-

ñado no debe vincularse a ningún elemento volitivo por sí, ya sea imaginativo, expresivo o referido a un principio de belleza, sino a la inmediatez de la practicidad como valor exclusivamente consecutivo, y el apartarse de tal tarea o el agregar elementos que no correspondan a ese objetivo, será señal de la falta de idoneidad de la forma o de la existencia en ella de elementos visuales demás (elementos "decorativos", sea el adorno pintado en una máquina de coser o el exceso de forma en unos simples anteojos).

Y así como el juicio artístico concluye en aquella afirmación "este cuadro es una obra de arte" o "este cuadro no es una obra de arte", el juicio apreciativo en el diseño concluye en una afirmación similar, al señalar que el objeto o utensilio motivo de él corresponde o no óptimamente a la necesidad que debe contribuir a solucionar. Y en este sentido debe decirse que la forma no es "consecuencia" de una función sino más bien, como se dijo, de una "necesidad", puesto que respecto de la función es en realidad una causa, ya que la función sólo llegará a cumplirse perfectamente a través de la perfección de la forma que el objeto de diseño presenta.

Debe agregarse que el objeto de diseño no alcanzará su valor por cuanto la forma "expresé" o, más bien, "ilustre", la función, esto es, a raíz de un elemento visual, sino por el ajustarse a la necesidad o exigencia que ella, transformándose en función, contribuye a satisfacer.

Las diversas cualidades que integran la calidad exigida al diseño actúan en torno al aspecto fundamental de su "idoneidad", es decir, esa forma lo más apta posible que el objeto adopta para cumplir la tarea que se le encomienda, creando así su propia función. Tales cualidades son, evidentemente, además de otras mencionadas, la presencia en la forma del proceso industrial y standarizado de elaboración y la búsqueda de una forma esencial y típica, y a la vez óptima, es decir, de una forma que se presente como la mejor de ser obtenida en ese momento según la naturaleza de los materiales empleados y la técnica de fabricación. Todos esos aspectos, lo mismo que la clara visualización del material, su respeto, y la manifestación de los tratamientos de producción más adecuados a través de la economía, limpidez y concisión de la forma, son los datos que el crítico buscará durante el desarrollo del juicio crítico para establecer el valor del objeto de diseño. Más allá de la belleza y más allá de la simple función queda de tal modo la "calidad" como el objetivo del diseño industrial utilitario y, por lo tanto, del juicio requerido para su apreciación.

### Cuatro casas rioplatenses

En el curso de este año **n. a.** publicó ya las siguientes "casas rioplatenses": en enero, 1, Mauricio Repossini para el autor, en Highland Park; 2, Onetto, Ugarte y Ballvé Cañás, para Fernando del Río, en Highland Park; 3, Jorge Saager, para el autor, en Highland Park; en abril, 4, Arnold Hakel, para I. Grunwald, en Punta Gorda; 5, Boris Dabinovic, en San Isidro; 6, Ramos y Alvarez Forn, para H. Homeyer, en Lomas de San Isidro.

**7**

arq.: Juan Carlos Malter Terrada  
prop.: Juan Carlos Malter Terrada  
ubicación: Terrero 557, San Isidro

Pocas veces un arquitecto tiene la libertad de hacer una casa sin exigencias perturbadoras del cliente. Pero esa libertad se da plena cuando se construye su propia morada. La libertad del diseñador está solo limitada entonces por el terreno —si es que no lo pudo elegir— y por lo económi-

co, pero cabe recordar aquí que estos dos impedimentos deben estar siempre presentes en toda labor arquitectónica porque son consustanciales de ella.

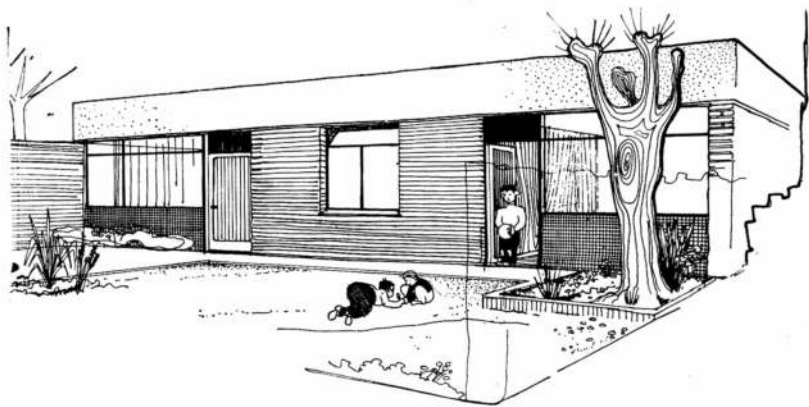
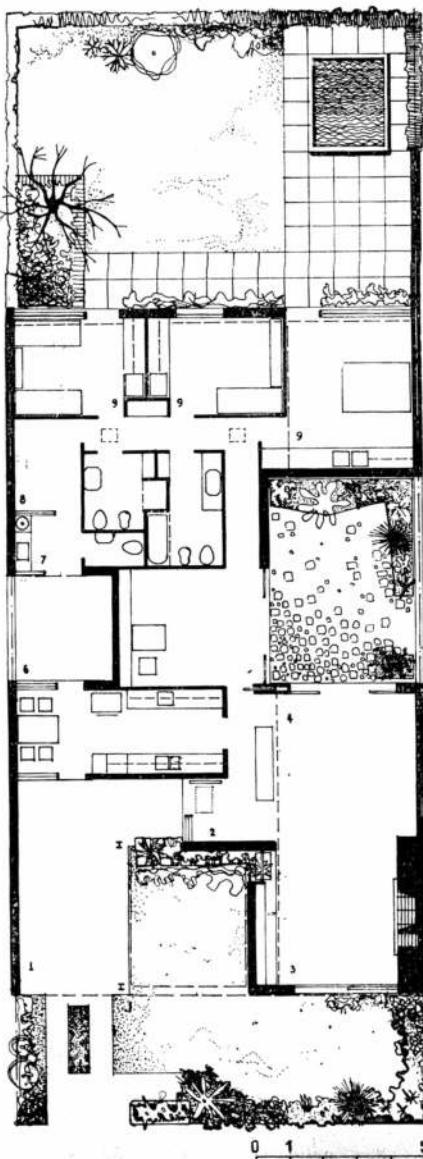
Desarrolló la vivienda en una planta dejando un prudencial retiro de la línea municipal resaltada con una com-

posición en azulejos que encierra medidores públicos y oculta un tanto el pequeño jardín de entrada, donde la losa abierta permite el paso del sol. El living comedor corre de ese jardín a un patio interior con vegetación. También los dormitorios están directamente sobre un jardín posterior.

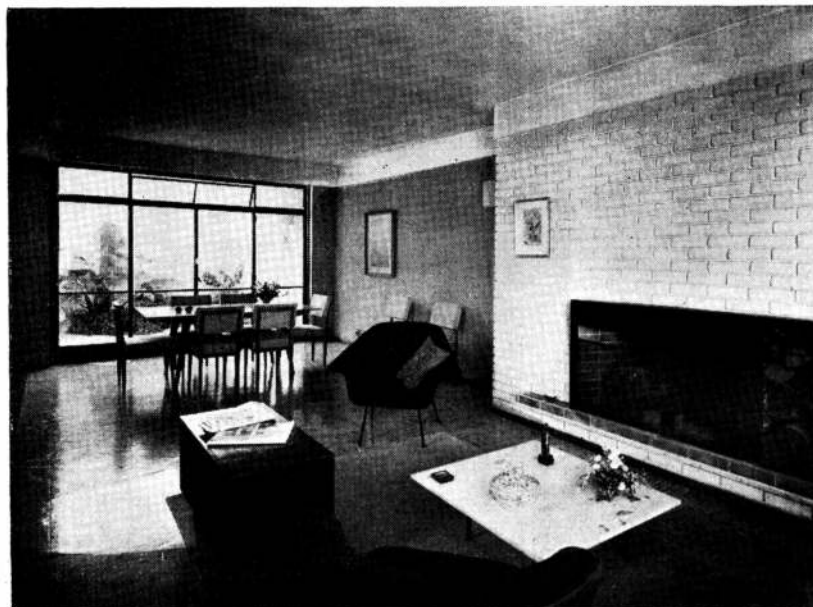




1. El retiro de la línea municipal realiza la horizontalidad de la losa plana. Lajas y ladrillo a la vista con un diseño especial en baldositas son los elementos visibles.
2. Dos de los tres dormitorios abren directamente al jardín posterior y el tercero tiene una ventana.
3. El living comedor hacia el patio con vegetación intermedia; ladrillo pulido y blanqueado en derredor de la chimenea.



1, guarda-coche; 2, hall; 3, sala de estar; 4, comedor; 5, cuarto de trabajo; 6, patio de servicio; 7, lavadero; 8, habitación de servicio, y 9, dormitorios.



Esta residencia, ubicada en una zona algo más alejada que lo que podría llamarse "suburbana", presentó problemas poco comunes. Por un lado, debía preverse futuros aumentos en el número de componentes de la familia, cosa habitual; pero, por otro, debía tenerse en cuenta que algún día, quizá no muy lejano, dejará de ser vivienda de fin de semana y veraneo para convertirse en residencia permanente. Esto ocurrirá cuando la ruta panamericana —conocida como acceso norte— haya llegado hasta allí. El lugar podrá quedar unido a Buenos Aires en pocos minutos y la residencia podrá ser así permanente.

Aquí el arquitecto actuó sin ninguna limitación al hacer su propia casa. Se desechó la idea de construir una casa "modificable" y se optó por colocar cinco dormitorios en hilera con orientación nord-este y baños contiguos

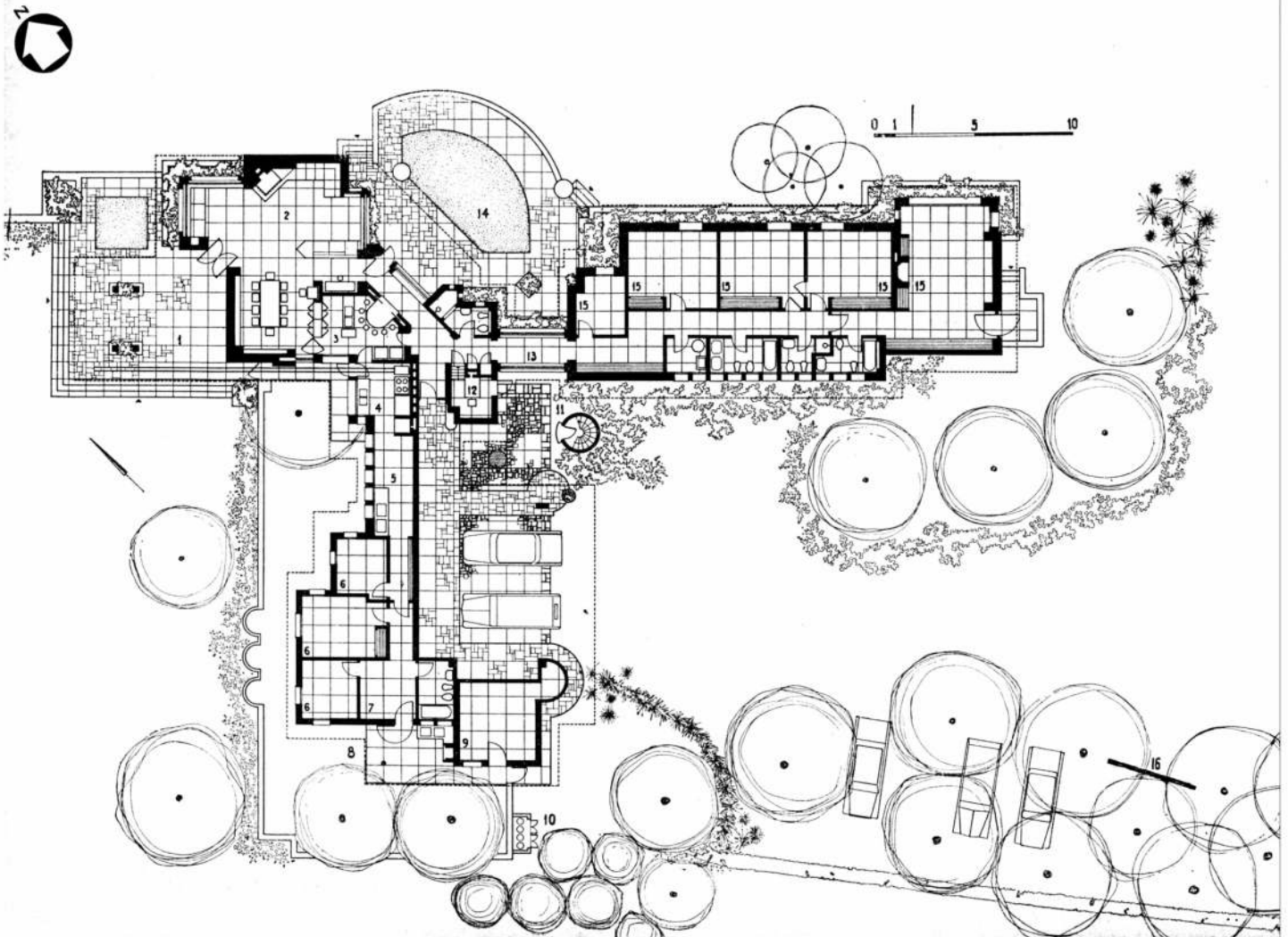
orientados hacia el sur-oeste. El número de esas unidades satisfará las futuras necesidades. En cuanto al segundo problema se resolvió disponiendo todas las comodidades de una casa de habitación permanente con las ventajas que requiere la vida de campo.

Se procuró integrar el edificio con el medio de la manera que se indica aquí. Hay una llanura con caídas suaves hacia el nord-este y el sur-este, acentuándose en esta última dirección la buena vista. Para evitar la monotonía de la composición paisajística se hizo un parque muy elaborado —con plantas foráneas— en el sector sur, al que se accede desde la entrada. Pero la casa se ha construido en la línea divisoria entre el parque y el "campo" donde el terreno se dejó al natural. La terraza es como un mirador que domina el paisaje campestre. En una de las fachadas el "campo" llega hasta los muros,

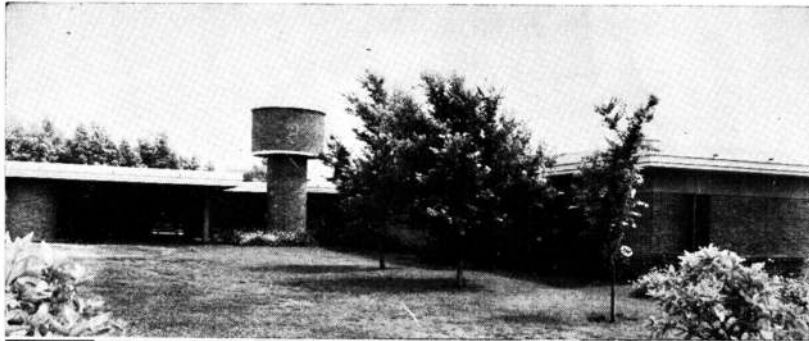
El living-comedor tiene forma de cruz y la estufa hogar es visible desde todos los ángulos. En verano, el recipiente de cenizas de la estufa se llena de agua para que produzca un efecto refrescante. Para facilitar al limpieza del piso se evitaron los muebles con patas y la solución de las tres banquetas empotradas resultó satisfactoria; desde cada una de ellas se obtiene vistas muy variadas entre sí, lo que evita la monotonía dentro de ese ambiente.

En el comedor todos los comenzales pueden ver la estufa y también el paisaje exterior. Frente a la mesa de desayuno hay dos postigones corredizos para permitir la vista al campo.

Se utilizaron materiales permanentes: ladrillo, piedra y hormigón. El piso de piedra dió muy buen resultado por razones "higiénico-estéticas" dada la proximidad con la tierra circundante.



1, alero; 2, sala de estar y rincón comedor; 3, office; 4, cocina; 5, lavadero; 6, cuartos de servicio; 7, hall de servicio; 9, depósito; 10, supergás; 11, torre de agua, patio de lajas y entrada principal; 12, caldera; 13, pasillo; 14, terraza; 15, dormitorios; 16, pabellón.

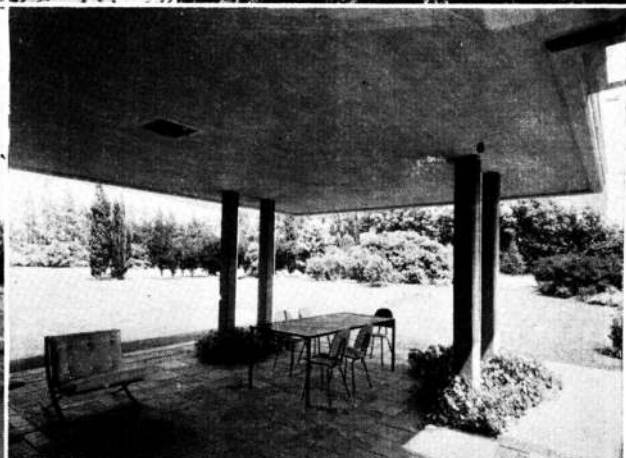
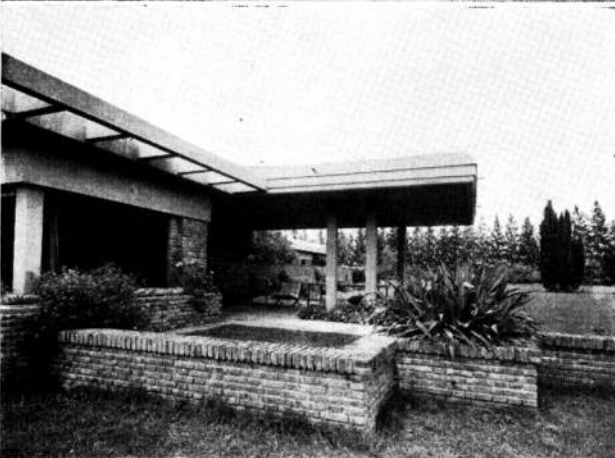


4  
5

4. Vista desde el sur con la entrada; la torre de agua delante.
5. Vista del parque.
6. La terraza que mira hacia el este, donde el terreno se dejó sin arreglo.
7. El alero contiguo al comedor visto desde el norte: a un lado el "campo" y hacia el otro el parque.
8. Nuevamente la terraza y el "campo" al fondo.
9. El alero contiguo al comedor hacia el parque.

6  
7

8  
9







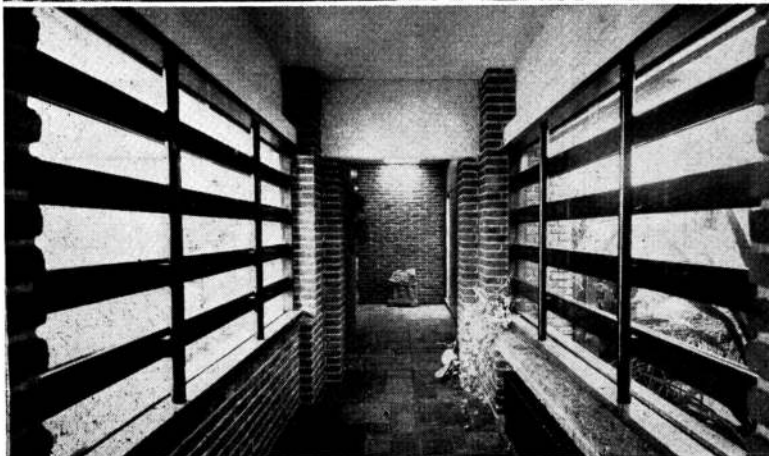
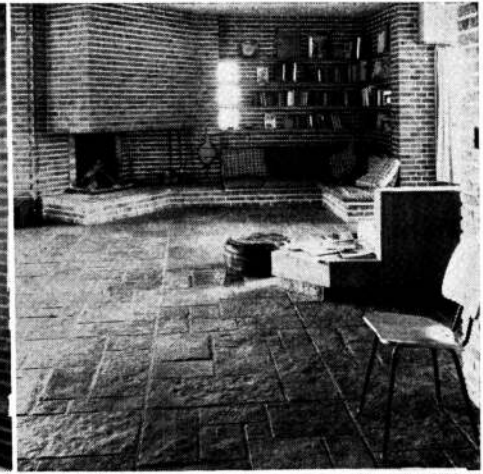
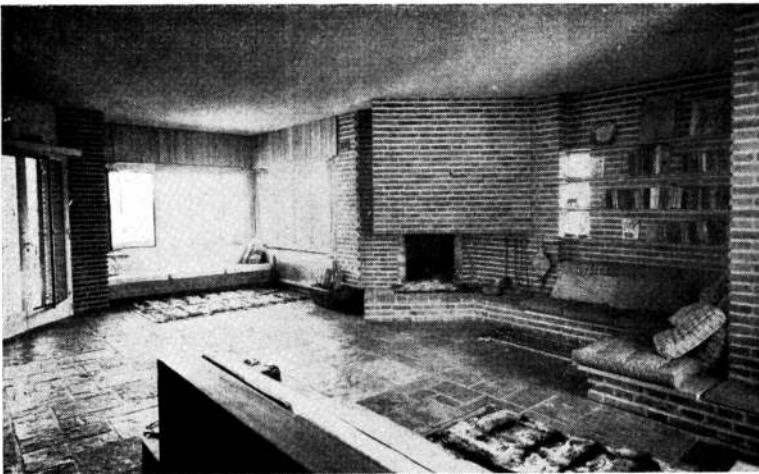
10

fotos de Gómez

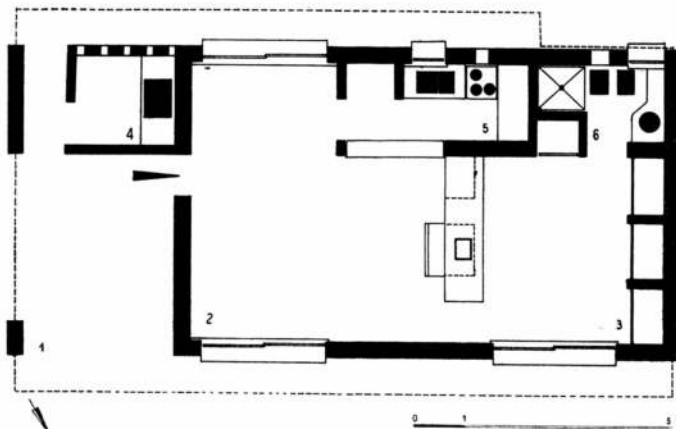
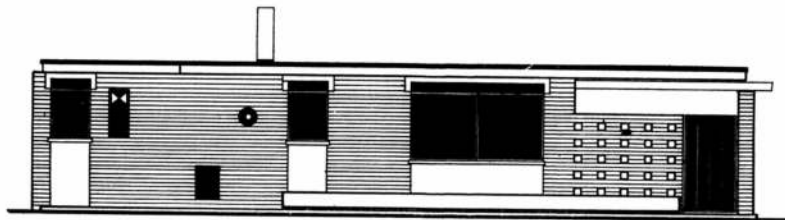
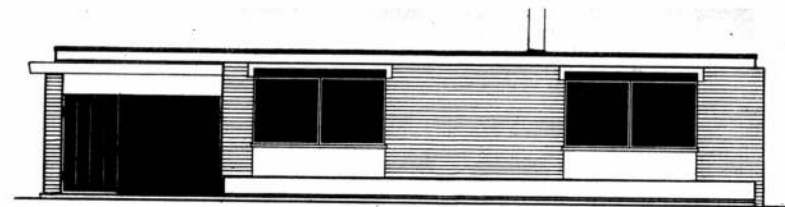
- 10. El living comedor hacia la entrada desde el alero.
- 11. La chimenea colocada de tal manera que es visible desde todos los ángulos.
- 12. El pasillo desde la zona de estar hacia los dormitorios.
- 13. El rincón biblioteca en la zona de estar, contigua a la chimenea.
- 14. El rincón comedor en la misma zona de estar.

11  
12

13  
14



34



9

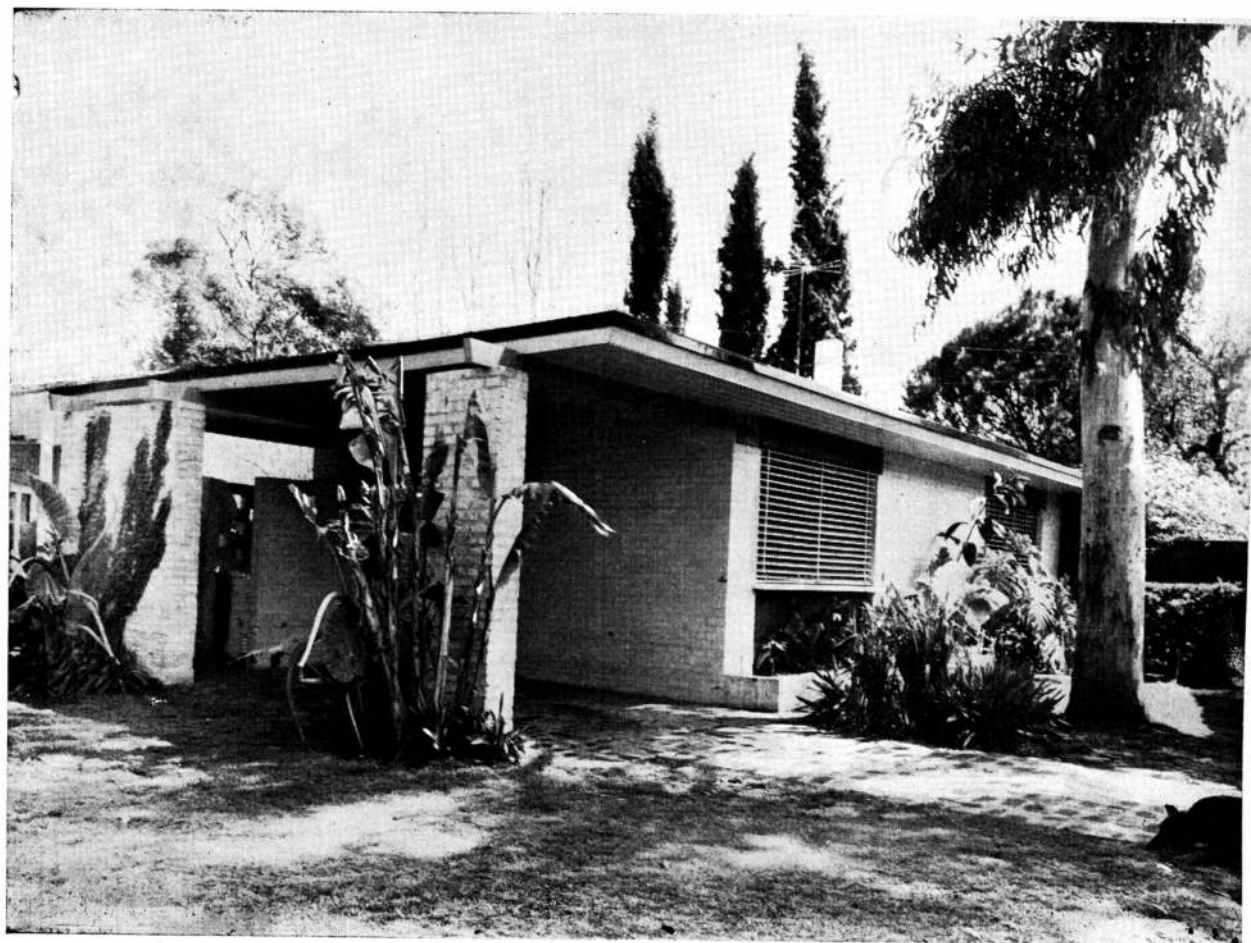
arquitecto: Boris Dabinovic  
 propietario: Boris Dabinovic  
 lugar: José C. Paz y Almaguer  
 Acassuso, Buenos Aires

El arquitecto construyó también en este tercer ejemplo su casa propia en un terreno pequeño pero muy bien implantado. Su solución debía ser de "vivienda mínima" y su esfuerzo se aplicó a no quitar amplitud a ese mínimo. La planta fue muy bien lograda y con el tratamiento de los materiales sencillos utilizados logró dar calidez al conjunto lo que constituye una nota llamativa en la vivienda.

Se destaca el recomendable uso del ladrillo con junta desparramada y pintado al latex tanto afuera como adentro.

1, porche; 2, living-comedor; 3, dormitorio; 4, lavadero; 5, cocina; 6, baño.

15



35



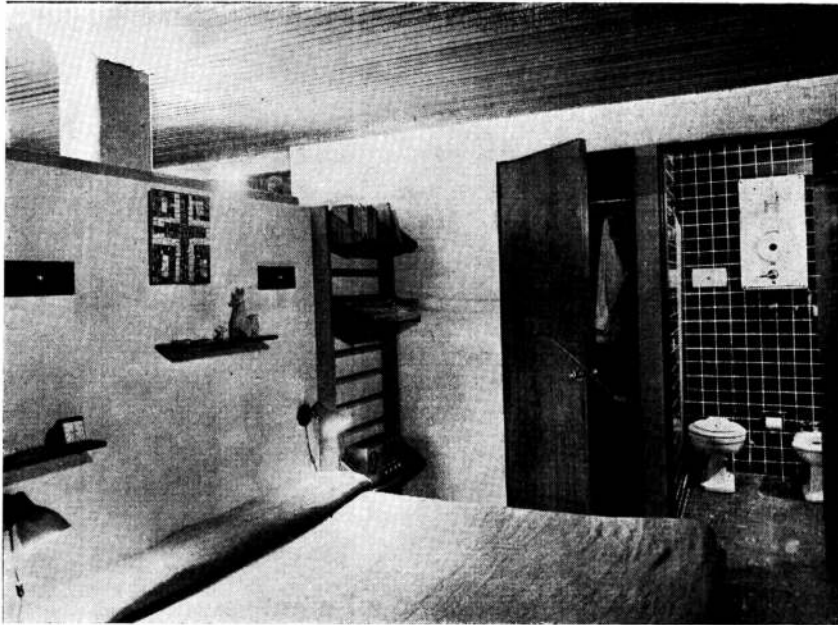
16  
17

tro. Los cerramientos exteriores son corredizos o a guillotina y el material es aluminio; cortinas plegadizas y regulables de aluminio. La carpintería interior es en petiribí lustrado. El hogar central tiene circulación de aire caliente. Todo en 55 metros cuadrados de superficie. Esta casa no es nueva. Se construyó en 1958.



36





18  
19

15. El ladrillo es con junta desparramada sin revoque y pintado al látex, tanto fuera como adentro.
16. Un mostrador separa el lugar de estar de la cocina.
17. Una mesa contra la pared puede separarse de ella y servir para comer en casos especiales.
18. El dormitorio está separado del resto de la casa por la chimenea y por el rincón con el tocadiscos.
19. Otra decoración del mismo ambiente con asientos claros y lisos, pero sin cambiar nada la disposición.



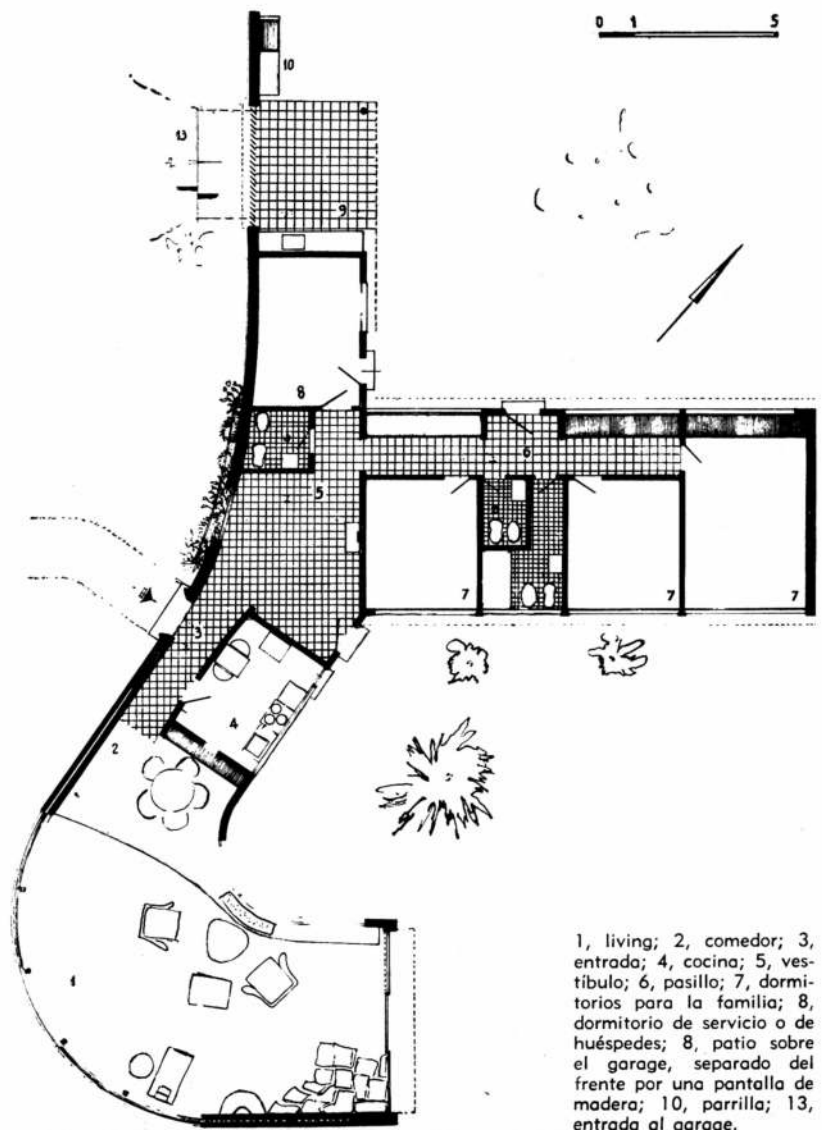
Portezuelo es una playa veraniega de Uruguay donde el bosque llega casi hasta el mar y donde la disposición urbana fue preparada por Antonio Bonnet con ideas originales y bien aplicadas al lugar. El terreno pudo ser elegido y la residencia es para veraneo de un matrimonio con tres hijos, y escaso servicio doméstico. La amplitud del solar permitió realizar la casa ajustándola al movimiento del terreno de manera que quedase situada "dentro de la naturaleza", usando materiales adecuados y subordinada al paisaje. Pero también pudo colocarse en un lugar elevado para mejorar las vistas y aprovechar mejores brisas. Se llega por un caminito curvado de granza colorada.

El ambiente de estar y recepción quedó totalmente separado de dormitorios y servicios. El living se destaca por su ventanal curvo complementado por otro ventanal enterizo con puertas correderas, hacia el este, y por una banderola —también curva— hacia el nord-este, que asegura ventilación cruzada y vista hacia los altos árboles. El gran ventanal curvo tiene persianas correderas con marcos de hierro con tablillas de madera barnizada que se deslizan hacia ambos lados en nichos especiales. Hay dos paredes en este ambiente: la del sur, forrada en madera de guatambú dentro y afuera con una chimenea colgante blanca y estantes y muebles para bar y radio; la otra, al fondo del rincón comedor, está cubierta por un placard que incluye un pasaplatos a la cocina. La casa tiene tres niveles: para llegar de la entrada al sector comedor se baja un peldaño y aquí el piso es de parquet; el sector living está otro escalón más abajo y el piso es de lajas negras; debe notarse que el parquet continúa, siempre en su escalón elevado, en una franja angosta a lo largo de la pared nord-este. Sobre esa franja elevada hay un sofá puesto allí expreso para poder presenciar las puestas del sol y es desplazable siguiendo la curva de la pared, a lo largo de la banderola.

La cocina tiene amplia vista al bosque y el lugar de estar "íntimo" es, en realidad, un cuarto de juego para los chicos. Los dormitorios reciben brisas frescas del mar y sus ventanas, marcos y divisiones están pintados al óleo, en blanco. La habitación de servicio puede ser usada para huéspedes, con su propio baño. Los dormitorios son enteramente libres pues los placards se colocaron en el pasillo, cerrando la pared norte.

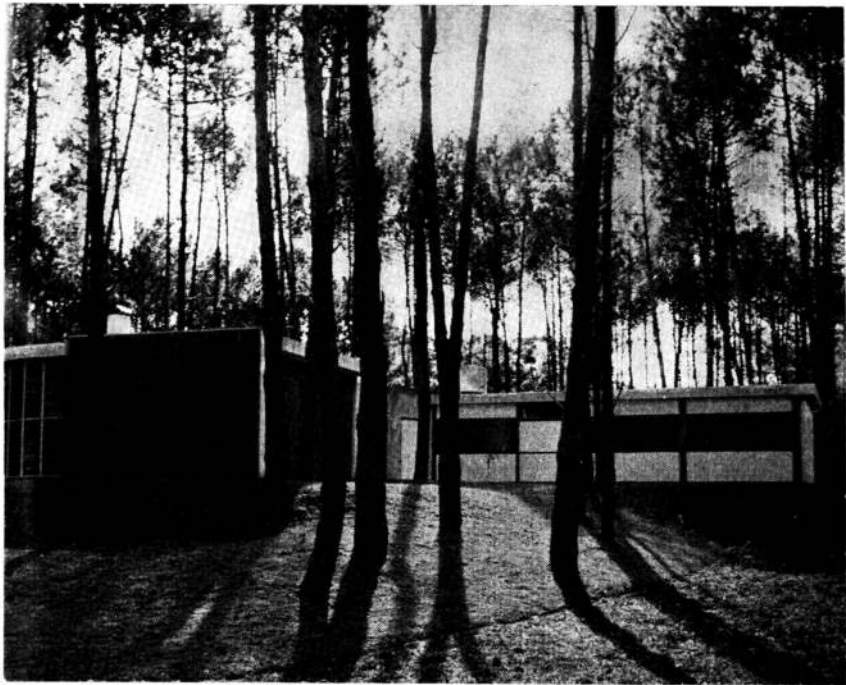
El garage se ubicó debajo del patio de servicio —que incluye parrilla— aprovechando la elevación del terreno en ese lugar.

**10**  
 proyectista: Arnold Hakel  
 prop.: Fulvia B. de Weil  
 lugar: Portezuelo, Uruguay



- 1, living; 2, comedor; 3, entrada; 4, cocina; 5, vestíbulo; 6, pasillo; 7, dormitorios para la familia; 8, dormitorio de servicio o de huéspedes; 8, patio sobre el garage, separado del frente por una pantalla de madera; 10, parrilla; 13, entrada al garage.

20. El living a la izquierda y el ala de los dormitorios a la derecha, con los paños de material forrado con chapas de fibrocemento y pintados al óleo blanco.
21. Frente principal con la entrada y el ventanal del living con su persiana cerrada. El frente y la jardinera son de monolítico lavado con granos de mármol ónix.
22. Desarrollo curvo del frente que acompaña el movimiento de las dos calles. A través del gran ventanal curvo se ve la banderola, también curva, en la pared opuesta.
23. La entrada al garage y encima la pared y la pantalla que separan al patio de servicio.
24. El patio de servicio con la parrilla compuesta de una losa forrada con refractarios y una pantalla encima de la cual cuelga una parrilla de subir y bajar.
25. El gran ventanal curvo del living y la chimenea blanca sobre la pared forrada en madera; el piso es de lajas negras.

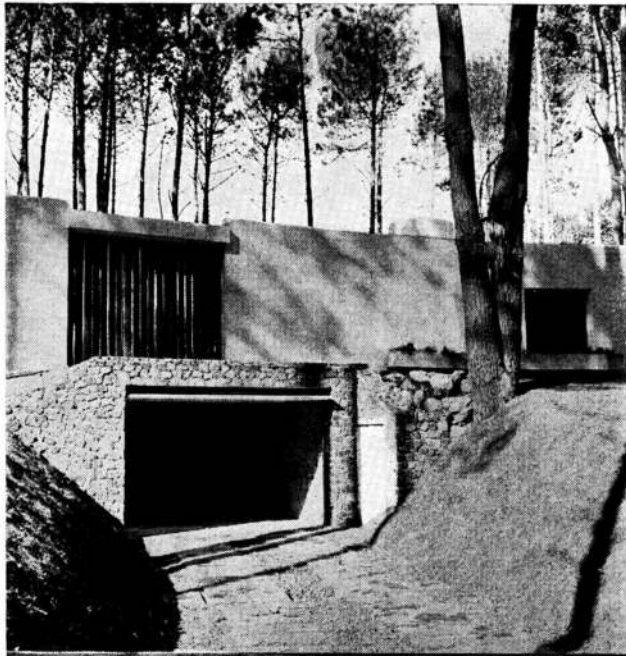


Fotos de Dora

20  
21  
22







23  
24  
25



## La Universidad y la universidad de Bagdad



BIBLIOTECA

por Francisco Lesta  
Nemi - Roma, junio 1962

El gobierno de Irak brindó a The Architects Collaborative International la excepcional oportunidad de diseñar una universidad de gran importancia desde sus comienzos sin necesidad de atenerse a normas ya establecidas de antemano o de ajustarse a edificios ya realizados. En este sentido la experiencia se presentó como casi única. Se trata de la Universidad de Bagdad cuyo plan inicial fue aceptado por el gobierno en 1959. Un proyecto definitivo, ahora en marcha, se presentó un año después. Difería del anterior en varios aspectos pero no variaba para nada la concepción general del problema ni los planteos de su solución. Walter Gropius y su grupo pueden así diseñar una universidad aplicando los más modernos conceptos pedagógicos. Varios expertos de Irak colaboraron con TACI.

La nueva universidad, en tres sucesivas fases de ampliación, servirá a 5.000, 8.000 y 12.000 estudiantes. Las universidades del mundo occidental han evolucionado y sufrido transformaciones durante períodos muy largos, con frecuencia centurias; en consecuencia, o muy raramente, o nunca, sus estructuras materiales fueron unificadas o armónicas. Con la de Bagdad es posible hacer todo nuevo, físicamente y desde el punto de vista de la filosofía de la educación. Se utilizó la experiencia de las universidades occidentales y se estudió la situación actual y la tradición irakesa y los planes de desarrollo del país árabe.

En esta planta unificada, la necesidad de especialización de las varias ramas del conocimiento debe estar relacionada con el ideal de una cultura verdaderamente universal en cada una de las pequeñas partes de todo el grupo. Por otro lado, es necesario hacer posible la flexibilidad imprescindible para las futuras e imprevisibles necesidades de desarrollo ulterior. En Irak se encontró un terreno propicio para la innovación, mucho más liberal que en otras partes.

El planteo general que guió el diseño se basa en la idea de una amplia flexibilidad. Solamente los decanatos y las jefaturas de departamentos quedan fijados de una vez en su arreglo y ubicación, mientras que los espacios para enseñanza —clases y laboratorios— pueden recibir distintos destinos cada

año según las necesidades de los planes de estudios o del número de estudiantes inscriptos en cada curso. Esto produce grandes economías en construcción y costos de mantenimiento. Además releva a los directivos de la universidad y al elenco docente de una preocupación que suele llevar mucho tiempo en las antiguas universidades; una administración central de la universidad tratará el problema de la ubicación de los espacios de enseñanza. Se ha hecho un detallado estudio, para economizar en las construcciones, de los porcentajes de alumnos que utilizan —según horarios— las dependencias. Se supo así que cuando hubiera 12.000, 6.000 estarían en edificios de instrucción teórica, 3.000 en laboratorios y similares y 3.000 en la biblioteca. En cambio, los dormitorios y los restaurantes debían albergar a la vez a 12.000. Cada facultad tiene su dirección propia pero instalaciones generales, laboratorios y bibliotecas son comunes para toda la universidad.

El terreno elegido es un bolsón sobre el Tigris y se presenta plano aunque con desniveles —de unos 3 metros— determinados por unos murallones de “endicamiento” del terreno que se conforma así en verdaderas terrazas. El “campus” se instaló en una parte más baja de terreno bordeada por uno de esos diques de contención, y contigua al río.

Una manera utilizada para combatir el elevado calor ambiente fue aproximar entre sí los edificios para que el espacio libre entre ellos estuviera siempre en sombra. Los aventanamientos están orientados de manera de no recibir sol o de recibirlo lo menos posible y las orientaciones asoleadas son, por lo general, galerías cubiertas por losas salientes. Entre los edificios del “campus” corren pequeños canales de agua y se colocan varias fuentes de efecto “refrescante”. Hay abundante verde allí. El centro del campus está formado por: un gran edificio con el museo, el centro de estudiantes y una galería de arte; una biblioteca con capacidad para un millón de volúmenes; una torre con oficinas administrativas, de profesores y decanato, un edificio más pequeño de administración; un auditorio con capacidad para 5.200 butacas. No di-

rectamente sobre este espacio central del “campus” pero formando el “centro” hay un teatro y un club. Todos estos edificios centrales están rodeados por los grandes edificios “académicos” que no repiten un modelo único y que por lo tanto, acusan diferentes formas. Así se completa el “campus”.

Hay luego tres grupos de edificios de dormitorios para estudiantes, cada uno de los cuales cuenta con tres comedores. Sobre el borde del río hay 100 viviendas en seis grupos para profesores y altos empleados a lo que debe sumarse, al norte del “campus”, pero siempre sobre el río, una gran casa para 50 huéspedes y la casa del decano. Las construcciones se completan con los siguientes edificios, al norte, un colegio secundario para 500 señoritas; la mezquita; una escuela primaria con 14 aulas para servir a las necesidades del personal permanente de la universidad; una enfermería con 120 camas; un pabellón sobre el río; un edificio para deportes y un estadio.

El tránsito de vehículos llega hasta el mismo “campus”.

Para el futuro se proyectaron, en el terreno contiguo al este, un centro de compras, un colegio secundario de varones y una expansión de la misma Universidad.

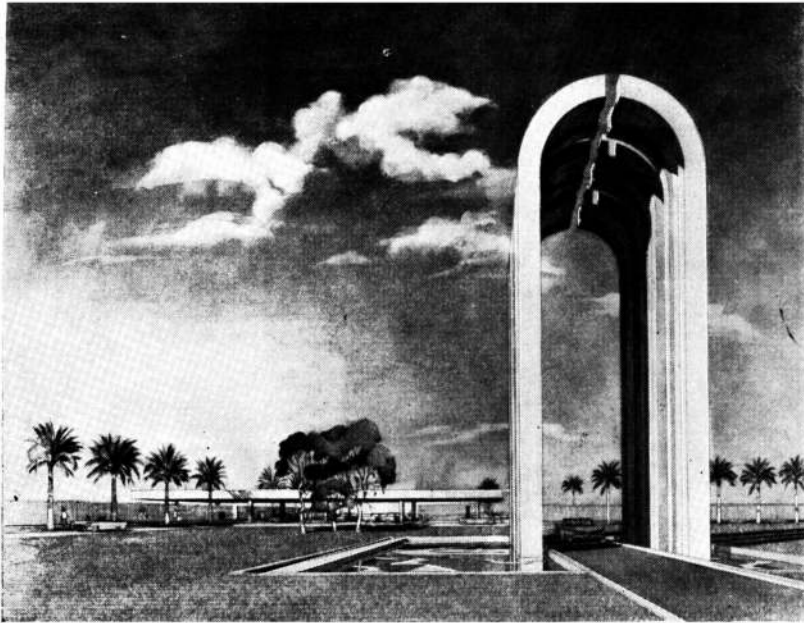
Todavía no está estrictamente fijado en todos sus detalles el plan definitivo de la universidad de Bagdad. De lo aquí publicado a lo definitivo puede haber alguna diferencia, pero será muy pequeña. En la explicación precedente de los principios que condujeron al plan se ha seguido el pensamiento de los proyectistas. Creemos que queda bien expuesta la fundamentación filosófica del proyecto y consideramos que la meta propuesta por el Bauhaus aparece aquí como conseguida.

Hemos creído conveniente completar la presentación de este proyecto con una generalización que le toca muy de cerca. Para lograrlo, entrevistamos al profesor Carlo G. Argán a quien preguntamos sobre el fin que debe perseguir la Universidad y sobre la aparente crisis que la afecta, idea que él ratificó en la forma que va a continuación.

A1, biblioteca; A2, administración; A3, torre; A5, club; A6, centro de estudiantes; A7, museo; A8, teatro; A9, galería de arte.  
 B, edificios "académicos".  
 C, Dormitorios.  
 D, Comedores.  
 E1, edificio para deportes; E2, estadio.  
 F, área de servicios.  
 G1, casa para el decano; G2, casas de profesores; G3, casas de huéspedes.  
 H1, mezquita; H2, colegio de señoritas; H3, escuela elemental; H4, enfermería; H5, pabellón costero; H6, entrada principal con su arco.

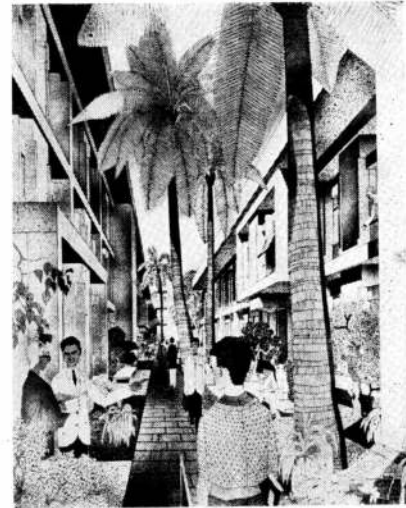




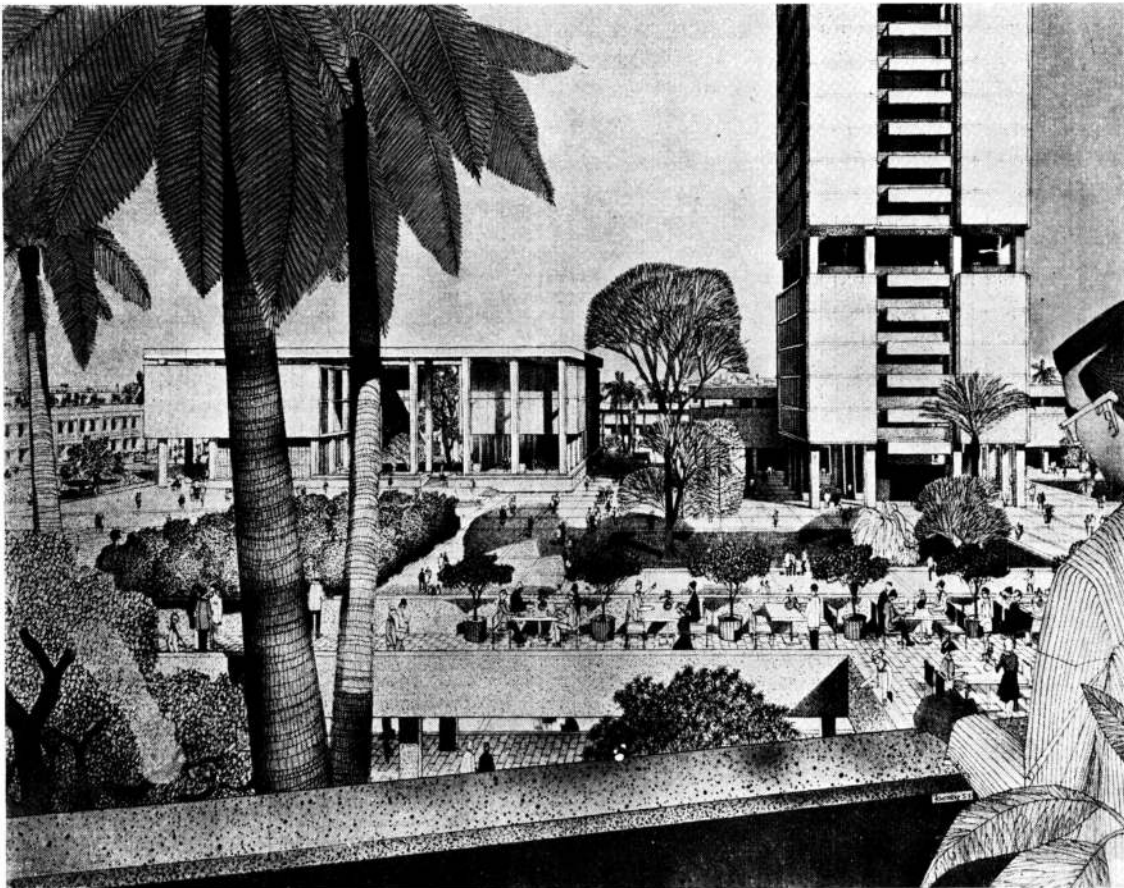


1

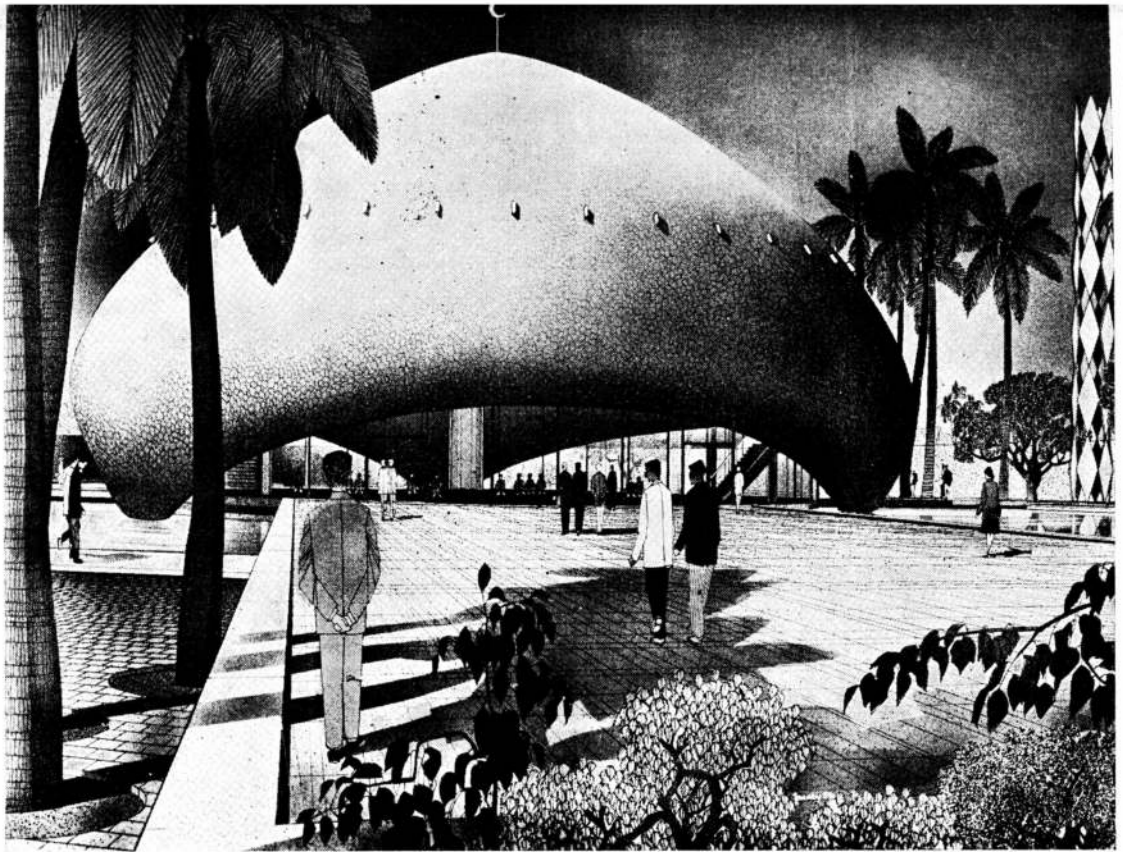
2



1. La entrada principal con la monumental portada que se llama "la mente abierta".
2. Vista de los dormitorios de los estudiantes.
3. El "campus" visto desde el centro de estudiantes hacia el edificio administrativo y la torre.
4. La mezquita.



3



4

#### Opinión de Carlo G. Argán sobre la función de la Universidad y su crisis

Los fines de la Universidad son: el desarrollo de la investigación científica, la preparación metodológica de los estudiantes para que puedan realizar tal investigación y la formación profesional en todos los campos según modernas direcciones metodológicas.

La cultura universitaria atraviesa por un período de crisis determinado por la primacía de la finalidad profesional sobre la finalidad científica. La Universidad se está convirtiendo en una fábrica de diplomas de habilitación profesional; y la situación económica y social compele a los jóvenes egresados a buscar un empleo inmediatamente, en lugar de profundizar y perfeccionar los estudios.

Para remediar esta crisis sería necesaria una reforma de los estudios universitarios y una reforma de las condiciones sociales. En el ámbito de la Universidad sería necesario:

lograr una mayor unión entre las facultades de manera que se provea a los estudiantes, junto con las enseñanzas especializadas, una base de cultura general más amplia;

lograr el pleno empleo de los profesores universitarios para que su contacto con los estudiantes sea más directo y continuo y para que haya una mayor disponibilidad de personal asistente para guiar a los jóvenes en la investigación científica individual y de grupo;

desarrollar la investigación científica de grupo en el seno de las escuelas universitarias;

dar a los profesores la posibilidad de valorar la aptitud de los estudiantes a través de largos períodos de investigación, en lugar de las actuales pruebas de "examen".

También habría que tomar algunas medidas esenciales en el campo del gobierno universitario:

amplia exención de impuestos y concesión más liberal de becas a los estudiantes meritorios;

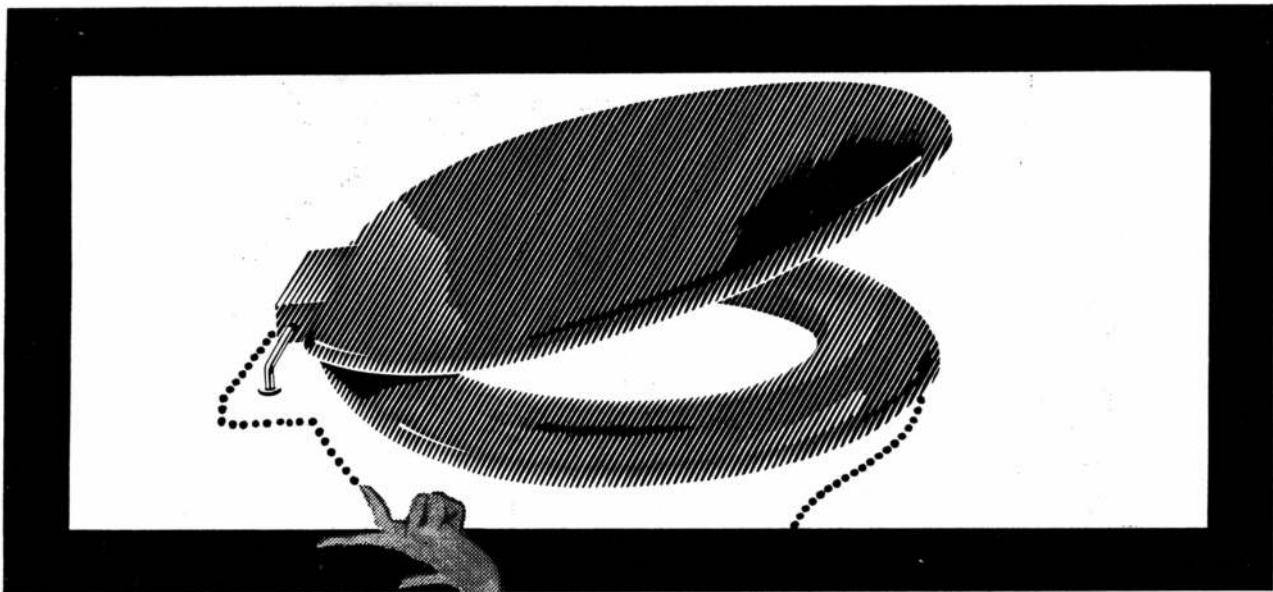
mantener en los estudios a los recién egresados que demuestren destacada vocación por la investigación científica;

dar una amplia dotación a las escuelas universitarias para desarrollar el equipo de investigaciones.

También sería importante poder desarrollar las relaciones internacionales entre universidades con intercambio periódico de profesores y estudiantes en relación con precisas finalidades de investigación.

Creemos que para Argentina se hace muy difícil, en la situación actual, concebir un programa universitario de tal magnitud. Nos referimos tanto a la experiencia de Bagdad como las ideas generales de Argán. Hasta el momento no hemos podido prosperar con ninguno, sea por dificultades económicas como por problemas de índole más grave. Estimo que eso se debe a que nosotros también, muy destacadamente, producimos profesionales y no hombres de estudio. La Universidad, originariamente una cohesión de pensamiento, aún en nuestro país, y no solo en Europa como dice Argán, es un fácil camino para el título. Universidad es disciplina, o sea, economía de algo que ha sido primero adquirido y luego conservado para su utilización y transferencia. Además, debe renovarse permanentemente, intercambiarse. La experiencia de Bagdad nos es valiosa porque creemos que eso, precisamente, es lo que se pretende hacer.



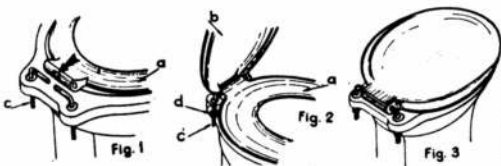


- Material termoplástico de duración ilimitada.
- Adaptable a toda medida de inodoro.
- Sin accesorios metálicos oxidables: se fija al inodoro con pasadores y tuercas de POLIMERO DE NYLON \*
- No absorbe olores ni humedad. Se limpia muy fácilmente.
- Diseño moderno. Se adapta anatómicamente.
- **ELEGANTE TAPA DE COBERTURA TOTAL** que "viste" el cuarto de baño con un cómodo taburete.

Se coloca sin herramientas especiales

Introduzca las bisagras (c) en los agujeros del inodoro, con la parte roscada hacia abajo; enfrente los extremos superiores y compruebe si la distancia entre los mismos es mayor que la indicada en la parte trasera del asiento y tapa, según Fig. 1. Si así sucede, puede colocarlo definitivamente: Fig. 2. En caso de que los extremos sobrepasen las marcas del asiento (a), recorte los mismos con un cuchillo o una tijera a la medida justa; use como referencia las marcas numeradas indicadas en el extremo. Para la instalación coloque el extremo numerado dentro del orificio del asiento (a) y tapa (b) y el roscado en los agujeros del inodoro, ajustando la tuerca (d) por la parte inferior (Fig. 3).

W  
W  
W  
W



SI SU PROVEEDOR NO LO TIENE SOLICITE UN VENDEDOR

PRODUCIDO Y DISTRIBUIDO POR

**NIBO D PLAST**  
S. A. I. C.

# ESTE NO SE ROMPE!

ASIENTO PLASTICO



Por primera vez, y para toda la vida,  
el unico asiento de inodoro  
**ABSOLUTAMENTE IRROMPIBLE**





**el valor  
de la experiencia**

Cerca de medio siglo de ininterrumpido trabajo en la industria, buscando siempre mejorar el detalle, nos permiten recomendarles nuestros productos "SILBERT" y "SILBERTMOP", que, en su máxima expresión de calidad, trasuntan el resultado de nuestra larga experiencia en la fabricación de caños y accesorios para electricidad. No "muerda el anzuelo" buscando solamente un mejor precio, utilice productos que le brindan máxima seguridad y garantía y recuerde aquello que le decimos siempre:...

...*"Lo que Calidad no da, baratura no presta"*

FABRICA ARGENTINA DE CAÑOS DE ACEROS E INDUSTRIAS  
ELECTRO METALURGICAS

**MAURICIO SILBERT S.A.**

ESTABLECIMIENTO FABRIL FUNDADO EN 1909



Correo Argentino  
Centro  
Tarifa Reducida  
Concesión N° 291  
Franqueo Pagado