

MUESTRA  
ARQUIT

318

Ej: 2

01/56

ARQUITECTURA

a

1

Buenos Aires, Enero de 1956

Nº 318 - \$ 14. en todo el país



arquitectura - plástica - decoración - urbanismo

"Más allá de lo standard..."

PUB. MASCHERILLO



Empaque y Control de Garantía

Túnel de prueba automática

Transportador de montaje e inspección

Montaje de termostatos

Calibración de termostatos

Montaje de piezas externas

Fábrica Atma. Vista parcial de uno de los salones de montaje. En este se arman, inspeccionan, prueban y empaquetan planchas.

# Responsabilidad

En el envase de todo artículo Atma Vd. encontrará un sello de control, numerado, certificando que ese artículo ha sido probado, inspeccionado y conformado de acuerdo con normas estrictas, que concretan una responsabilidad definida. Sólo así, bajo controles rigurosos y responsables, puede crearse y mantenerse una producción de calidad superior, uniforme y que se sitúa

"Más allá de lo standard..."



# ATMA

CALIDAD EN ELECTRICIDAD

## NUESTRA ARQUITECTURA

Enero 56 - Año 27 - N° 318

Reg. de la Propiedad Intelectual N° 485.733

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

Sarmiento 643 - Buenos Aires  
Teléf. 31, Retiro 1893 y 2574

director: Raúl H. Burzaco

### TARIFAS:

en la Argentina:

Ejemplar suelto ..... \$ 14.-

Suscripción anual ..... \$ 120.-

en el Extranjero:

Ejemplar suelto ..... \$ 20.-

Suscripción anual .... \$ 200.-

## S U M A R I O

**Enrico Tedeschi, arq.:** La Enseñanza de la Arquitectura.

**Juan A. Casasco, arq.:** Estaciones Sanitarias.

**Juan A. Casasco, arq.:** Vivienda en el Hindú Country Club.

Acústica.

Arquitectura y Escenografía.

Gráfico de la Pintura Moderna.

PLASTICA: **Raquel Forner**, por Félix M. Pelayo.

**Frank Lloyd Wright:** Diseños.

Altdorfer visto por Picasso.

**Bill Brewer:** Lámparas y Candelabros.

C.E.A.: La "Sezession" Vienesa.

Correspondencia.

Noticias.

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

## NOTICIAS

### LA ARQUITECTURA HOLANDESA DESPUES DE LA GUERRA

*Publicamos la traducción de una exposición crítica de E. Blijstra, sobre la arquitectura holandesa de los años posteriores a la guerra, aparecida recientemente en Holanda.*

Es opinión generalizada, tanto en los Países Bajos como en el extranjero, que nuestra arquitectura no ha alcanzado el nivel que se podía esperar al día siguiente de la última guerra. Este juicio se justifica en parte: en efecto, los Países Bajos, que ocupaban una situación privilegiada en este campo en el período 1920-1940, no pueden presentar hoy ninguna realización de trascendencia internacional, como lo han sido, por ejemplo, la fábrica de Van Nelle, en Rotterdam, proyectada por Brinkman y van der Vlugt y que figura en casi todos los manuales de arquitectura moderna; la municipalidad de Hilversum, de Dudok; la escuela al aire libre de Duiker, en Amsterdam; el grupo de viviendas "Landlust" (Louise de Colignystraat) en Amsterdam, obra de Merkelbach y Karsten, y muchas otras. Sería difícil, para la arquitectura de posguerra, oponer a esta lista una equivalente. Es, pues, bastante comprensible que decepcionen algo las obras de los arquitectos holandeses. El fenómeno es tanto más sorprendente cuanto que muchos de aquellos a quienes debemos las prestigiosas creaciones que hemos mencionado están aún entre nosotros y no han llegado a una edad en que su potencia creadora esté disminuida. Muy al contrario, muchos de ellos se encuentran en una época de la vida en que sus obras deberían llegar al nivel más alto.

Se podrían señalar diversas causas para explicar por qué las construcciones, al principio, no han sido tan felices como lo esperábamos; el gran retraso de la construcción, la falta de materiales, las limitaciones financieras impuestas por el Estado, en primer lugar, han conducido a buscar más la cantidad que

(Continúa en la pág. 4)

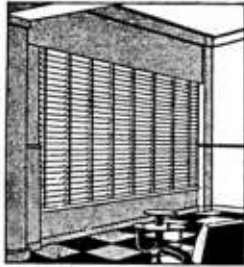


BIBLIOTECA

### Señor Estudiante:

Su suscripción a Nuestra Arquitectura  
hágala por intermedio del Centro de  
Estudiantes o directamente en:

**Editorial Contempora**



## "VENTILUX"

Persianas plegadizas de  
aluminio y madera

GAONA 1422/32/36

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

CAPITAL \$ 1.800.000.-

T. E. 59-1655 y 7622

## CORTINAS DE ENROLLAR

Proyección a la veneciana,  
sistema automático

"8 en 1"



## LOSAS CERAMICAS

PARA

## BOVEDAS

## ENTREPISOS

## TECHOS

\*

Aprobación Municipal:  
Decreto 12549/51

\*

# LATERAMERICANA S.R.L.

Cap. \$ 1.600.000

Administración y Ventas: AYACUCHO 490  
BUENOS AIRES

T. E. 48 - 2773



# TORSTAHL

*Un*

# 50

*nuevo acero*

*para el*

*Nuevo*

*Mundo*

*Para informes: Acero Sima - Lavalle 437 - Buenos Aires*

GRAN FÁBRICA DE BALDOSAS TIPO MARSELLA - TEJAS Y LADRILLOS PRENSADOS Y HUECOS



FÁBRICA CERÁMICA  
**Alberdi S.A.**

ESCRITORIO Y ADMINISTRACIÓN  
SANTA FE 882 - ROSARIO  
U. S. 2000

EMPLEE EN SUS OBRAS  
TEJAS Y BALDOSAS

**ALBERDI**

ORGULLO DE LA INDUSTRIA ARGENTINA

Premiada con el Primer Gran Premio en la  
Exposición de la Industria Argentina 1933-34

PRECIOS, MUESTRAS E INFORMES:

Administración: SANTA FE 882 - T. E. 22936 - ROSARIO  
o al Representante en Buenos Aires:

**O. GUGLIELMONI**

AVDA. DE MAYO 634 - (Piso 1º) - T. E. 34 - 2792 - 2793

EN VENTA EN TODAS LAS CASAS DEL RAMO

## ARQUITECTURA HOLANDESA...

(Viene de la pág. 1)

la calidad. Algunas de nuestras ciudades destruidas debían reconstruirse; la mano de obra escaseaba; era necesario remediar cuanto antes una gran penuria en todos los órdenes. Se debió recurrir a las construcciones en serie, a pesar de no tener en este dominio sino una débil experiencia. Algunas de esas dificultades han sido eliminadas en el curso de los últimos años. Pero debido a que recientemente fué necesario interrumpir la construcción de grandes edificios para facilitar la de viviendas, la industria se encuentra aún en situación de no poder desenvolverse libremente. Sin embargo, hay buen número de obras de las que puede afirmarse que superan netamente el nivel medio: en Rotterdam, en Amersfoort y en Emmen se han levantado interesantes barrios residenciales. En lo que concierne a la construcción de fábricas, Van den Broek y Bakema, Merkelbach y Elling, así como Van der Erve, han hecho hermosos trabajos. En Rotterdam se ven interesantes edificios comerciales, obras de van den Broek y Bakema, de van Tijen y Maaskant. Algunos inmuebles de empresas periodísticas se deben a Vegter; Duintjer y Holt han construido iglesias; Oud, un liceo; Dudok, un edificio público; etc.

Aparte de las limitaciones de carácter local, que han frenado el trabajo de nuestros arquitectos, existe todavía un fenómeno de valor más general que per-

judica desde hace décadas nuestra industria de la construcción: una especie de crisis. Este último término no debe entenderse trágicamente, pues no se trata aquí de una penuria, sino más bien de una congestión. En el curso de los últimos años, en efecto, la utilización de materiales y de nuevos procedimientos ha complicado en forma tal la técnica de la construcción que ha de buscarse aún un justo equilibrio. Este problema será tal vez, mañana, el de la ciencia, cuyos medios van creciendo y que constantemente debe buscar nuevas aplicaciones. Este problema es ya el de las artes liberales cuyos medios siguen siendo esencialmente los mismos, a pesar de los nuevos métodos de reproducción (radio, cine, televisión). En lo que concierne a la arquitectura, como consecuencia de los progresos técnicos y sociales, se ha enriquecido con tantos elementos, tantas funciones,



**TODO PARA SU  
CHIMENEA  
EN HIERRO FORJADO  
ARTISTICAMENTE A MANO**

**JOSÉ THENÉE**

**AV. BELGRANO 774**

**35000 ARTEFACTOS EN  
EXPOSICIÓN PERMANENTE**

podría decirse, que la profesión de constructor se ha hecho extremadamente compleja. La tarea que consiste en dominar todos los medios técnicos, en satisfacer las exigencias sociales, en hacer el edificio "funcional", con la preocupación suplementaria de prevenir un envejecimiento prematuro, esa tarea es tan vasta que un solo hombre no podría satisfacerla. El trabajo en grupo, en "equipo", para emplear la expresión de moda, se impondrá inevitablemente.

Los peligros que presenta este trabajo en equipo son, sin embargo, innegables: cada especialista, con las mejores intenciones del mundo, estimará que su dominio es el más importante, o, por lo menos, comporta las dificultades mayores. El espíritu democrático se revela aquí inaplicable: en definitiva, un solo hombre deberá tener la responsabilidad. La tradición quiere que este hombre sea el arquitecto. Este último después de recibir las opiniones y los cálculos del urbanista, del sociólogo, del empresario, del especialista en calefacción, del fabricante de elementos standard o de piezas normalizadas, del ingeniero o del pintor de obra, deberá establecer un proyecto sintetizando todas estas preocupaciones.

Sin renegar de la época presente, el arquitecto ha de construir para mañana. Su obra no debe ser futurista al punto de ser incomprendida y por lo tanto mal utilizada por sus contemporáneos. Esta crisis común a toda la arquitectura, es la resultante de un acrecentamiento rápido de los medios técnicos, tanto como de las exigencias sociales. Ello crea una especie de fermentación en la industria de la construcción que explica su ausencia, en los Países Bajos y en el extranjero, de "obras de arte" reconocidas. Lo que no significa, como es natural, que dentro de algunos años ciertas obras no pasen a ocupar, en el cuadro de la evolución arquitectónica, un lugar mejor.

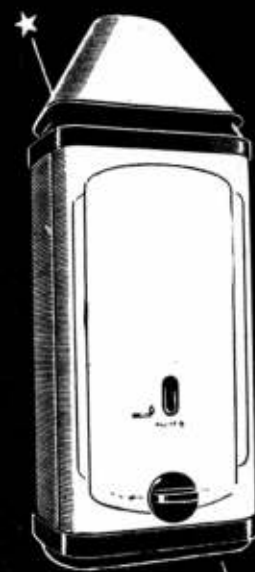
Fuera de las limitaciones de carácter local que interesan a nuestro país y de la crisis de la construcción, ya tratadas, un tercer síntoma requiere nuestra atención: se desconfía actualmente en los Países Bajos de las concepciones extremas. Esta desconfianza podría atribuirse al carácter ponderado de nuestro pueblo, pero piensa que no debe atribuirse demasiada importancia a este rasgo: el holandés de es tan equi-

(Continúa en la pág. 8)

muebles para  
el profesional

arq. **MARCO DEL PONT**

estudio: libertad 877 - t. e. 41-0564  
buenos aires



# 2 JOYAS

DE LA INDUSTRIA ARGENTINA  
AL SERVICIO DEL

**GAS**  
ARGENTINO

Confort en el baño

COCINAS Y CALEFONES



Confort en la cocina



Gas manufacturado  
Gas envasado  
Gas natural

11 años al servicio del gas en todo el país

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

ESTRUCTURAS TUBULARES  
**T.A.E.M.**  
 T.A.E.M. Talleres Argentinos Electro-Mecánicos  
 S.R.L. Capital \$ 1.500.000.

JUJUY 136-Bs. AIRES

T. E. 93-4941/2/3

**PERSIANAS**  
**airflo**

con las nuevas tablas de  
 duraluminio **plasticat**



**irarte hnos., bs. as.**

av. montes de oca 1461  
 t.e. 21-0251 y 21-1697

**OTIS**

**EMBLEMA SUPREMO EN ASCENSORES**

**Vermiculita**  
**"PAMPA"**

El gran aislante termo-acústico que confiere jerarquía y confort a toda construcción en sus múltiples aplicaciones.

- LIVIANISIMO
- INCOMBUSTIBLE
- IMPUTRESCIBLE

Su proveedor de materiales seguramente lo tiene  
 Solicite informes a:

**P.A.M.P.As.S.R.L.**

La primera firma industrializadora de Vermiculita en la Argentina

**LAVALLE 1523-T. E.40- 2002 Bs. Aires**

Foto: publicidad



# 8 de febrero de 1919 - 8 de febrero de 1956

AIR FRANCE celebra sus 37 años de experiencia:

## 4 records del mundo

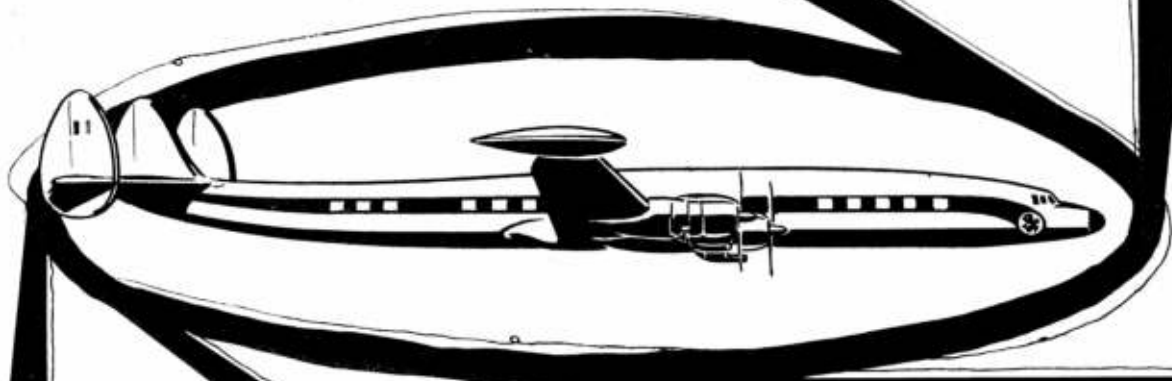
- DISTANCIA
- RAPIDEZ
- REGULARIDAD
- CONFORT

consagran las excelencias del servicio AIR FRANCE sobre los seis continentes.

El 8 de febrero de 1919 un "GOLIATH" transporta de PARIS a LONDRES los 11 primeros pasajeros de la aviación comercial.

En 1955, casi 2 millones de pasajeros son transportados por AIR FRANCE.

Hoy AIR FRANCE elige de la producción aeronáutica mundial los aviones que mejor se adaptan a cada línea.



Con el **Super G** viajes más confortables

Su cabina es un 25 % más silenciosa.

En el SUPER G, Ud. podrá gozar sin desembolso extra, de sus maravillosos sillones-camas en todos los vuelos del año, una exclusividad de AIR FRANCE: Y siempre disfrutará con la famosa cocina francesa, regada con los champagnés y vinos franceses de más alta calidad.



Con el **Super G** viajes más rápidos en mayores distancias

El SUPER G posee el mayor radio de acción, ya que sus depósitos tienen una capacidad de casi 30.000 litros de carburante.

Los 4 motores del SUPER G desarrollan 13.400 H.P., que le permiten lograr una velocidad de crucero de 540 Kms. por hora.

# AIR FRANCE

LA COMPAÑIA Especialista EN VIAJES INTERCONTINENTALES



Injórtese en su AGENCIA DE VIAJES  
o en Cengallo 549 - T. E. 30-1525 - 1526 - 1527

# SEGURIDAD

**categorica**  
en obras de categoria

CAJAS FUERTES DE EMPOTRAR

## "BORGES"



CON CERRADURA A CLAVE NUMERICA

Las Cajas Fuertes de Empotrar **BORGES** son triplemente seguras:

- 1 No son transportables.
- 2 Su coraza, de acero macizo al temple diamante, es invulnerable, y a prueba de violaciones e incendios.
- 3 Poseen una clave numerica en el cierre, con más de un millón de combinaciones, a voluntad.

Señor propietario:  
Señor arquitecto:

Instalen en todas sus obras Cajas Fuertes de Empotrar **BORGES**. Agregarán así a las mismas un detalle más, esencial, de seguridad, comodidad y confort.

CAJAS Y TESOROS

# "BORGES"

ENTREGAS INMEDIATAS

MAIPU 86 - Bs. As. - T. E. 33-2693  
CANGALLO 374 - Bs. As. - T. E. 34-8517

FABRICAS: Baxurco 2335/45 - Buenos Aires  
B. Rivadavia 1160/64 - Avellaneda



Desde hace más de medio siglo fabricando seguridad

### ARQUITECTURA HOLANDESA...

(Viene de la pág. 5)

librado como se cree en el extranjero. La escuela de Amsterdam, el grupo Stijl, antes de la segunda guerra, no eran tan "ponderados" sino más bien "fauves". Nacidos en una época de resistencia al orden establecido, cayeron en el exceso. En la arquitectura de posguerra, toda reacción ha sido eliminada y los excesos cuidadosamente evitados, tanto en lo que era genial como en lo contrario. Los constructores tradicionalistas han debido aceptar los nuevos procedimientos, y por ello son más modernos. Por su parte, los modernos, antes netamente cosmopolitas, parecen haberse hecho más "holandeses". No se han expuesto a experiencias del tipo italiano o brasileño, sino que han tenido en cuenta, con calma y moderación, las posibilidades del momento.

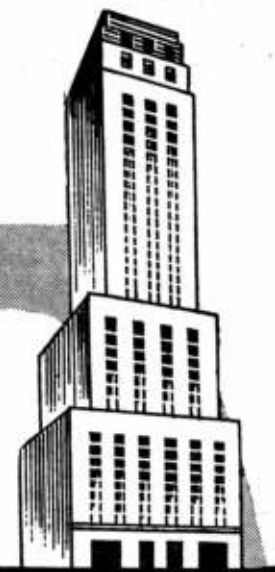
"Los extremos", es decir, la antigua escuela de Delft (tradicionalista) y el grupo C.I.A.M. (Congreso internacional de arquitectos modernos) instituido en La Sarraz, en 1928, que agrupa a los arquitectos de tendencia moderna y cosmopolita, han acercado en nuestro país sus posiciones respectivas. Entre estos dos extremos, se sitúa un grupo importante que reúne arquitectos, unos de origen moderno, pero que han abandonado después una sobriedad excesiva en las formas, tales como Komter, Duintjer, Arthur Staal, otros de origen tradicionalista, pero partidarios después de esta misma sobriedad, entre ellos Holt, Vegter, Peutz, Zwiers, Berghoef y van Embden. Fuera de este grupo central, muy amplio, se encuentran, de un lado, tradicionalistas que no quieren adherirse a viejas fórmulas, tales como Pouderoyen, de Bruvn, Nix, Kuiper, Treep, Evers, de Ranitz, Sarlemin y, por otra parte el grupo C. I. A. M., que incluye a Merkelbach, Elling, van Tijen, Maaskant, van den Broek, Bakema, Bodon, Kloos, van Evck, los dos Rietveld, Romke de Vries, Oud y Dudok son "individualistas" tipos, y es difícil clasificarlos en uno u otro de ambos grupos. Se puede comprobar así que los arquitectos holandeses tienen más puntos de contacto que en el pasado y que, si es posible avanzar una predicción, puede considerarse que está en vías de formación una arquitectura típicamente holandesa.

A riesgo de provocar la cólera de los arquitectos interesados, yo diría que he descubierto cierta similitud entre las realizaciones siguientes: la iglesia de Duintjer, en Amsterdam; la casa provincial de Vegter, en Arnhem; la municipalidad de Peutz, en Heerlen; la fundición de tipos de imprenta de Merkelbach y Elling, en Amsterdam; las viviendas de tipo Airey, proyectadas por Berghoef; los inmuebles industriales de van Tijen y Maaskant, en Rotterdam; el edificio administrativo de los altos hornos de Ymuiden, de Dudok, y las casas construidas por Staal en Slotemeer.

Esta similitud quizá se afirme más netamente en el curso de los años próximos y, si el nivel de la arquitectura en los Países Bajos no declina —lo que depende en gran parte de los jóvenes— podremos

(Continúa en la pág. 10)

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



## **ASBESTO CEMENTO Eternit**

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

### **COCINA A GAS "ARTHUR MARTIN" CALEFONES "KREGLINGER"**

a gas manufacturado, natural y envasado

### **COCINAS Y ESTUFAS A KEROSENE "KREGLINGER"**

### **PISOS PLASTICOS "FLEXIPLAST" y "PISOPLAST"**

### **KREG-O-FALT**

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

### **KREG-O-TEX**

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

### **AZULEJOS DE CAOLIN "SAN LORENZO"**

OPALINAS "HURLINGHAM" verde, blanca y azul.

METAL DESPLEGADO "KEY LATH"

CHAPAS ASFALTICAS "ONDALIT"

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

*Cia. Sudamericana S.A.*

Chocabuco 151 - Bs. As. - T. E. 33-2001

**OSTRILION**

**GARANTIA de CALIDAD**

EN CHAPAS GALVANIZADAS,  
ACANALADAS Y LISAS

THE ANGLO ARGENTINE IRON Co. Ltd.  
PEDRO DE MENDOZA 3865  
BUENOS AIRES

## ARQUITECTURA HOLANDESA...

(Viene de la pág. 8)

hablar dentro de un plazo razonable de una arquitectura nacional que no sea de un provincialismo estrecho y que, sin embargo, no sufra demasiado la influencia de ciertas realizaciones llamativas del extranjero. Una arquitectura que no se dedique a producir "monumentos" pero cuya obra, en su conjunto, merezca calificarse de "monumental".

O. I. H.

Enero 10 de 1955.

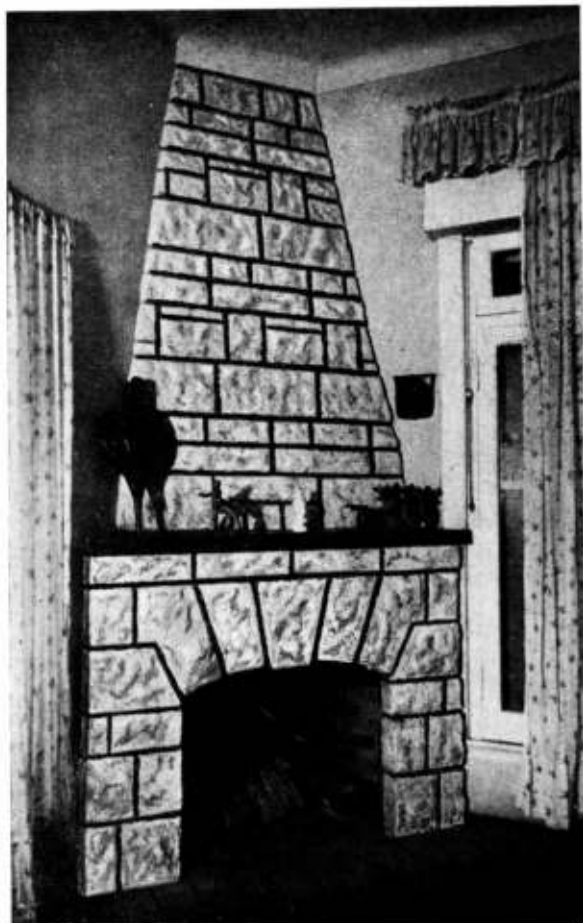
## LA CASA DE LOS 250.000 DOLARES

*La construcción de una casa amplia y realmente lujosa en los EE. UU., es casi seguro que cueste ahora alrededor de un cuarto de millón de dólares. ¿Quiénes puede permitirse construir y sostener tal residencia? Más gentes que las que usted se imagina.*

Los norteamericanos ricos vuelven a comenzar a construir casas grandes y costosas. Durante todos los años de la gran depresión y de la guerra subsiguiente, muy pocas personas podían darse el lujo de construirlas y habitarlas como anteriormente. En efecto, muchas gentes relativamente ricas trataban, por todos los medios, de deshacerse de las mansiones —elefantes blancos— que poseían, ya sea vendiéndolas a industrias o instituciones, o demoliéndolas. Otras dejaron que se las embargaran por no poder pagar los impuestos. Algunas personas que aun tenían dinero, con frecuencia no encontraban sirvientes que les arreglaran su casa. Otras muchas gentes, sencillamente, no juzgaban aconsejable vivir abiertamente en forma lujosa. "Dejaron de tomar en cuenta la opinión del vecino", dice un arquitecto de Nueva York, "y trataron de alinearse con los demócratas".

Pero la manera de vivir en los EE. UU. presenta facetas variables, y la idea de que los norteamericanos no pueden, o no quieren vivir rodeados de lujo, no se compagina ya con los hechos. La mutación a la nueva vida de lujo se inició poco después de la segunda guerra mundial y se aceleró rápidamente en el curso de los últimos años. No ha mucho tiempo que esta revista (Fortune) informó que se estaban construyendo casas de 50.000 dls. a razón de 10.000 a 12.000 por año. Pero la casa de 50.000 dólares no se distinguía de la de 30.000 a 35.000 dls. que se había extendido por todo el panorama de los EE. UU.; por lo regular tenía un cuarto más, su construcción era algo más cuidadosa y de mejor calidad y se erguía en un lote un tanto mejor y más grande. Si la casa actual de 50.000 dls. representa un "lujo", tal clase de lujo se ha convertido, afortunadamente, en demasiado común

(Continúa en la pág. 15)



*Qué Piedras Rústicas  
usa Ud.?*

No sería conveniente consultar  
2 precios y comparar 2 aspectos  
antes de decidirse ?

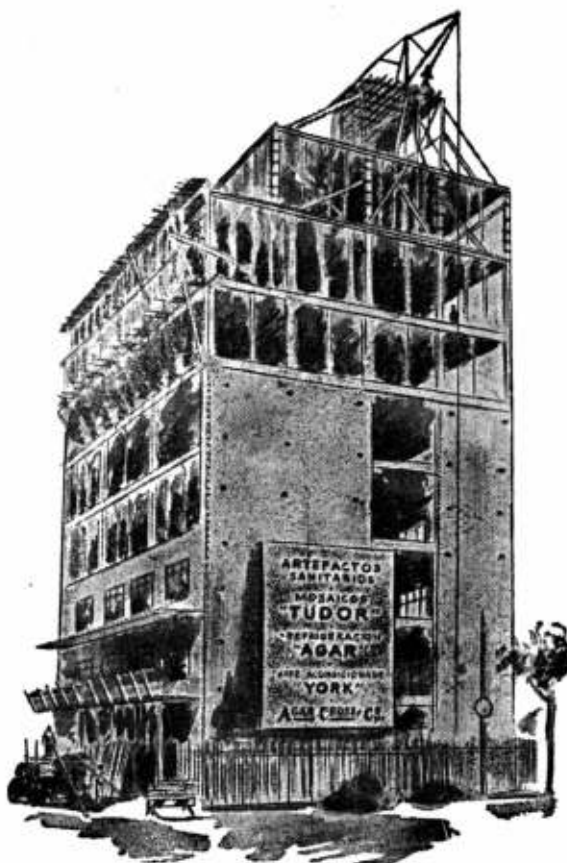


233-DIRECTORIO-235

60-6376

# Para Construcciones

**de calidad...**



**Materiales,  
Equipos e  
Instalaciones**

**de calidad**

**AGAR, CROSS & Co. LTD.**



BUENOS AIRES - ROSARIO - BAHIA BLANCA - TUCUMAN - MENDOZA

POR

*Encima*

DE TODO...

PUBLICITARIA ARGENTINA

CHAPAS  
ACANALADAS

**Eternit**

Las Chapas Acanaladas Eternit constituyen el material inmejorable para techar. Son livianas, impermeables y aislantes del calor y del frío. Evitan las condensaciones y el consiguiente goteo. No requieren ningún gasto de conservación; no es necesario pintarlos... ¡son eternos!

Por algo los arquitectos, ingenieros y constructores, prefieren las

CHAPAS ACANALADAS  
DE FIBROCEMENTO

**Eternit**

fabricados por ETERNIT ARGENTINA S. A.



En  
rendimiento  
**nadie**  
**supera**  
al Calefón  
Orbis



Porque  
en los talleres  
metalúrgicos de  
nuestra empresa  
no se conoce el  
"más o menos".

Este artefacto se construye  
en todos sus detalles con máxima precisión,  
asegurando el óptimo aprovechamiento del gas.  
Y otro factor que abarata el servicio de agua  
caliente: fabricamos nuestros calefones en  
diferentes modelos y distintas capacidades.  
Podrá elegir el calefón ORBIS cien por  
ciento adecuado a sus necesidades.  
Ahorrará dinero en su compra y en  
el consumo de combustible.



FUNDADA EN 1921

CALLAO 53 • BUENOS AIRES • T. E. 40-7061

**COMO  
UN  
BRILLANTE  
EN SU  
ENGARCE...**



...lucirá en la cocina moderna la

**NUEVA PILETA** 

Es un artefacto que une a sus condiciones prácticas, la elegancia del diseño cuidado en el más mínimo detalle.

El amplio escurridor puede ser instalado tanto a la derecha como a la izquierda.



**TAMET**

Chacabuco 132 • Buenos Aires

**PRODUCTOS DE FUNDICION Y ACERO  
DE LA MAS ALTA CALIDAD**

PARA INDUSTRIAS  
Y FAMILIAS

# CALEFACCION CENTRAL-ECONOMICA

## A RADIADORES

ESTUFAS de hogar, con pulmón, registro y  
circulación de aire caliente desde.. \$ 700.-

SALAMANDRAS a ..... \$ 1.200.-

FRENTES para estufas de hogar desde \$ 420.-

ESTUFAS para industrias, Negocios, Oficinas  
y Depósitos

VARIOS SISTEMAS

casa **HERCK** belga  
argentina

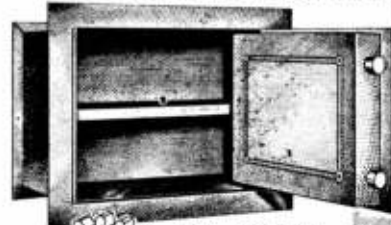
**HIPOLITO YRIGOYEN 850 - Piso 3**

(Antes Victoria)

T. E. 30-5448

*No olvide el detalle  
importante*

... INCLUYA  
EL INSUSTITUIBLE  
**TESORO ACYTRA**  
COMO ELEMENTO INDISPENSABLE  
DE SEGURIDAD Y CONFORT



*INVIOLABILIDAD  
POSITIVA*

*Terminación*

*LUJOSA*

*Solidez*

*GARANTIDA*

PARA EMPOTRAR  
(VARIOS MODELOS)

**ACYTRA**

S. R. L. - Cap. \$ 459.000.-

CORRESPONDENCIA:  
LOPE DE VEGA 135 S. Peña - Bs. As. FRGS.M. - TE 757-0175  
(ADMINISTR. FABRICA Y VENTAS)

EXPOSICION Y VENTAS EN Bs. AIRES:  
LAVALLE 1502 Esq. TALCAHUANO

*Solicite  
Catalogo y Precios  
HOY MISMO*

• PARA SUS JOYAS; DINERO Y DOCUMENTOS DE VALOR •

*Productos de fama  
mundial para la  
CONSTRUCCION*

FABRICADOS EN EL PAIS  
CON FORMULAS ORIGINALES  
DE SUIZA

**ANTISOL**

CURADO DEL HORMIGON

**RUGASOL**

SUPERFICIES MARTELLINADAS



PISOS PETRIFICADOS

**ANTIFROSTO**

PARA HORMIGONAR  
A BAJAS TEMPERATURAS

Consulte nuestro Departamento Técnico

FABRICACION - VENTA - DISTRIBUCION

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

Avda. Belgrano 427 - T. E. 34-8196 y 30-7362 - Buenos Aires



# HERRAJES

*para obras*

**D.C**

MARCA REGISTRADA



HIERROS  
ACEROS  
CHAPAS  
ALAMBRES  
CAÑOS  
MAQUINAS

ESTABLECIMIENTO  
**DESCOURS & CABAUD**

S.A. INDUSTRIAL Y COMERCIAL

SUCURSAL BUENOS AIRES, BOLIVAR 438/50 T. E. 80-0841

OTRAS SUCURSALES EN:

ROSARIO - CORDOBA - BAHIA BLANCA - SANTA FE - TUCUMAN - MENDOZA - SALTA  
300 DEL ESTERO - RAFAELA - RESISTENCIA



## LA CASA DE LOS 250.000 DOLARES

(Viene de la pág. 10)

y ya a nadie maravilla. Por tanto, ¿cuál casa merecería "realmente" el título de lujosa en estos días? ¿Qué tanta casa podría uno comprar por, digamos, 250.000 dls., y cualquiera podría gustarlos?

En la actualidad hay un número sorprendente de casas nuevas en los EE. UU. que cuestan alrededor de 250.000 dls. No existen datos estadísticos referentes a las casas de esa categoría, desde luego, pero de acuerdo con un reciente estudio se han localizado más de 50 casas construidas después de la segunda guerra mundial y se tienen indicios de que hay muchas más. Por ejemplo, la empresa de construcción E. W. Hówell, de Nueva York, construye, por término medio, tres casas al año, y Hugh Keyes, arquitecto de Detroit, acaba de terminar dos y traza los planos de otras dos.

Estas casas se han construido en lugares convenientemente suntuosos como Greenwich, Lake Forest, Grosse Point, Los Angeles, Palm Beach y Palm Springs. También se han erigido en Seattle, Minneapolis, Colorado Springs, Canton, Ohio, Bristol, Tennessee y Milledgeville, Georgia. Y, por supuesto, en Dallas, Houston y Fort Worth, Texas. Acompañan a este artículo varios ejemplos de mansiones de este tipo.

A grandes rasgos, la mitad de los hogares de un cuarto de millón de dólares que se han construido en años recientes son de diseño moderno o contemporáneo. Las otras siguen los estilos tradicionales: provincial francés, renacimiento griego, etc. Las nuevas casas "tradicionales" poseen tantos artefactos automáticos y mecánicos como las contemporáneas, y las contemporáneas poseen todas las graciosas amenidades de las tradicionales. Se observan muchas variaciones arquitectónicas: una fachada georgiana se moderniza con la introducción de amplias ventanas; un interior moderno tiene molduras coloniales; la sala de recepción en la que se reproduce a la de la casa de una plantación Natchez, es un "lanai", una gran sala con piso de ladrillo, copiada de la sala abierta muy común en los hogares hawaianos.

Los propietarios de estas grandes mansiones son tan variados como la arquitectura: petroleros tejanos, hombres de empresa, un empacador de salmón, negociantes en bienes raíces, propietarios de plantas textiles, constructores, dueños de cadenas de tiendas, viudas que han heredado grandes fortunas. El gusto con que se diseñan y decoran las casas, a veces lo suministran los propietarios; a menudo el arquitecto o el decorador de interiores. En opinión de Eduardo L. Barnes, joven arquitecto de Nueva York, quien diseñó la casa de Ted Weiner en Fort Worth, "todo se reduce a buena disciplina. Por lo que toca al dinero casi no hay límite; por tanto, tiene uno que mantenerse dentro de lo que es artísticamente correcto". La autodisciplina y la pericia de Barnes le valió una mención honorífica del Museo de Arte Moderno, por su "calidad y significancia".

(Continúa en la pág. 53)



## El último toque

para  
embellecer  
su hogar



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

EN VENTA EN TODAS LAS FERRETERIAS  
Y PINTURERIAS DEL PAIS



PINTURA VIVA A PRUEBA DE TIEMPO

no es "GRANITO LAVADO"...

no es "REVESTIMIENTO A LA  
PIEDRA LAVADA"...

... es *Fulget*

y recuerde:

no es *Fulget* si no es de

FULGET ARGENTINA S.R.L.

Florida 633 - 3° piso  
32 - 7196 y 9438  
Buenos Aires

en Rosario: *Rafael Albanesi S. R. L.*  
San Martín 3601

en Mendoza: *Deniel S. A.*  
San Martín 1024

en Córdoba: *O. Tapia Sánchez*  
Ríoja 85

en Bahía Blanca: *Tomás Mónaco é Hijos S.R.L.*  
Moreno 37

en Mar del Plata: *FULGET ARGENTINA S. R. L.*  
Filial Mar del Plata  
Corrientes 1725 - 4° piso esc. 5

en La Plata: *J. J. Chacón*  
49 N° 557 - 2° dep. 4

## La enseñanza de la arquitectura

por:  
ENRICO TEDESCHI

Herencias: La escuela de Bellas Artes

La enseñanza de la arquitectura es objeto desde hace tiempo de debates apasionados. En la situación actual de la universidad argentina, en que las discusiones tocan los problemas docentes, es lógico que el debate se reavive. Para que sus resoluciones puedan ser más fecundas que en otras oportunidades, hace falta tener un concepto claro de la arquitectura como actividad múltiple —artística, técnica, social, profesional, económica— y de la confusión que produce en la enseñanza la confluencia de herencias diferentes, tres de las cuales son principales: de las academias de bellas artes, de las escuelas de ingeniería y de la escuela humanista.

La herencia de las academias de bellas artes —primero la francesa, que ha tenido la mayor influencia en la Argentina— se manifiesta principalmente en suponer la actividad del arquitecto como algo puramente práctico y particular, de un oficio que alcanza su máxima valoración en el virtuosismo gráfico, en nombre del arte por el arte. En el desprecio por una cultura más amplia, integrada de una visión social, el artista del tipo "Beaux Arts" se aísla en un mundo de valores trastocados. Es característico que en la escuela francesa se mantenga la tradición académica por medio del sistema de talleres individuales que algunos preconizan como un remedio para los males de nuestras escuelas. Se confunde el taller del tipo artesanal —la "bottega d'arte"— que en parte intentó renovar el Bauhaus y que vive de la colaboración de un grupo en una experiencia común, con el taller individualista del tipo Beaux Arts, que ha producido, salvo honrosas excepciones, el estado de decadencia que es evidente en la arquitectura francesa contemporánea. El taller individualista tipo Beaux Arts se mantiene sobre dos valores: la personalidad del jefe del taller, y el sistema de examen de los trabajos por un jurado que, aunque pueda parecer increíble en nuestro tiempo, clasifica los proyectos considerando por separado arquitectura y construcción, con puntos de cero hasta veinte. El resultado del sistema ha sido denunciado varias veces, pero con poco éxito. La preocupación principal del alumno, en tales condiciones, es de que sus trabajos gusten. Al jefe del taller, adoptando sus fórmulas preferidas; a los jurados, tratando de llamar la atención por medio de falsas originalidades, de virtuosismos de presentación, de facilidad para improvisar, real o simulada, que destacan al proyecto entre la gran cantidad que el jurado debe rápidamente examinar. Muchas costumbres actuales de las escuelas de arquitectura argentinas revelan sus orígenes si se considera el clima que crea el sistema Beaux Arts: el esquicio, en que se menosprecia toda doctrina sobre la necesidad de un estudio profundizado de un problema antes de pasar al proyecto en favor de una manifestación de virtuosismo; el primar del número de los trabajos sobre calidad; el individualismo que hace imposible una real colaboración; el descuido del trabajo de investigación, del estudio sistemático, que hace preferir para las cátedras el profesional de éxito al estudioso, la costumbre de la "corrección" del proyecto, lápiz a la mano, en que el profesor hace alarde de habilidad profesional para dar "sus" soluciones a problemas que deben ser solucionados por el alumno con un trabajo largo, a veces penoso y lleno de errores, pero de inestimable valor para la formación del arquitecto y la valoración de su personalidad.

Herencias: La escuela de Ingeniería

No menos pesada es la herencia de las escuelas de ingenieros, que influye directamente en la ordenación de los estudios. No es este el caso de hacer una crítica de las escuelas de ingeniería y de los muchos inconvenientes que las afligen. En síntesis, puede decirse que el mal principal de este tipo de escuela es de ser "informativa" y no "formativa". En ellas se entiende el saber como acumulación de conocimientos desmenuzados analíticamente e impartidos dogmáticamente, sin una armazón conceptual clara y orgánica en que situarlos. Es decir, sin la referencia a la cultura de una época, que permitiría transformar el acervo abstracto de noticias y datos en sustancia vivida. Por desgraciada coincidencia, cuando se intentó liberar la enseñanza de la arquitectura de la academia dibujista y fachadista tipo Beaux Arts, el modelo que pareció más favorable —también por ciertas coincidencias profesionales— fué el de las escuelas de ingeniería. En muchos casos, se creyó que se trataba tan sólo de injertar en las escuelas de ingenieros unas cuantas materias de práctica de dibujo y de información artística para conseguir el resultado. No debe olvidarse que el tipo actual de las escuelas de arquitectura se formó o se gestó a comienzo de siglo, en el momento de mayor euforia técnica.

Si las Academias de Bellas Artes representan la posición de "el Arte por el Arte", las escuelas de Ingeniería transmiten a las de arquitectura otra posición: la de la técnica. Cualquier persona avisada puede reconocer, con estas señas, las costumbres que las escuelas de ingenieros han llevado en las de arquitectura: la división de las materias en "bolillas"; los apuntes, texto único y sagrado; las ejercitaciones prácticas colectivas y en serie; el precepto de que cada cátedra ignore lo que hace su vecina; el razonamiento preferido a la intuición; el análisis y la sistematización abstracta en lugar de la síntesis. El hecho de que casi todas las reformas que se proponen tienen como objetivo la realización de una cierta unidad entre los cursos, y la situación de la experiencia y de la crítica a la enseñanza dogmática, indica claramente hasta qué punto las escuelas de arquitectura sufren la herencia ingenieril, y la necesidad de liberarse de ella.

Herencias: La escuela humanista

La tercera herencia, la de la escuela humanista, es la que menos se hace notar en la actualidad en nuestras escuelas de arquitectura, mientras que su peso es considerable en otros países de cultura más tradicional. Por ejemplo, en las escuelas italianas hay siete o más cursos de carácter histórico crítico, mientras que en las argentinas no pasan de tres. La escuela humanista dió su contribución a las de arquitectura cuando se comprobó que ni el injerto Beaux Arts sobre las escuelas de ingeniería, ni el de ingeniería en las de Bellas Artes, eran suficientes para formar el arquitecto. Se intentó entonces y en varios momentos, un poco tímidamente, crear un complemento con disciplinas que representarían una cultura más amplia, sobre todo histórica. También en este caso las ideas eran confusas. Para algunos se trataba de dar modelos al hacer del arquitecto con el estudio de las obras del pasado; para otros, de ampliar su con-

dición de hombre culto, necesaria por el carácter de universitario atribuido al arquitecto. A estos conceptos rezagados de la cultura se unió un método de estudio igualmente retardado para hacer inefectiva la enseñanza. En contados casos se entendió que la herencia humanista tiene otro valor que la de una mayor información, y que es básica para formar al hombre y conectarlo con la realidad del mundo en que vive. La confusión creada por la coexistencia de las distintas herencias en los estudios de arquitectura —y que se aumenta también por la presencia de disciplinas de carácter meramente extrínseco como las profesionales— aparece en momentos insuperable. Por esto, muchos considerarían un progreso notable si se consiguiera al menos establecer un nexo o una jerarquía entre las materias, que ahora se mantienen en un estado de separación y de equivalencia que es propio de una escuela informativa y dirigida a producir profesionales, como es la actual.

### Faltan bases claras para los estudios de arquitectura

Sin embargo, esto no es suficiente. Falta más bien poner de nuevo y con claridad las bases de los estudios de arquitectura, y esto puede hacerse solamente como consecuencia de un concepto claro de la naturaleza de la actividad del arquitecto. Se acepta generalmente que el arquitecto debe ser principalmente un coordinador, apoyándose en la autoridad de Gropius; con esto no se lo ha dicho todo. Toda labor humana es producto de coordinación pero ésta no puede realizarse si no se establece un principio director, para orientar y dar sentido concreto a la coordinación. Coordinar: ¿para qué fin? Para producir la obra de arquitectura, en que se coordinan factores físicos, técnicos, psicológicos, sociales, económicos, que se transforman en arquitectura sólo cuando interviene la mediación del arte. Aquí radica la calidad especial de la obra de arquitectura y la dificultad principal de la enseñanza, en cuanto no es suficiente el conocimiento de todos los factores enunciados para formar el arquitecto. La síntesis, la coordinación, debe hacerse en nombre del arte, que, como es demasiado conocido, no se enseña. Esto parece complicar el problema; en realidad lo aclara. Si la finalidad especial de los estudios de arquitectura es hacer posible la síntesis artística, su traducción práctica puede seguir un solo camino: formar al hombre para que pueda manifestar libremente su calidad de artista, si es que la tiene. Aquí también vale la observación de Gropius, el que mayor experiencia tiene en la actualidad sobre enseñanza de la arquitectura: "La finalidad... es desarrollar la personalidad más que procurar la habilidad profesional".

### Cómo formar al arquitecto

Determinado el objetivo se hace posible establecer el mejor camino para alcanzarlo. Desaparece la duda sobre la importancia de una que otra disciplina, sobre la relación que deben tener entre sí, sobre la primacía de una con respecto a otra. Lo importante será examinar cuáles estudios pueden llevar más directamente al fin propuesto, cuáles disciplinas aparecen indispensables para eso y con cuál función. Con esta clara referencia a la misión de la enseñanza de la arquitectura, podrá decirse, en grandes rasgos, que la escuela debe tender a procurar:

1. El dominio de los medios que permiten la expresión completa de la capacidad creadora del arquitecto. Se tratará esencialmente de:

a) Medios visuales. El primer contacto entre hombre y arquitectura se realiza por medio de la visión; en la formación visual se construye el léxico que cada arquitecto utilizará según su capacidad. Desde el Bauhaus, se han realizado muchos progresos en este campo, con una colaboración siempre más estricta de la psicología experimental, de las teorías sobre formas y colores, del análisis crítico de las obras de arte, que deben ser aprovechados.

b) Medios técnicos de la construcción y de la economía. Solamente el completo dominio de la técnica de la construcción y la valoración correcta de los factores económicos que intervienen en la obra permite la libertad de expresión indispensable para el artista y tal dominio se hace más esencial cuanto más compleja es la técnica. Por esto las enseñanzas técnicas son de gran importancia para el arquitecto, que en el campo que le interesa debe tener conocimientos más amplios que los del ingeniero, y sobre todo orientados hacia las finalidades de la creación de la obra de arquitectura. En este sector es especialmente importante salir de la fase abstracta y libresca para dirigirse a la realidad de la obra en todos sus aspectos prácticos. El contacto con el obrador tiene además un valor inestimable para acostumbrar a pensar en la realidad y no en el dibujo, y para evitar los complejos que muchos arquitectos de formación puramente teórica prueban cuando deben enfrentarse con la construcción. El dominio de las técnicas presupone además conocimientos de carácter matemático y físico que también contribuyen a la formación intelectual del arquitecto.

2. Comprensión de las condiciones en que debe realizarse la obra de arquitectura. Interesan sobre todo tres puntos:

a) La naturaleza. El terreno, el clima, la vegetación. Sobre estos temas se realizan actualmente estudios muy incompletos en distintos cursos (Teoría de la arquitectura, Urbanismo, etc.) sin una visión clara de su importancia fundamental. Geografía y topografía —especialmente geografía humana—, climatología, ecología, deben contribuir a una renovación de estas materias.

b) La historia. La actividad humana toma su completo valor al tener conciencia de su situación histórica, es decir, de los procesos que han llevado a la formación del momento en que se realiza, con todos sus problemas e interrogantes. Por esto, una cultura histórica no representa simplemente un enriquecimiento de la personalidad del arquitecto, sino el medio para una comprensión profunda de las condiciones y raíces de su actividad. Los estudios de historia deben tener en cuenta esta función de la disciplina para la formación del arquitecto y tender directamente a tal finalidad, sin detenerse en ejercicios filológicos o eruditos.

c) La sociedad. El hombre y los grupos sociales en que se reúne interesan profundamente al arquitecto, que relaciona el individuo, la familia, las comunidades de todas las dimensiones, con sus proyectos, al llevar su estudio desde la célula individual hasta la planificación regional. La psicología, la sociología, el urbanismo deben dar la contribución más efectiva a la preparación del arquitecto en este campo.

3. Iniciación a la experiencia, que se prolongará con toda la vida del arquitecto y se identificará con ella. Es la experiencia del trabajo personal y en colaboración, que no puede ser sustituida por ninguna enseñanza abstracta, en la cual se concreta la síntesis como obra de arquitectura. Es la condición indispensable para que pueda producirse, cuando se produce, la obra de arte. La iniciación a ese tipo de experiencia puede realizarse en la escuela si se crea allí el clima, el ambiente, la comunidad de trabajo adecuada. Podrá hacerse con el taller de trabajo colectivo, con el seminario de estudio en colaboración, con el instituto de investigación, herramientas ya experimentadas en diferentes condiciones, cuyo éxito depende de una serie de requisitos muy delicados, como ser el número de los que participen, su dedicación, la dedicación de los docentes, los recursos disponibles, la buena documentación, el intercambio cultural y la posibilidad de familiarizarse con la realidad del obrador. Debe crearse una comunidad de trabajo, pero una comunidad colaboradora y no competitiva —como es el taller tipo *Beaux Arts*—, en que se elabore lo más importante que pueda dar una escuela: un método de trabajo que sirva para toda la vida. Un hombre puede salir de una escuela de arquitectura con mayores o menores conocimientos, con una preparación profesional más o menos completa, pero debe salir con un método de trabajo si quiere ser algún día un arquitecto.

Estos tres grandes objetivos: dominio de los medios, comprensión de las condiciones, iniciación a la experiencia, pueden dar sentido y valor a los estudios de arquitectura si se mantienen siempre presentes, no sólo en la elaboración de los planes de estudio y de los programas, sino también en cada momento de su realización. La situación caótica producida por la falta de integración de las enseñanzas desaparece cuando el docente y el alumno saben exactamente qué función tiene un curso en el cuadro total de la formación del arquitecto.

#### La situación actual y la futura

Sin embargo, no es suficiente saber cuáles objetivos deben fijarse para resolver el problema del aprendizaje de la arquitectura. Debe también establecerse cuáles medios son necesarios para alcanzarlos, y de cuáles posibilidades concretas se dispone.

Aquí el problema se presenta especialmente difícil por la situación actual de las escuelas argentinas. Por una parte existe un problema de estructura, por el otro de hombres; el primero presenta muchas complicaciones. Está el fenómeno del desequilibrio dimensional entre las escuelas, por lo cual hay facultades con miles de alumnos atendidas por un número totalmente insuficiente de profesores y otras que no alcanzan el mínimo funcional de alumnos que permita aprovechar los recursos económicos y docentes. En ambos casos no se crea la comunidad colaboradora de trabajo que es deseable, y en el primero no se imparte en realidad ninguna clase de enseñanza. A este problema se conecta el de la selección de los alumnos y el otro fundamental de la absorción de los profesionales por el medio social, que no se ha encarado concretamente y que lleva a una discusión compleja acerca de la posibilidad de disciplinar las atribuciones de otras categorías profesionales que incursionan y a veces prevalecen en el campo que debería ser propio del arquitecto.

Pero el problema más grave es el de los hombres. Una universidad es, ante todo, una comunidad de hombres, profesores y alumnos, cuyo fin común es la búsqueda y la trasmisión del conocimiento. Nada afirmo que no sea demasiado conocido, al decir que mientras se multiplican las escuelas y las cátedras, no se hace casi nada en el campo de la arquitectura para asegurar la formación de ese grupo de hombres, los docentes, sin los cuales es imposible formar la comunidad universitaria. Esto se manifiesta en el poco progreso de los estudios de arquitectura en el país y en la escasez de personas dedicadas a tales estudios, y que deberían ser naturalmente las más calificadas para la docencia. La mayoría de los docentes son profesionales, que han realizado sus experiencias únicamente en el campo de la profesión. Su actitud frente a los problemas de la enseñanza puede reducirse a dos posiciones principales: a) "estoy capacitado para dictar tal curso porque he estudiado la materia en la escuela y puedo muy bien repetir lo que escuché entonces"; b) "he estudiado la materia en la escuela, he comprobado en mi experiencia profesional que lo aprendido no tiene valor, la dictaré en base a mi experiencia en la profesión". Ambas posiciones son equivocadas, pues en un caso se realiza una trasmisión mecánica y estancada de los conocimientos y a veces de los errores, y en el otro se abre camino a la improvisación sobre una experiencia limitada. En raros casos se da lugar a la comprensión de las dificultades conceptuales y pedagógicas que trae consigo la enseñanza, al propósito de una información completa para llegar con la investigación y el estudio a conclusiones propias, coherentes con un planteo de ideas generales sobre arquitectura y enseñanza.

De esta manera no se tienen profesores. Me han referido que, en una conversación entre personas vinculadas con la enseñanza de la arquitectura, se llegó a la conclusión de que existen en el país más de cien cátedras de arquitectura y no más que veinte personas capacitadas para ocuparlas; y se propuso como remedio que se empezara con establecer una escuela para profesores. No tengo datos para juzgar si la apreciación es demasiado pesimista; sin embargo, la cura propuesta es menos paradójica de lo que puede pensarse en un primer momento. En realidad, falta esa escuela que se llama carrera docente, en que se forma verdaderamente el profesor, y que constituye la prueba de su vocación en unión con los trabajos de investigación y las publicaciones, prueba que no puede ser sustituida por una simple actuación profesional, por brillante que sea.

Por cuáles razones no se realiza la carrera docente, es demasiado conocido. La posición del profesor universitario ha estado expuesta a toda clase de inconvenientes políticos y económicos, que le han quitado al mismo tiempo atractivo y prestigio. La figura típica del estudioso e investigador, entregado a sus disciplinas en la tranquilidad discreta del gabinete o del laboratorio, no puede existir cuando las cátedras se asignan muchas veces a personas que no tienen méritos universitarios sino políticos. Se transforma así la carrera en una aventura que sólo pueden afrontar los que ven en

la cátedra una actividad complementaria, o los que tienen independencia económica. En los otros casos, hace falta cierta propensión al martirio.

Tampoco ahora parece la situación haberse mejorado sustancialmente; por una parte, es cierto, se invoca y se prepara la autonomía universitaria, pero al mismo tiempo se proyecta poner a concurso miles de cátedras y se pide la periodicidad de la cátedra, medida que supone al profesor universitario como una persona que ocupa una cátedra por simple conveniencia momentánea y sin propósito de dedicar a la docencia toda su vida. Tal como no se puede tener una sociedad sana si se parte del principio que todos los ciudadanos son malos y deben ser vigilados —que es el principio del estado policial—, tampoco se puede tener una universidad sana si se la considera necesariamente enferma y bajo vigilancia. La acción represiva no crea nada en política y mucho menos en el campo de la cultura. Hace falta cierta fe en el porvenir, suponer que si no somos todos buenos podemos serlo, si se ofrecen las oportunidades y los medios. Otra persona vinculada con la enseñanza universitaria ha propuesto, en forma irónica, que se resolviera la situación cerrando las universidades durante diez años y enviando los alumnos becados al exterior. De esta manera no se forma una cultura, que debe surgir también a costa de errores. Esta propuesta pudiera transformarse en otra: que se trate más bien de formar los docentes, dándoles por fin la independencia de lo político, la estabilidad, el sosiego económico, los recursos para la investigación y para completar su preparación en instituciones del exterior.

Pero, ante todo, se debería tener el valor de decir que el número de los profesores no está determinado por el número de las cátedras creadas en uno u otro momento por ley o decreto, sino simplemente por el número de los hombres capaces de ocuparlas con dignidad. Si hay veinte profesores para cien cátedras, las demás se dictarán con la dirección de aquéllos por docentes auxiliares, que cursarán de tal manera su carrera docente, con el apoyo del trabajo de investigación y de las becas al exterior.

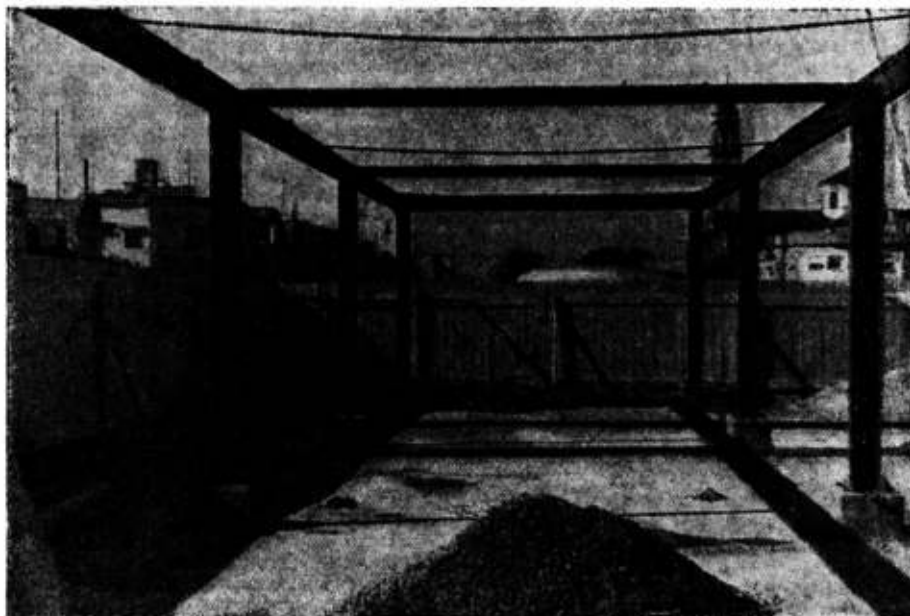
No hay otro camino en la situación actual, si se entiende crear una verdadera universidad y no simplemente repetir errores ya viejos, y es evidente que esto no se consigue poniendo a concurso unas cuantas cátedras elegidas con mayor o menor acierto, y menos todavía poniéndolas a concurso todas.

En el campo de la arquitectura deben existir en el país algunas personas que por su actividad científica y antecedentes universitarios pueden, en conjunto, poner las bases de una nueva orientación en la enseñanza de la arquitectura. Que se les dé la responsabilidad de encarar el problema, con la colaboración del estudiantado, al cual debe reconocerse el mérito de una preocupación constante para el mejoramiento de la enseñanza, pues no se puede esperar grandes resultados de la acción separada y local de las distintas escuelas en un problema verdaderamente universitario por su carácter amplio y universal.

Sobre las nuevas bases podrá iniciarse la labor necesaria para crear las comunidades de trabajo en colaboración que proporcionen el clima apto para la formación del arquitecto.

ENRICO TEDESCHI.

Municipalidad de la  
Ciudad de Buenos Aires



## Estaciones Sanitarias

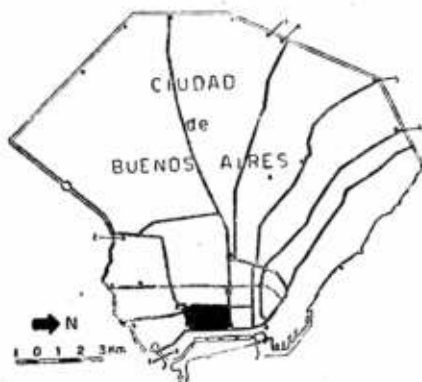
Juan A. Casasco, arq.

Su fin era reemplazar a las inadecuadas casillas de madera en que debía llevarse a cabo el control sanitario de las carnes que entran en la Capital. Están por este motivo ubicadas en los accesos a la misma y en terrenos que la mayoría de las veces no son más que plazoletas angostas entre las dos manos de una avenida (Av. San Martín, Cabildo y Vedia, etc.). Su ubicación responde a un programa trazado por la Dirección de Bromatología y los terrenos eran los únicos disponibles en esas ubicaciones.

El autor (que evidencia una fuerte influencia de su maestro Mies van der Rohe) conociendo la idiosincrasia de los empleados de las antiguas "casillas" y de los camioneros que transportan la carne y otros productos de consumo y que deben ser controlados rigurosamente proyectó los edificios lo más transparentes posible para que la labor que desempeñan las estaciones sanitarias esté a la vista del contribuyente y de una inspección volante por parte de sus superiores jerárquicos o autoridades sanitarias. Este principio se destruyó en parte porque las cortinas enrollables de tela para la protección solar casi nunca son levantadas y por la incomprensión de sus ocupantes. A la vez que resueltas con especificaciones y detalles de excelente calidad que soportarán el uso y el abuso de los empleados están bien realizadas constructivamente y casi enteramente prefabricadas en taller y montadas a seco en obra.

### PLANO DE UBICACION

1. Pizzón y Ate. Brown. 2. Av. Sáenz y A. Alcorta. 3. Av. Mosconi y Gral Paz. 4. Av. San Martín. 5. Av. del Tejar. 6. Cabildo y Vedia.



El arquitecto Casasco contribuyó con su diseño muy personal a la plástica urbana con estos ejemplos vivos de arquitectura sana en que todas las posibilidades están en la estructura, y que no son preconcebidas sino que emanan de ella misma.

La función interior y su estructura son evidentes desde el exterior, los elementos dicen de su propósito en el esqueleto de hierro.

La estructura de acero ha liberado el espacio y sus volúmenes finos salpicados por la ciudad son una nota de aliento a los jóvenes arquitectos de lo que puede hacerse con la obra pública, tan desprestigiada, solemne y pobre de concepción en lo general.

Estas estaciones sanitarias, como las "ferias modelo" del arq. Casasco, son obras en las que la arquitectura es una expresión directa de la estructura, los paños de colores primarios o neutros, son sólo los toques plásticos que rompen el grisado de los barrios, notas optimistas en nuestra ciudad de revoques grises, calles grises, toldos grises (y arquitectura gris) en la que salvo casos aislados (la Boca) el color parece limitado a los carros de reparto o a su continuador plástico, el colectivo.

Mies van der Rohe dijo en Berlín hace más de treinta años: "Rehusamos reconocer problemas de forma, sólo existen problemas de construcción. La forma no es el fin de nuestro trabajo, es tan sólo el resultado. La forma como fin es formalismo y debemos rechazarlo."

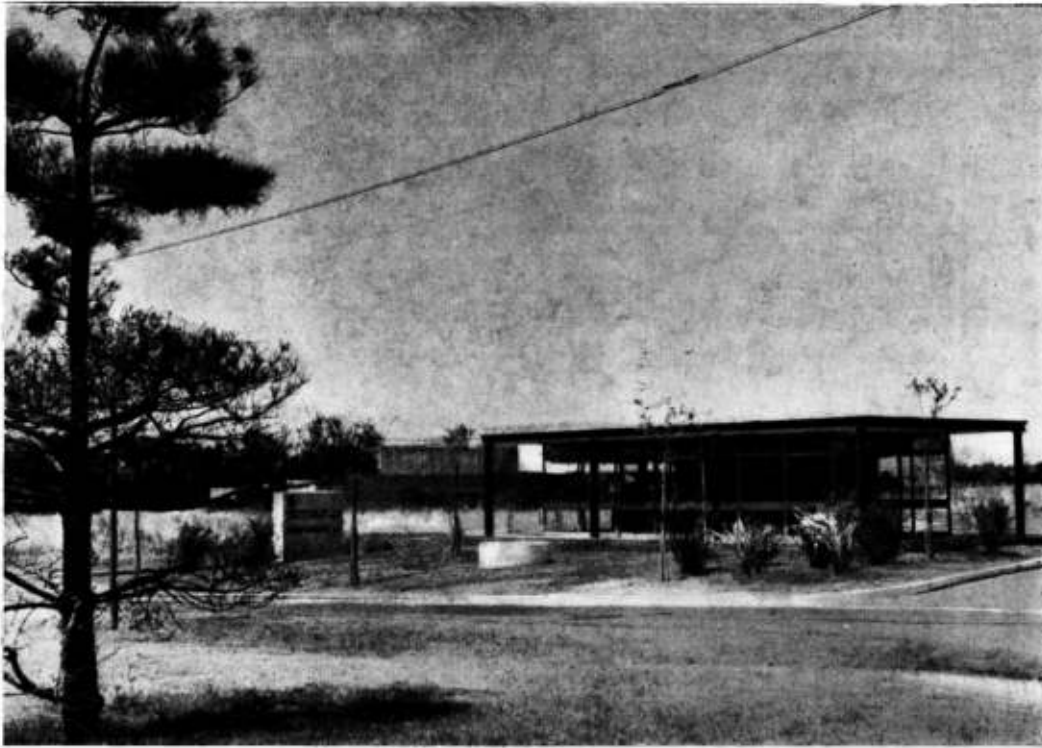
En las estaciones sanitarias Casasco siguió los principios del maestro, en esos simples prismas de hierro y cristal la forma es consecuencia de la estructura y de ningún modo un agregado, no son producto de una arquitectura formal sino una consecuencia de la utilización del arte de construir.



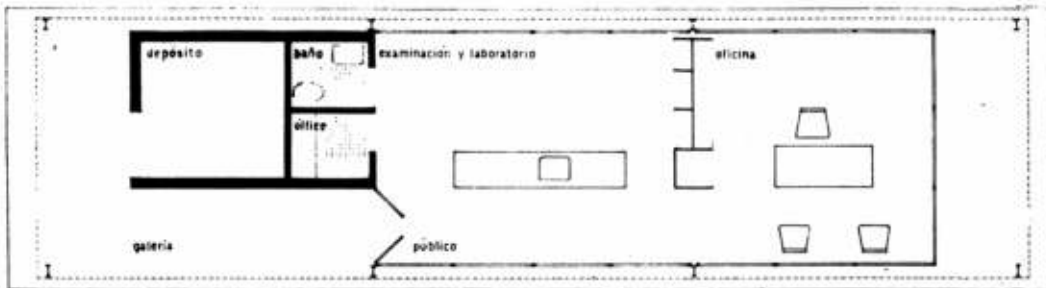
*Cabina tipo A.*



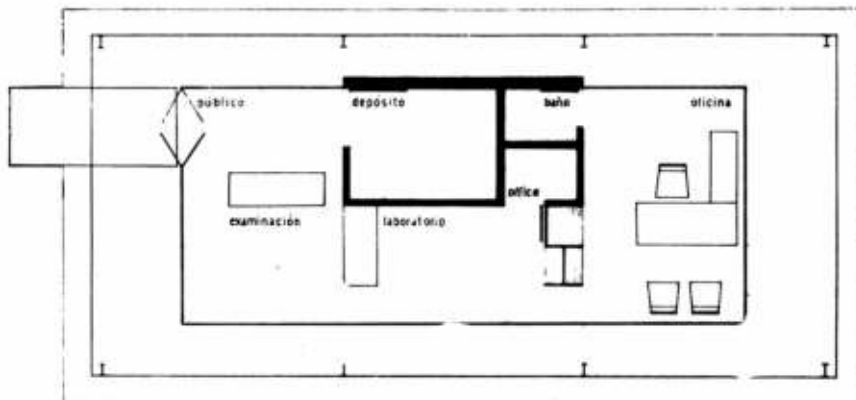
BIBLIOTECA



*Cabina tipo A.*



*Planta cabina tipo B*



*Planta cabina tipo A*





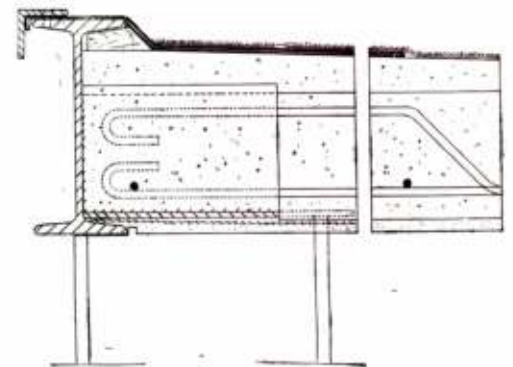
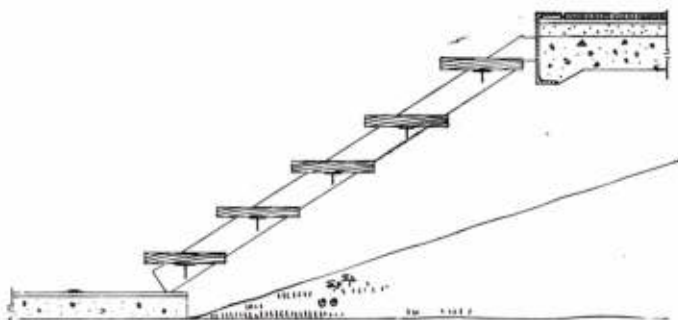
*Cabina tipo B.*

*Cabina tipo A (Pinzón y Almirante Brown).*



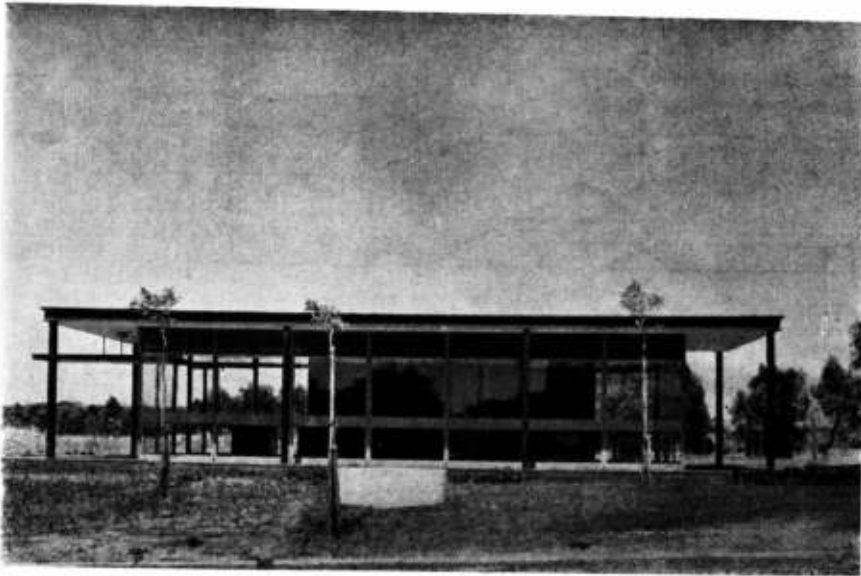
*Derecha: detalle techo.*

*Abajo: detalle de la escalera de la cabina tipo A.*



Estaciones sanitarias...

Juan A. Casasco, arq.



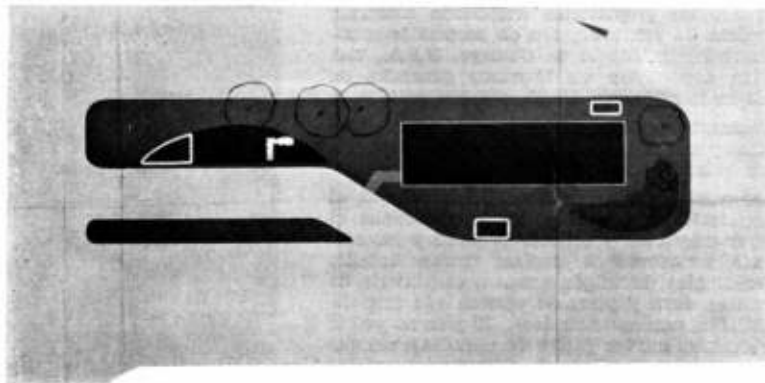
*Detalle cabina tipo A.*



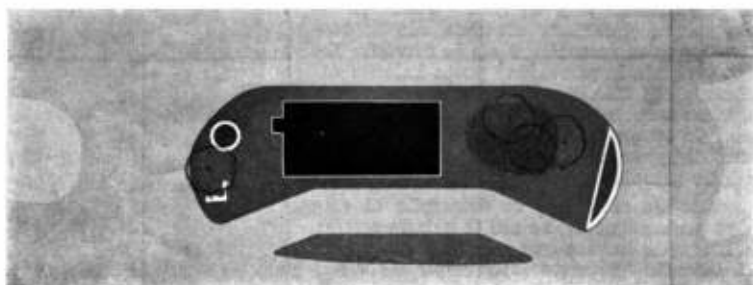
*Cabina tipo A.*

Arreglo de jardinería correspondiente a algunas estaciones sanitarias (presentación plástica).

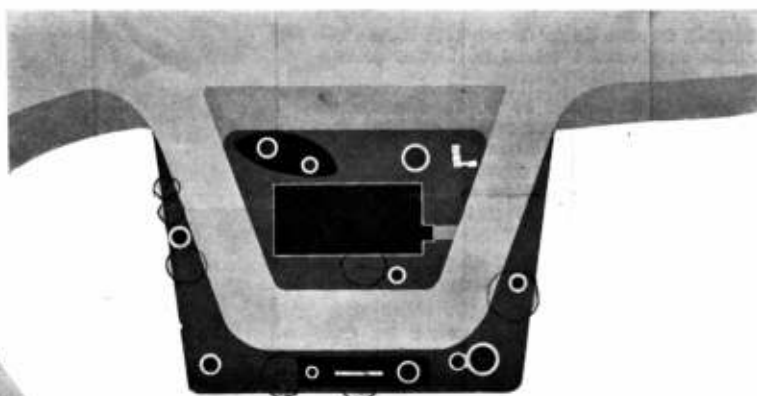
Proyectó: Arq. C. Testa



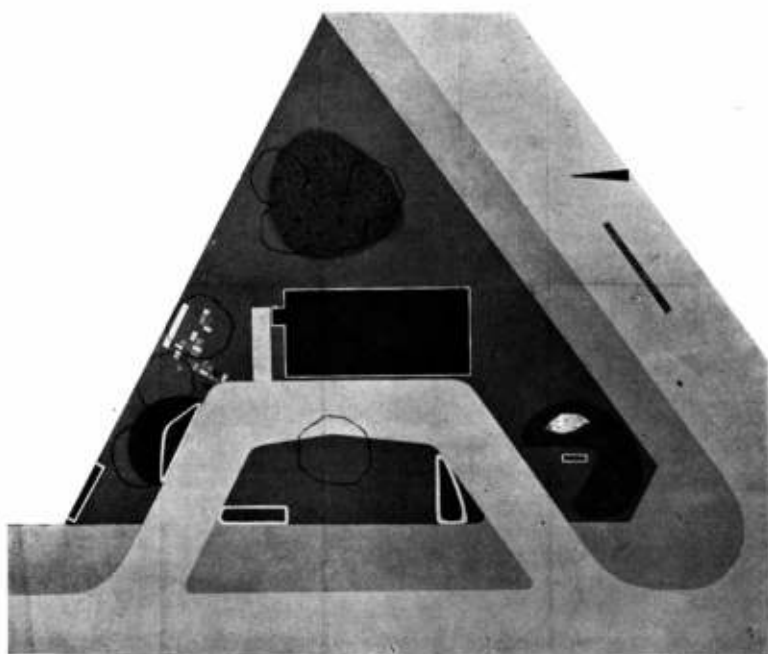
*Cabina tipo B (Av. San Isidro y Vedia).*



*Cabina tipo A (Av. Gral. Mosconi y Gral. Paz).*



*Cabina tipo A (Av. del Tejar).*



*Cabina tipo A (Av. Sáenz y A. Alcorta).*

Cuando los propietarios decidieron construir su casa de verano y fin de semana le escribieron al arquitecto en Chicago, U.S.A., una carta expresando en términos generales su programa y deseos de cómo debía ser.

Queremos una casa moderna con nuevas técnicas y materiales con los que se pueda obtener belleza y confort.

Los resultados pueden ser apreciados aquí, el arquitecto estudió el problema, recordaba el lugar muy bien y conocía la plaza y los materiales "nuevos" a emplear fueron: ladrillo (Babilonia), hormigón armado, carpintería de madera dura y pisos de pinotea (de una demolición, reacondicionados). El país no poseía materiales nuevos (salvo vermiculita), así que el arquitecto optó por usar los convencionales con técnicas y diseño novedoso. Construida en un cuarto de hectárea dentro del country club, encierra el confort y la belleza que el diseño ambicionaba.

Es amplia, abierta y espaciosa, extendida en una planta, claramente zonizada, ala de dormitorios, gran recepción y ala de servicio. En esta vivienda la privacidad puede hallarse fácilmente. Si bien la casa fué proyectada para soportar una intensa vida social, posee una zona de escape, el "departamento" de los padres, completo con su boudoir, cuarto ropero, y baño privado.

La vida de esta casa se desarrolla al aire libre principalmente, de allí la galería al N.O. y la amplia terraza que llega hasta la pileta de natación. Para no interrumpir las vistas desde el living room se ubicaron los vestuarios de la pileta y depósito de útiles y muebles de jardín, etc., debajo de la terraza y contiguos a la pileta.

Además, la zona de tendedero está disimulada detrás de un muro calado de blocks de concreto, al natural.

Desde el living room se puede dominar un cuadrante casi ininterrumpido de 100° con vistas a los parques circundantes, el espejo de agua de la pileta se prolonga exactamente delante del ventanal N.E. del living room brindándole sus reflejos y la sensación de frescura del agua.

(Por razones de seguridad el propietario rodeó la pileta con una valla de alambre "artístico").

El arquitecto quiso intercomunicar los espacios interiores con el exterior; en la recepción los ventanales llegan del piso al techo y no hay muros al exterior, las dos chimeneas del comedor y living room cumplen el doble propósito de decorativo-funcional y su volumen sirve de pantalla al comedor.

Las chimeneas tienen frentes de granito negro pulido y poseen cámaras para aire caliente.

La zona de servicio posee dimensiones generosas y el garage-hobby room y cuarto de juegos es muy útil para los chicos cuando deben permanecer bajo techo.

La cocina es amplia y se comunica con el comedor por una puerta vaivén y un pasa-platos en el placard que separa los dos ambientes.

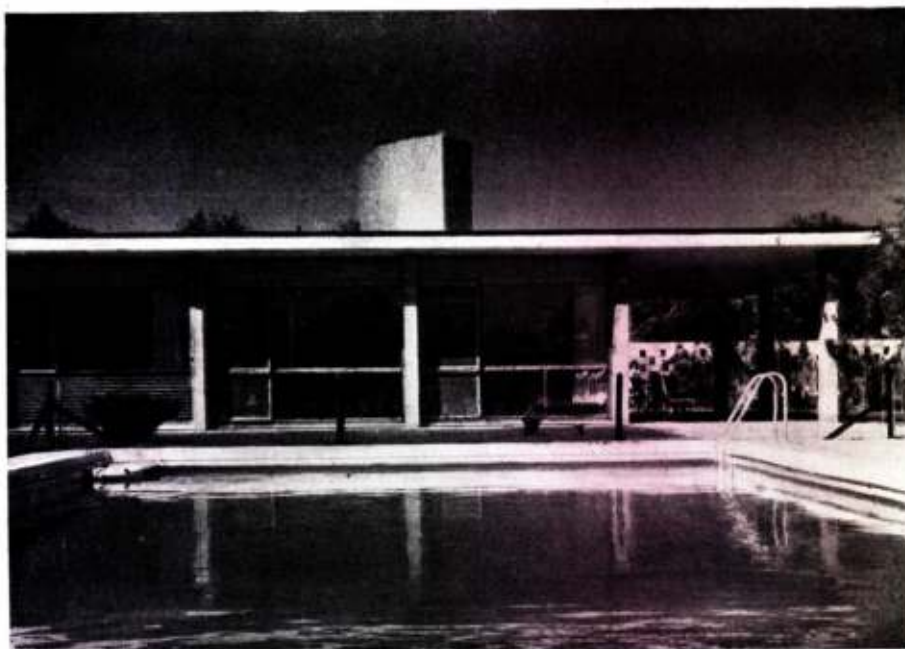
La recepción está separada de la zona de servicios por muebles fijos que llegan hasta 2 metros de altura, por sobre ellos hay un vidrio fijo que permite la continuidad visual del cielo raso, los muros de la recepción son forrados en madera lustrada natural, spruce finlandés, lo que permite un mantenimiento

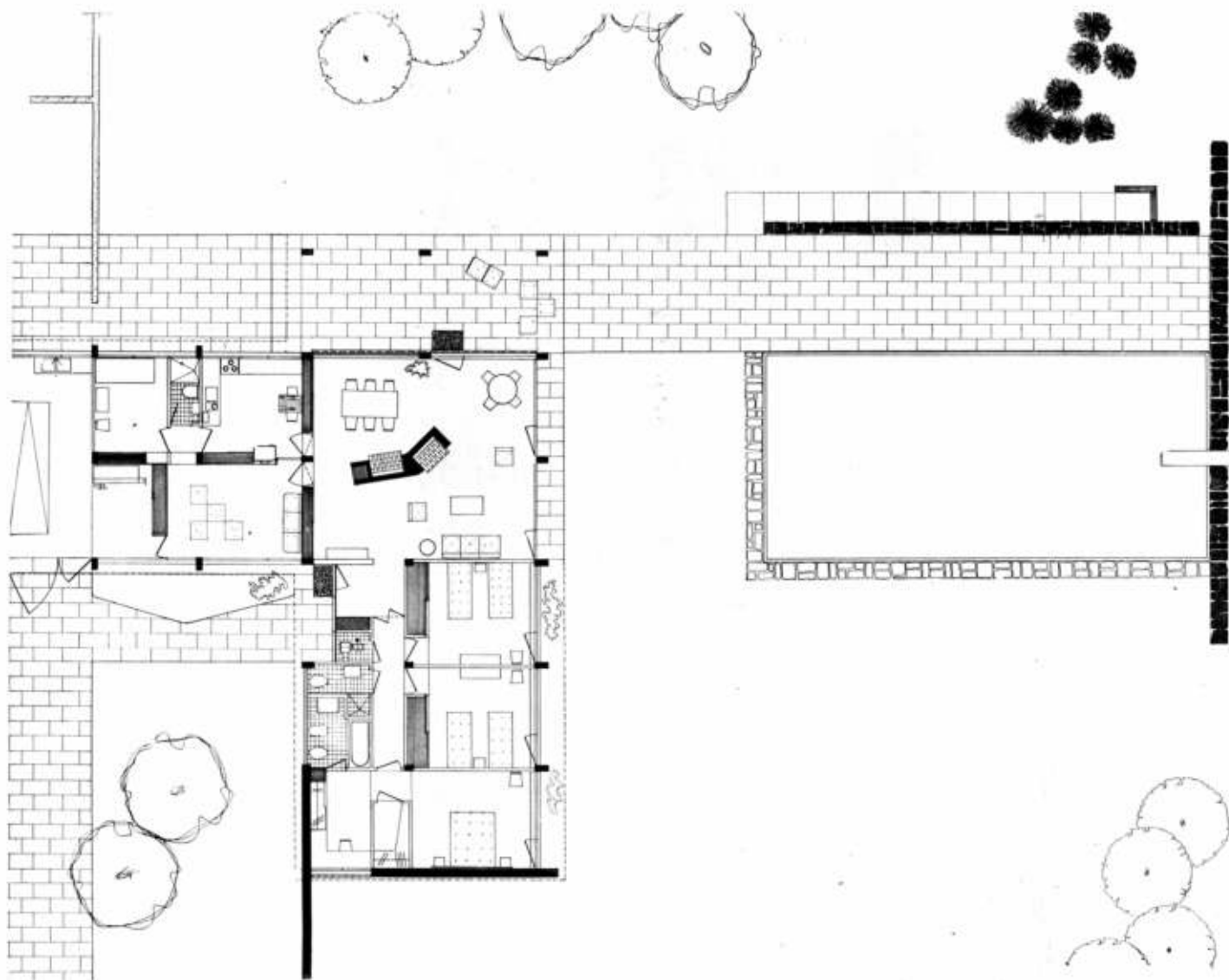


## VIVIENDA EN EL HINDU COUNTRY CLUB

Don Torcuato - 1952

JUAN A. CASASCO, Arq.





fácil y da una sensación muy cálida y agradable contrastando con los grandes ventanales de cristal.

Desde el living room se accede a la amplia galería abierta que lo protege del sol fuerte de la tarde y que es uno de los lugares más usados de la casa; el lugar de "rendez-vous" de los amigos que vienen a darse el "remojón" o a charlar un rato, de los chicos (los hay en gran cantidad) y de los abuelos que gozan del espectáculo del paisaje y de los nietos...

En invierno la casa se utiliza en los week-ends y la orientación de la recepción la rinde agradable, el sol en el living room en las frías mañanas de los domingos es un mensaje de bienvenida, detrás del cristal con la calefacción y los muebles confortables, el "bien merecido descanso" después de una dura semana de negocios, es una realidad.

La zona de dormitorios posee amplios roperos debido a que la casa se usa, prácticamente, todo el año.

Aquí algo nuevo en ventilación en el país, ventanales con grandes cristales fijos, una parte de abrir a la francesa con montante y en la parte inferior un sistema americano muy efectivo y agradable, consiste en una persiana fija exterior con mosquitero y una

ventileta interior de placa maciza de guatambú (ver detalle).

Este sistema permite ventilar el local sin corrientes de aire y (sobre todo en invierno) se puede graduar de acuerdo a las necesidades.

El éxito obtenido con el sistema indujo al arquitecto a adoptarlo en su casa (ver N. A. Noviembre/1955).

Como en todas las obras del arq. Casasco la estructura es el elemento que se destaca; premeditadamente superdimensionadas las columnas juntamente con los muros portantes de ladrillos y la losa del techo forman un conjunto de elementos primarios que se une al suelo y al paisaje. Los colores empleados son primarios, maderas naturales barnizadas, hierro negro y ladrillo blanqueado.

Parte del amueblamiento y cortinados fueron sugeridos por el arquitecto.

#### ESPECIFICACIONES:

**ESTRUCTURA:** de hormigón armado, muros portantes de ladrillo común, losa de techo de hormigón armado tipo "flat-slab" con ladrillos huecos.

**SOTANO** bajo los pisos de recepción y dormitorios con ventilación cruzada.

**MUROS** interiores revocados al fieltro y en pauce finlandés lustrado natural.

**PISOS:** de pinotea encerado sobre envidado del mismo material, en zona de servicio y baños, de mosaicos venecianos. Exteriores de ladrillo con juntas tomadas con cemento.

**CIELO RASOS:** de yeso aplicado.

**TECHADO:** de fieltros asfálticos con grana de mármol blanco.

**AISLACION TERMICA:** vermiculita grano grueso a granel con cubierta de cartón acanalado y manto de una mezcla compuesta de vermiculita — cemento y cal de Córdoba.

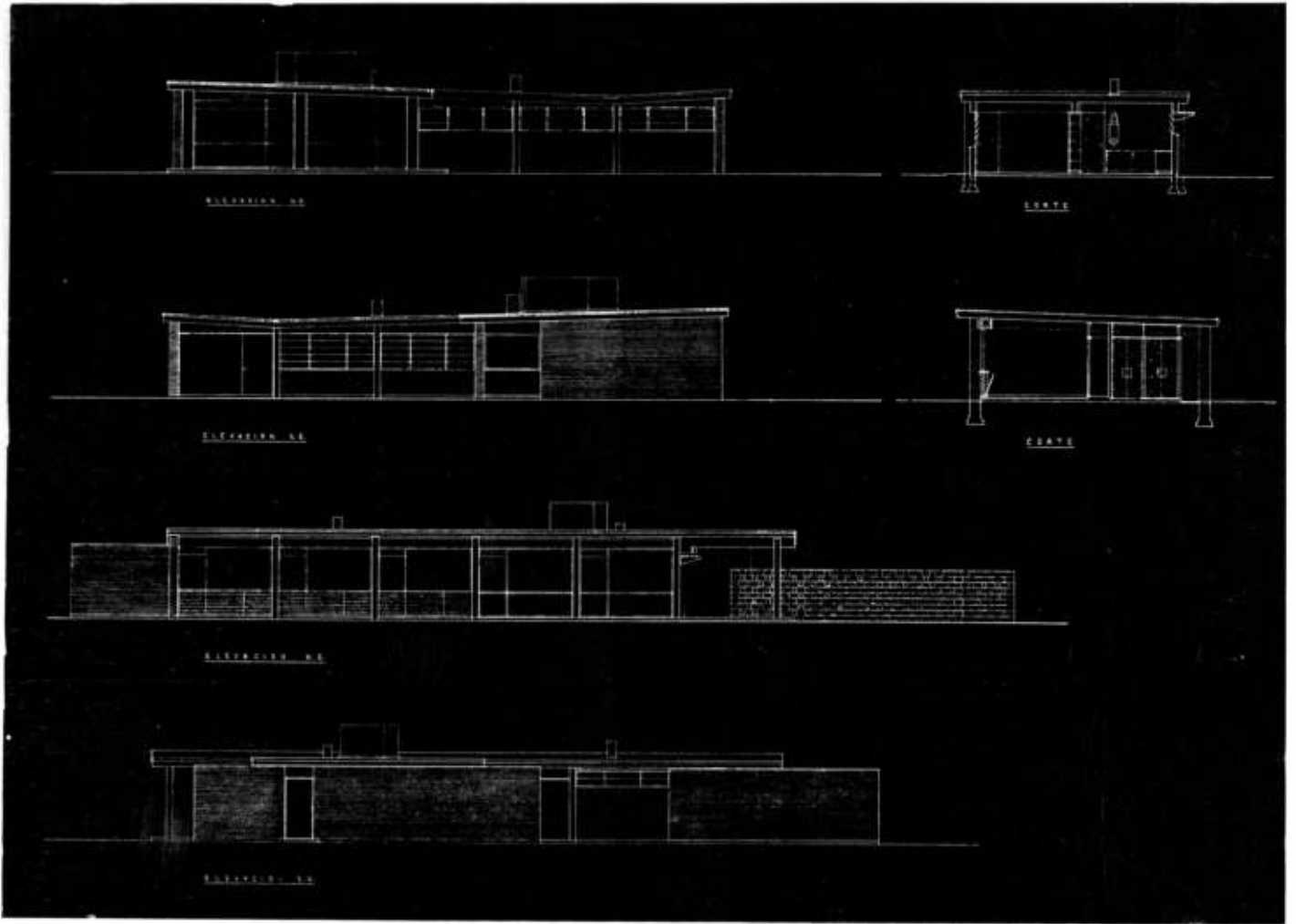
**VENTANALES:** de incienso natural con partes de abrir en carpintería metálica. Cortinas de enrollar con engranajes.

**PUERTAS INTERIORES:** de piso a techo en guatambú lustrado natural.

**HERRAJES:** de aluminio anodizado natural.

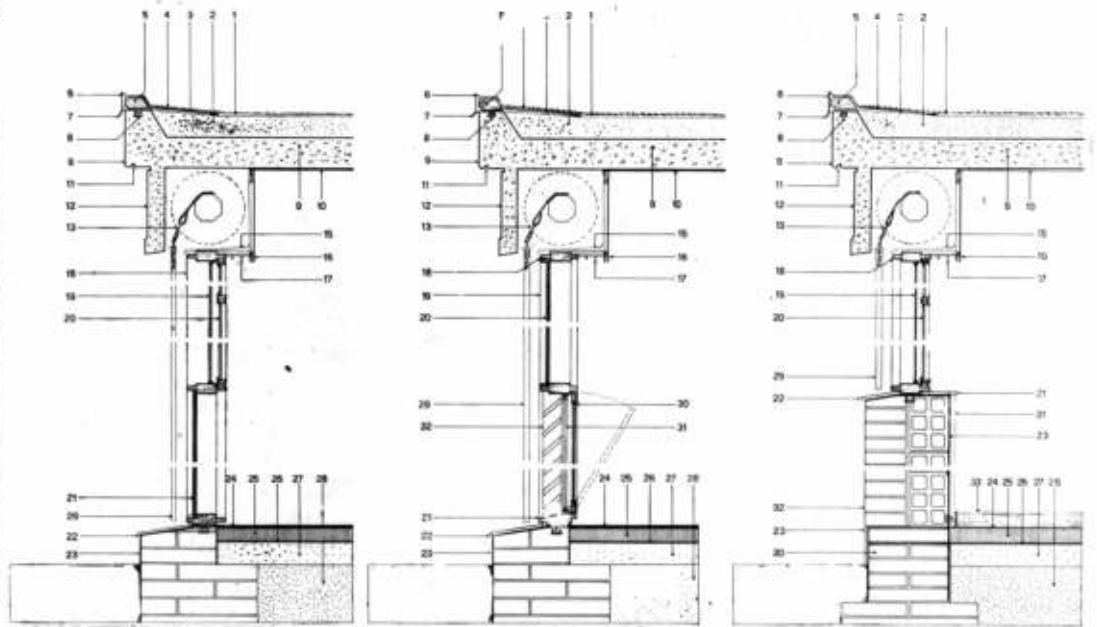
**PINTURA:** de cemento flexible al exterior, al agua interior, hierro al esmalte sintético y maderas al barniz sintético.

**CALEFACCION:** caldera de 30.000 calorías con quemador automático de petróleo, tanque bajo piso de garage o intermediario para agua caliente.



DETALLE DE LOS CORTES  
1, 2 Y 3.

1, granza de mármol blanco. 2, mortero de hormigón celular. 3, techo armado de algodón-amiénto-asfalto. 4, pintura blanca mineral. 5, dormido de cedro. 6, cenefabeta de zinc. 7, goterón. 8, taco de pino creosotado. 9, losa de hormigón armado. 10, cielo raso de yeso. 11, goterón. 12, vigueta-taparrollo de hormigón natural. 13, cortina de enrollar. 15, botaguas cortina, chapa de hierro BWG 16. 16, taparrollo interior de madera. 17, porta-cortina. 18, corte 3: cabezal madera dura 2" x 6"; corte 1: ventanal madera dura 2" x 6". 19, mosquito-ro tejido galvanizado. 20, ventana de abrir en perfiles de 33 mm. 21, corte 3: soled; corte 1: cristal fijo. 22, baldosa cerámica 12 x 28. 23, chapa hidrófuga. 24, piso de parquet. 25, mortero poroso anticondensante. 26, capa hidrófuga continua. 27, contrapiso de cascotes. 28, tierra apisonada. 29, guía de cortina de enrollar. Corte 3: 30, cemento de ladrillo. 31, revoque interior. 32, antepecho de ladrillos aparentes exteriores y huecos interiores. 33, socalo de madera natural.



VIVIENDA EN EL HINDU COUNTRY CLUB...

Juan A. Casasco, Arq.



BIBLIOTECA



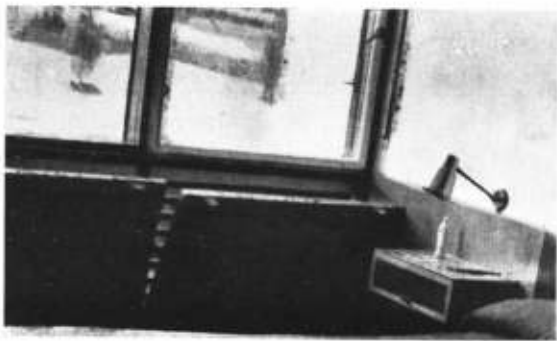
*Vista general.*

VIVIENDA...

J. A. Casasco, arq.



*Detalle ventilación dormitorio.*



*Detalles interiores.*



**COEFICIENTE DE ABSORCION.** La fracción de energía de sonido incidente que es absorbida y transmitida.

**AMPLITUD.** El mayor desplazamiento de una partícula durante su vibración.

**CONCENTRACION.** Refuerzo del sonido reflejado audible en el punto focal de una superficie cóncava.

**CICLO.** Unidad para medir la frecuencia.

**AMORTIGUACION.** Fricción que reduce la vibración ocasionada en un material por las ondas sonoras.

**DECIBEL.** Unidad de energía de sonido medida en un instrumento. Un decibel representa aproximadamente el aumento de sonoridad mínimo que el oído puede apreciar.

**DIFRACCION.** Interrupción de las ondas de sonido por un obstáculo, y su dispersión o inflexión hacia la "sombra".

**ECO.** El mismo sonido que se oye dos veces. Reflexión que se oye luego de un intervalo de por lo menos un décimo de segundo.

**FRECUENCIA.** Número de vibraciones por segundo.

**PERIODO.** Tiempo en el cual se completa una vibración.

**TONO.** Si se aumenta la frecuencia de la vibración el tono ascenderá. Si se aumenta la amplitud de la vibración, el sonido será más fuerte.

**PHON.** Unidad empleada para expresar la sensación de sonoridad en el oído. El phon es el cambio de sonoridad más pequeño que puede apreciar el oído. El ruidoso motor de un acropiano a una distancia de diez pies es igual a 120 phon, mientras que el susurro de las hojas movidas por una suave brisa representa 10 phon. La voz humana, al hablar normalmente representa 60 phons.

**SONIDO PROLONGADO.** El amalgamamiento de sílabas debido a la reflexión.

**RESONANCIA.** Vibración ocasionada en respuesta a un sonido. Efectúa un aumento en el volumen del sonido sin aumentar la reverberación.

**REVERBERACION.** Es el resultado de interreflexiones prolongadas desde diversas superficies.

**TIEMPO DE REVERBERACION.** Intervalo entre la interrupción de la fuente de sonido y la paulatina desaparición de la reverberación subsiguiente hasta que resulta inaudible.

$$\text{FORMULA DE SABINE. } T = \frac{0.05 V}{A}$$

T = tiempo de reverberación, en segundos.

V = volumen en pies cúbicos.

A = producto del área de absorbente y el coeficiente de absorción en unidades de pies cuadrados.

**ABSORCION SELECTIVA.** Panel, que absorbe energía de ondas de su propia frecuencia solamente.

**VELOCIDAD.** Velocidad a la cual se siguen los puntos correspondientes en ondas sucesivas.

**LARGO DE LAS ONDAS.** Distancia entre puntos correspondientes a ondas sucesivas (por ejemplo dos crestas).

# ACUSTICA

por Ernest Priefert

Todo lo referente a la acústica se divide en dos grupos principales: aislación contra los ruidos, y la acústica de los auditorios. Como lo segundo se relaciona más directamente con los problemas de diseño que se le pueden presentar a un alumno en sus planes de estudio, el siguiente artículo se referirá solamente a la acústica de los auditorios.

Hay tres tipos distintos de auditorios, los que sirven para discursos o debates, para música, o aquellos que se utilizan tanto para discursos como para música. Del primer tipo son las salas para reuniones de comisiones, cámaras para reunión de juntas, salas de justicia, etc. Al segundo pertenecen teatros para ópera, salas de conciertos, y estudios de música. Los auditorios en los cuales se combinan los discursos con la música son los teatros, las iglesias y las salas para usos generales.

En el diseño acústico el problema es conseguir condiciones que aseguren la clara comprensión de los sonidos del lenguaje, realcen la riqueza de los tonos musicales y reduzcan el ruido de las habitaciones.

En un salón la fuente de sonido debe poder ser vista libremente por los que escuchan. La claridad y la sonoridad dependerán del largo del camino directo desde la fuente de sonido al público. Los oyentes deberán estar situados tan cerca de la fuente de sonido como sea conveniente sin ubicarlos demasiado alejados en ninguna dirección. Al comparar los diferentes tipos de planes, el moderno salón en forma de abanico es el más apropiado a este respecto. Debido a su expansión en la parte posterior, la distancia máxima desde la fuente de sonido hasta el oyente más alejado es mucho menor que en otros tipos de salón, particularmente los de forma de rectángulo simple. Un buen porcentaje del público puede ser ubicado en una galería del anfiteatro que puede ser angosta y por lo tanto ocasionar una menor sombra acústica, tan molesta en general.

(El área sombreada en el diagrama n° 2 indica la región donde es mayor la sombra acústica).

Para diseñar de acuerdo a la calidad acústica tenemos que calcular los factores de reducción de materiales y los períodos de reverberación. Antes de utilizar tablas de referencia tenemos que definir las unidades de medida.

El oído humano es sensitivo a una amplia extensión de frecuencias de vibración desde unos 20 a 20.000 ciclos por segundo. Una frecuencia de 261 ciclos por segundo corresponde al tono del do medio del piano. Duplicando la frecuencia se sube el tono de una octava. El grado de sensibilidad del oído varía a través de la extensión de la frecuencia, siendo bajo en las frecuencias bajas pero aumentando al aumentar la frecuencia hasta un máximo de unos 1.000 ciclos por segundo, después de lo cual disminuye nuevamente. En otras palabras la misma energía mecánica puesta en sonidos de distintas frecuencias no causará la misma sensación de sonoridad al oído. Consecuentemente se utilizan distintas unidades para expresar la energía de un sonido y la sonoridad. Para expresar la energía mecánica de una vibración o sonido y compararla con otras del mismo tipo, la unidad empleada es el decibel. Para expresar la sensación de sonoridad en el oído, la unidad empleada es el phon.

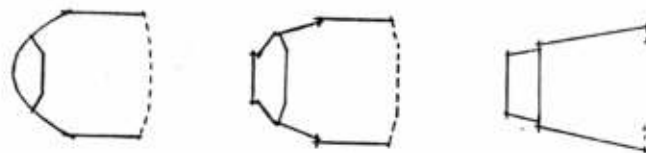


Fig. 1

Tipos de plantas que proveen el máximo de reflexión.

El phon es aproximadamente el cambio más pequeño de sonoridad que puede apreciar el oído humano en condiciones ordinarias. Una reducción en la sonoridad de diez phons es generalmente subjetivamente avaluada por una persona término medio como reduciendo la sonoridad de los sonidos de tono y sonoridad medios a la mitad.

La voz normal al hablar representa 60 phons.

La velocidad de palabra promedio es de 120 palabras por minuto, esto es, dos palabras o cuatro o cinco sílabas por segundo, más o menos un quinto de segundo por sílaba. Estas sílabas se esparcen hacia todas direcciones desde el orador. Se reflejan en paredes, cielo rasos, pisos, etc. El oyente no oye solamente el sonido directo sino además una cantidad de sonidos reflejados. Si estos sonidos reflejados siguen al sonido directo en un tiempo menor de un vigésimo de segundo —el intervalo perceptivo más pequeño— parecerán oírse al mismo tiempo y por lo tanto reforzarán la voz del orador. Si, en cambio, el sonido reflejado sigue al sonido directo luego de un tiempo mayor de un vigésimo de segundo, por ejemplo en un intervalo más largo, se oír una repetición o eco.

El sonido viaja a través del aire a una velocidad de aproximadamente 1.130 pies por segundo. En un vigésimo de segundo recorrerá 60 pies. Si un sonido reflejado viaja en una trayectoria que excede a la directa en más de 60 pies, el sonido parecerá más prolongado. En otras palabras cuanto más larga sea la trayectoria de la reflexión, comparándola con el sonido directo, más claramente se oír el eco.

De esto se desprende que en un salón diseñado para discursos solamente las reflexiones que coinciden con, o refuerzan al sonido directo deben ser permitidas. Superficies absorbentes deben ser empleadas donde el sonido reflejado exceda al directo en más de 60 pies.

En la práctica, usted encontrará que los reflejos ocasionados por la pared posterior de un auditorio pueden ocasionar un eco en las primeras filas; lo mismo ocurre con las paredes laterales que están cerca del escenario, cuando el ancho del salón es excesivo. Como principio general, es siempre conveniente hacer que las paredes posteriores absorban el sonido, o lo difundan (Una cantidad de formas convexas), para reducir la reflexión. Los cielo rasos demasiado altos situados inmediatamente sobre el orador causarán una prolongación del sonido en los asientos cercanos a él. El tornavoz, sombrero de púlpito, que es una tradición en iglesias altísimas, contrarresta este defecto.

Las ondas de sonido se comportan similarmente a las olas en el agua. Imagine una canilla que gotea en una bañera que provoca olas directas y reflejadas, y su gradual desaparición. Este es el comportamiento general de todas las ondas. Mientras las ondas acuáticas representan movimientos pe-

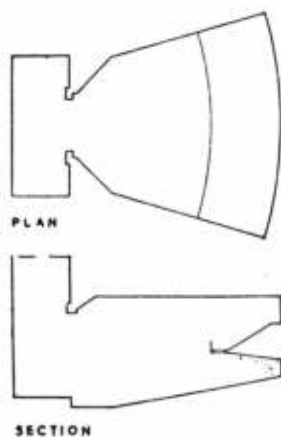


Fig. 2

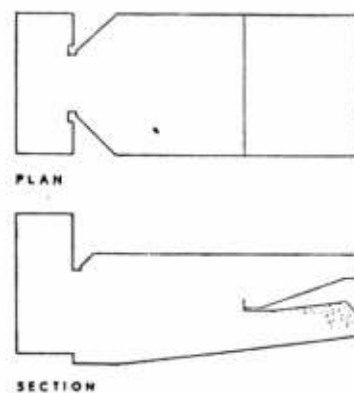


Fig. 3

riódicos en proyección horizontal, las ondas de sonido en el aire representan movimientos periódicos en tres dimensiones.

Si usted diseña un salón y quiere verificar si tiene eco, usted simplemente traza una línea recta en el plano y en la sección desde la fuente del sonido, o el orador, hasta las distintas superficies de reflexión. El sonido, al igual que la luz, tiene un ángulo de reflexión igual al ángulo de incidencia. Por lo tanto, usted simplemente mide el ángulo en el cual la trayectoria directa del sonido choca con la superficie y lo repite hacia "el lado de afuera", igual que si un rayo de luz incidiera sobre un espejo y se reflejara de la misma manera. Si se mide entonces la distancia entre el orador y la superficie de reflexión, más la distancia desde esta superficie hasta el asiento del oyente que quede en esta línea del sonido reflejado, usted podrá ver en seguida si ese sonido excede en mucho más de 60 pies la distancia desde el orador hasta el mismo asiento. Si es así, usted deberá modificar su diseño para eliminar esta reflexión, que de otra manera puede ocasionar la prolongación del sonido y hasta un eco. Si la superficie de reflexión es convexa, se aumenta la divergencia de los rayos; correspondientemente una superficie cóncava disminuye la divergencia, o concentra las ondas de sonido y, por lo tanto, las refuerza.

Al comparar el sonido con la luz hay que recordar que las ondas de sonido son mucho más largas que las de la luz, ya que se miden en pies, mientras que las segundas se miden en millonésimas de pulgada, así que las superficies de reflexión necesitan ser considerablemente más grandes para ser efectivas.

Las fuentes de sonido, tales como la voz humana, e instrumentos musicales individuales, o en pequeños grupos, son a menudo demasiado débiles para grandes salones y deben, por lo tanto, ser reforzadas. La fuente de sonido debe, entonces, estar ubicada donde las paredes y el cielo raso que la rodean puedan ser utilizados como reflectores, para que haya una demora lo más pequeña posible que envíe una reflexión potente que siga al sonido inicial como refuerzo. Sería un error tener, por ejemplo, una reflexión de un ciclo-rama en un escenario, de 25 ó 30 pies detrás de la fuente de sonido. Esto implicaría una trayectoria de exceso de 50 ó 60 pies, y, en consecuencia, un eco.

Cálculo de la reverberación. El sonido desaparece gradualmente por la absorción de energía con cada contacto con las paredes, piso o cielo raso. Por lo tanto, cuanto menores son los contactos en un tiempo dado, menor es la absorción y más larga la reverberación. Cuanto más grande es el edificio, menos numerosos son los contactos en un tiempo dado; y, en consecuencia, cuanto más grande es el edificio, más larga es la reverberación  $t$  (tiempo en segundos) varía directamente como el volumen  $V$ .

Cuanto más absorbentes son las superficies de una habitación, más energía es sustraída en cada contacto, y por lo tanto la reverberación es más corta.

$t$  varía inversamente como la absorción total  $A$ . En otras palabras,  $t = \frac{V}{A} \times k$ , la constante "k".

La constante "k" es una razón entre volumen y reverberaciones y absorción total. W. C. Sabine de la Universidad de Harvard ha formulado la siguiente relación:

$$t \text{ (segundos)} = \frac{1}{A} \times 0,05 V$$

Para encontrar la absorción total  $A$  en la fórmula de Sabine uno debe medir el área de la superficie de cada material que constituya una superficie de rebote, accesorios y ocupantes, y multiplicar cada área por su coeficiente de absorción (extraído de las tablas).

$A$  (absorción total) —  $a_1 s_1 + a_2 s_2 + a_3 s_3$ , etc.;  $s_1, s_2$ , etc., son las distintas superficies por separado;  $a_1, a_2$ , etc., sus coeficientes apropiados. De esta manera usted encuentra que una ventana abierta absorbe el 100 % del sonido que cae sobre ella en el medio. El yeso duro absorbe de 2 a 3 %; los paneles de madera de 6 a 10 %; las alfombras de 20 a 30 %; el público, de 70 a 80 %.

Todos estos elementos constituyen factores principales para calcular la re-

reverberación deseable. En auditorios tales como iglesias, salones, teatros para conferencias, el factor público es más importante que en cinematógrafos-teatros. El tiempo deseable de reverberación y el factor público está dado en tablas.

Begenal hace las siguientes recomendaciones para el diseño: Las cámaras para reuniones de juntas necesitan un cielo raso plano o con una ligera depresión para dar una superficie de reflexión normal a todos los asientos.

Podría incluirse una claraboya. Los asientos deben ser tapizados y los pisos con alfombras. Son esenciales las puertas de vaivén y ventiladores que no hagan ruido. Los salones para reuniones de juntas y comités requieren un alfombrado tupido y una extensa área de pared absorbente. Es mejor no emplear los cielo rasos segmentarios. Son convenientes los cielo rasos planos o arqueados. Un mantel sobre la mesa puede resultar ventajoso. Las habitaciones para reunión de comités diseñadas para abrirse "en suite" no se consideran eficientes. Una tela o uno de los fieltros cubiertos de muselina y punzados, es un absorbente apropiado donde se quiere dar una buena terminación a la habitación. Losas perforadas pueden ser utilizadas en el cielo raso.

En salones municipales debe recordarse que los salones en sí deberán estar separados en el plano, de manera que se puedan alquilar separadamente, y no deben comunicarse por ningún motivo. Si es necesario proveer un salón grande y otro pequeño, el más grande deberá ser diseñado como salón de conciertos con andamiaje para coro y sin proscenio, pero con un buen sistema de altoparlantes para reuniones públicas. Un salón pequeño debe ser diseñado para utilizarlo como salón, teatro y cinematógrafo, pero con proscenio.

El proscenio es indispensable para música de cámara, bandas de música, conciertos, conferencias y demostraciones. El escenario debe ser más ancho que el ancho del proscenio. Debe incluir espacio para guardarropas y cuartos de vestir. El tratamiento de absorción es muy importante: es conveniente que haya una galería en la parte posterior, y la pared posterior, las paredes laterales y el cielo raso requerirán un tratamiento para la absorción del sonido.

La cifra de reverberación debe ser llevada hasta 1,2 ó 1,3 segundos (fórmula de Sabine) para un salón teatro que acomode de 500 a 700 personas. Materiales absorbentes apropiados son las losas que se pueden pintar, las telas sobre acolchados o el fieltro acústico, cribado y punzado. No se puede utilizar yesos acústicos o losas porosas donde se planea tocar música, debido a la absorción selectiva.

Salones para escuelas y universidades. El problema es proveer un escenario simple pero adecuado en un extremo y una galería que se pueda transformar o extender en el otro. Un salón para una escuela debe servir de clase, salón comedor, de lugar de reunión para 300 personas para días de conferencias, pero para 600 ó 700 en días de disertaciones más importantes, conciertos o representaciones a cargo de los alumnos, etc. Las ventanas deben oscurecerse fácilmente y unas buenas cortinas deben formar parte del plan de decoración; las paredes laterales y el cielo raso deben tener un tratamiento para la absorción.

(Tradujo L. H. S. de B. por cortesía de "Architectural Design".)

# arquitectura y escenografía

por :

Remo Martignon



BIBLIOTECA

Sin duda las relaciones entre la escenografía cinematográfica y la arquitectura parecen muy estrechas, substanciales, mucho más estrechas que las que se pueden encontrar entre escenografía y pintura, escenografía y música, escenografía y escultura, por similitud de oficio.

Hay que aclarar esta equivocación con una afirmación categórica, para especificar que la escenografía cinematográfica no es arquitectura, ni menos, un ejercicio arquitectónico. A lo sumo, queriendo dar a las palabras más elasticidad de la usual, sería una arquitectura ficticia, falsa o irreal.

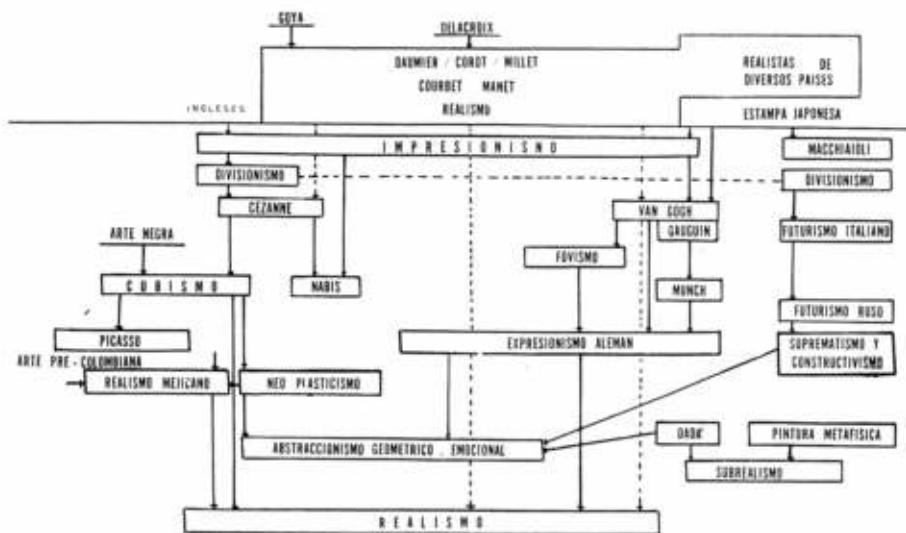
Induce también a reforzar el concepto de la total distinción entre escenografía y arquitectura el hecho de que aquélla adquiere realidad sólo a través del film terminado, y tomada en sí no posee ningún sentido propio ni razón de ser; (No existe una escenografía "a priori", anterior a la toma del film, sino en un estado intencional, alusivo. No existe escenografía sino en su carácter de elemento integrante de la película, en estrecha relación con sus otros factores constitutivos) en cambio la arquitectura puede subsistir más allá de sus funciones inmediatas, en cuanto valor plástico, síntesis del paisaje o reacción a él.

La preocupación máxima del arquitecto deriva de la necesidad que él tiene de ser dueño de los medios que tiene a su alcance, ejercitando un control absoluto sobre éstos, para construir concretamente la realización de sus posibilidades expresivas. El problema escenográfico, en cambio (a menos que se trate de vulgares reconstrucciones), no requiere la autonomía del artista en función de creador de nuevas formas, sino la sumisión a las exigencias técnicas del film, al "clima" expresivo, en estrecha relación con las intenciones del director.

Establecida esta fundamental distinción, se pueden ya examinar objetivamente los puntos de contacto, técnicos y mecánicos, que, naturalmente, existen entre escenografía cinematográfica y arquitectura. El más evidente, en sentido teórico, es el de la tridimensionalidad, que es el factor básico para ambas. Otro punto de contacto tal vez menos íntimo, es la equivalencia sensible y formal, que se puede comprobar en las cosas y en las construcciones que ambas emplean. En películas de sabor realista una casa será siempre una casa, una silla siempre una silla, pero dotadas de transfiguración en sentido lírico por el significado que adquieren en relación dramática con los otros elementos del film.

Por lo que concierne a la práctica del oficio de escenógrafo, es cierto que puede ser bien encomendado a un arquitecto que sepa adaptarse al nuevo empleo de su cultura y de su sensibilidad profesional, y que no permita, desde un principio, la conservación integral de sus características personales, ya que en el film, todo lo que la cámara capta en su cuadro, es escenografía; árboles, cielo, casas, paisajes, hasta los mismos personajes adquieren valor escenográfico.

*(Cortesía de "Arquitectura y Arte".)*



## GRAFICO DE LA PINTURA MODERNA

Presentaremos a continuación un resumen del desenvolvimiento del arte moderno, a partir del primer movimiento que encuadra dentro de esa denominación.

**IMPRESIONISMO:** Fué el nombre dado al movimiento de un grupo de pintores que, a partir de 1874 en París, realizó obras utilizando colores claros, empleando mucho el verde, el azul y el violeta en pequeños toques de pincel entrelazados o paralelos. Integraron este movimiento, entre otros: Monet, Pissaro, Sisley, Renoir y Degas, estos últimos sin adoptar todos los principios del movimiento.

Los impresionistas buscaban alcanzar dos fines: a) Exteriorizar las impresiones que les causaban las cosas reales, eligiendo como tema paisajes y aspectos de la vida cotidiana; b) Estudiar ciertos efectos de la luz sobre los colores.

**POST-IMPRESIONISMO:** El post-impresionismo fué el movimiento de la mayoría de los pintores de fines del siglo pasado, los que denotaron una marcada tendencia hacia el estudio de la estructura del cuadro. Los hubo que se interesaron por la relación de los colores y profundizaron en la teoría de los contrastes simultáneos; otros optaron por la división de tonos y fueron llamados por esto divisionistas o neo-impresionistas.

Tuvo el post-impresionismo cuatro corrientes encabezadas por los siguientes pintores: Cezanne; Seurat; los nabis, entre ellos Bonnard; y el grupo formado por Van Gogh, Toulouse Lautrec y Gauguin. Todos ellos pueden llamarse padres de la pintura moderna del siglo XX. De los primeros surgió a principios de siglo el Cubismo. De los últimos tomó fuerzas el Expresionismo y el Fovismo, ya de la intensidad, ya de la expresión dramática de la pintura de esos tres artistas.

**FÓVISMO:** Esta denominación proviene de la palabra francesa "fauve", que significa fiera. La primera exposición típica de este movimiento se realizó en el año 1905. Los fôvistas empleaban colores fuertes, vivos, sobre todo el rojo encarnado. Entre ellos podemos citar a Matisse, Marquet, Derain y Vlaminck en cierto período de su existencia.

Pocos años duró esta corriente, mas dejó grandes raíces para todo el arte moderno a través de la fuerte difusión que realizó del elemento creador de Van Gogh y Gauguin.

**CUBISMO:** Para este movimiento lo esencial fué el concepto de orden y arquitectura de las cosas. Disecaba las figuras en planos como si fueran prismas. Exhibía sus líneas y superficies estructurales. El cubismo fué, realmente, el detonador del formalismo exacerbado, que condujo a la realización de la forma por la forma misma, de lo cual resultaron los diversos tipos de abstraccionismo "geometrizable".

La época de iniciación del cubismo es entre los años 1907 y 1909. De él formaron parte Picasso, Braque, Leger, Juan Gris, Gleizes, De la Fresnaye,

Metzinger y André Lhote, en determinado momento de su vida. El cubismo puede ser dividido en dos tendencias: el cubismo analítico y el cubismo sintético. Luego de 1919 esta escuela fué perdiendo fuerzas.

**FUTURISMO:** Más o menos al mismo tiempo que en Francia surgía el Cubismo, el Futurismo se originaba en Italia, con origen y propósitos diferentes, si bien ambos desembocaron en un resultado visual muy formalista.

El futurismo creció sustentado por la herencia pictórica del divisionismo de Segantini y Previati. Sus propios iniciadores, Boccioni Bala, Severini y Carrá, fueron en una época divisionistas. De la división y ruptura de los tonos pasaron a la división y ruptura de las figuras, estimulados por el propósito de representar el movimiento, la velocidad y la simultaneidad de aspectos.

El futurismo llegó a París donde tuvo contactos con el cubismo, de lo que son ejemplo las obras de Duchamp. Llegó también a Rusia, donde influyó en los años 1912 y 13 a gran número de artistas, entre ellos al grupo del famoso poeta Maiakovsky.

**EXPRESIONISMO:** Surgido de Van Gogh, del noruego Munch, de Gauguin y de Matisse, el expresionismo forma parte particular del arte moderno de Alemania, en buena parte con sentido de protesta humana y social, mas caracterizado, sobre todo, por la utilización de colores vivos y formación vigorosa. En Bélgica y en Holanda emplean tonalidades oscuras y de mayor sentido del volumen de las cosas.

Los principales nombres son los de Nolde, Franz Marc, Heckel, Schmidt Rottluf, Kokoschka y Permeke.

También ligados al expresionismo, más caracterizados por la imaginación poética que se aproxima al surrealismo, están Chagal y Klee. Igualmente aproximados están Kandinski —que acostumbra conducir su arte hacia el abstraccionismo— y Ensor.

**ABSTRACCIONISMO:** Diversos tipos del arte no representativos se ajustan a la dominación general, desde el suprematismo ruso de 1913 - 15, a la pintura de Kandinski posterior a 1911, al neo-plasticismo de Mondrian y al grupo de "De Stijl" hasta los grupos de "Abstracción-Creación" de París y el concretismo italiano y suizo.

Lo que caracteriza, en general, esa tendencia, es la no representación de las figuras de la naturaleza. El suprematismo, el neo-plasticismo y el concretismo se inspiran en las matemáticas de proporción y composición.

Ahora el abstraccionismo ligado a Kandinski y a los actuales franceses, utiliza formas libres y a veces expresivas.

**SURREALISMO:** Después del movimiento Dadá surgido en 1915 en Zurich y terminado aproximadamente en 1920, el cual se dedicaba a la evasión más completa de los problemas humanos y de la vida normal de la sociedad, surgió el surrealismo influenciado por la teoría de las fuerzas inconscientes de las doctrinas psicoanalíticas. Estimulado por los poetas André Briton y Luis Aragon, este movimiento atrajo a algunos pintores, sobre todo desde 1925 hasta 1936. Entre los principales nombres están el italiano De Chirico que, desde 1915, pintaba paisajes muertos y perspectivas desoladas, dentro de una tendencia denominada de pintura metafísica.

Con él se caracterizaban como surrealistas Max Ernst, Dalí, Yves Tanguy, Picabia y los trabajos de Miró, en la época.

Con rarísimas realizaciones pictóricas, el surrealismo desapareció del primer plano artístico, durante la guerra de 1939 a 1945.

**REALISMO:** A partir de 1932 - 33 en la Unión Soviética y en 1936 en Francia se apreció la necesidad del realismo que en México se venía acentuando en una forma local y específica en la pintura mural, influenciando el arte de varios países Latino-Americanos, sobre todo en Colombia, Ecuador, Perú y Chile.

El contenido humano, la tradición nacional y popular, pesaban sobre ese arte, que creaba, frecuentemente, formas amplias y macizas. Fué en esa época que el realismo se acentuó en Brasil con Portinari.

Al finalizar la guerra de 1939 - 45, después del nuevo desarrollo abstraccionista, el realismo se afirmó en un grupo de pintores de Italia, Hungría, Alemania, Checoslovaquia y Francia.

A la procura de una forma válida y de contenido humano y en la característica general de pesquisas y realizaciones. En Italia, Gattuzo, Pizzinato, Zingg, Migneco y Treccani son los ejemplos de esa tendencia.

En México los nombres de Siqueiros, Orozco y Rivera se destacan en la pintura.

escribe: Mario Barata

(Brasil)



1

## RAQUEL FORNER

*Nacida en la ciudad de Buenos Aires, cursa sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes y se recibe de profesora de Dibujo. Comienza la práctica de su arte y en esa prosecución anhelosa, viaja por España, Francia, Italia, Inglaterra, África. Más adelante recorrerá países de América y el interior de su propia patria, en procura de conceptos y de motivos plásticos para el encuentro decisivo con su propia personalidad pictórica. Llega a ser alumna de Othon Friez en la Academia Escandinava de París.*

*Es fundadora, conjuntamente con Alfredo Gutierrez, Pedro Domínguez Neira y Alfredo Bigatti de los Cursos Libres de Arte Plástico (1932).*

*En 1937 expone en París, en el Salón de las Tullerías y en la Exposición Internacional. A partir de ese momento siguen sus contribuciones constantes a los salones internacionales a que es especialmente invitada: Madrid, París, Roma, Venecia, Brasil, Uruguay, Estados Unidos, Venezuela, etc., etc., admiran sus telas y extienden su elogio.*

*Sus exposiciones individuales, que van mostrando las facetas constantes de su fuerte personalidad, se suceden desde 1929 hasta 1954, manifestándolo en toda la potencialidad de su talento.*

*Ha obtenido a lo largo de una ardua y prolija labor, los más destacados galardones a que puede aspirar un artista. Sus producciones figuran en Museos de varios países, en los de ciudades de la República y en los principales de Buenos Aires. Son, además, innumerables las colecciones particulares que se han enriquecido con sus óleos. En la actualidad, sigue con renovados bríos su labor incansable, con el sólido aval de su madurez espiritual y la depurada técnica de sus pinturas.*

*Las teorías no crean artistas: son los artistas los que crean las teorías — ha dicho Raquel Forner. Y es como si se hubiera definido a sí misma.*

*Luego ha agregado, ampliando el aforismo: en la obra, la evolución se opera en su esencia; los cambios únicamente en su apariencia.*

Es como si la artista se estuviese afirmando, en un soliloquio, sobre la personalidad naciente. Como si se dirigiera a sí misma, para confirmarse en la calidad entrevista de un arte despojado de toda frivolidad, carente de presunción vacua; como si se apoyase sobre sus propias fuerzas para animarse al vuelo rector que abre las anchas perspectivas que han de inaugurar las síntesis prodigiosas de una plasmación original.

Porque naturalmente, la artista ha pasado por las teorías: las ha sufrido, las ha asimilado, las ha superado finalmente. También ha comprobado la apariencia de los cambios, comprendiendo la ineluctabilidad de la evolución. Cambio necesario; evolución imprescindible. El primero está en lo formal, gira en el tiempo, arde en la contemporaneidad, sufre la veleidat del acontecer humano; se adapta, se transforma, se desprende como boja marchita en el momento oportuno y suele reverdecer cuando ha fijado un momento esencial, cuando ha servido de

testimonio insustituible; cuando ha expresado el mensaje de una hora. Es decir, cuando el genio del artista lo ha legado espacialmente. Lo segundo acontece en el alma del artista y es un devenir constante.

El inconforme es proteico, desusado, ampuloso y variable. La angustia lo es mucho más: trasciende la realidad, deforma los hechos, amplifica las emociones, desborda toda esperanza, se hunde en el bátratro como si no pudiera surgir jamás de aquel abismo. Y, sin embargo, es exacta en su modulación inestable; en su perseverancia congruente consigo misma, antitética con el mundo de las formas, con la externa valoración de una causalidad superada en lo íntimo: con la realidad tangible de un hecho intemporal, trascendente y ustorio.

Candente por su misma concavidad de espejo generador de igniciones; desviador y concentrador en síntesis de alta graduación, fundidora de especies conceptuales que preceden a la personalidad integral.

Esa deformación trascendente e intemporal que asiste al artista en el enfrentamiento del hecho cotidiano y minúsculo, forma parte de un universo de símbolos, alegorías, figuraciones y expectativas que nacen con la inspiración cabal y que son, en suma, un acento, un lenguaje, un idioma, que



pretende alcanzar el extremo de las generaciones en sucesión perpetua, para ser entendido por todos, a través de toda la vicisitud humana. Estamos hablando del artista dotado de un idioma, dueño de una síntesis, portador de un mensaje: es decir, representativo de un acontecer, de una época; testigo insobornable de su tiempo para legarlo a la posteridad. Sólo el arte es capaz de un milagro de tal naturaleza: Grecia, Roma, el Medievo, el Renacimiento trascienden el olvido y se hacen intemporales sólo a través del arte que nos legan, nos iluminan y nos dan perspectiva.

Raquel Forner es innegablemente un testigo: un fervoroso testigo de un tiempo de angustia —el nuestro— que ha ido representando en sus ideografías con un idioma cada vez más nuevo, cada vez más lúcido, cada vez con acento más trémulo de transfiguración en el que se pierde el símbolo, en la plástica y lograda tarea de "constituir un hecho pictórico" al decir de unos de los maestros del arte moderno.

Transfigurar, he ahí el secreto del arte: equilibrio, lenguaje, conceptualización, simbologías, sumadas y fundidas en la transfigurada realidad onírica que es, en última síntesis, ontológica evidencia, definitiva proyección, etopeya constante y racional.

Indudablemente en su arte, que es una amplia parábola de tremante envergadura, está implícita la siembra de un Goya —vigor y rebeldía— la inmanencia de un Greco —contraposiciones alusivas, realidad trascendida— en cuanto su propia personalidad se ha apoyado en toda la grandeza representativa de su época y es un mensaje clamoroso, explícito y elocuente. Porque desde el primer momento en que la artista ha dejado el balbuceo, que es búsqueda y es tentativa, su arte ha cobrado una honda experiencia de mensaje; de perturbada proyección hacia lo dialógico, partiendo siempre del soliloquio con una voz que quiere y llega a hacerse comprensible por sus equilibrios plásticos, por sus ritmos donde juega el color, donde la forma adquiere elocuencia y cinetismo: subyugación agobiante, de compromiso.

Voz que se ha hecho comprensible, repetimos, en los equilibrios plásticos, en la riqueza colorística, en el fraguado misterio de sus logros pictóricos. Porque la etopeya que rige sus cambios, no niega la ontológica inmanencia de su evolución: la esencia continúa en permanencia sin parecerse a sí misma, pero sin dejar de serlo.



2

El arte conceptual de Raquel Forner se va especificando desde el primer momento en que su personalidad se impone: se manifiesta y se transforma porque es esencial a su mensaje ese acento, de ese momento. Además quiere extenderse en lo espacial porque necesita decir muchas cosas al mismo tiempo;

cosas traspasadoras, con acusaciones y desvíos y retenciones de secreta angustia. Y es la imagen de la mujer —la madre, la novia, la esposa, la hermana— repetidamente, incesantemente, la que protagoniza sus alucinadas y doloridas estampas. La mujer siempre es la que sufre: el hombre el



3

que provoca el dolor, el que entabla la lucha, el que destruye las esencias más puras de la humanidad.

Siempre está en primer plano la mujer; siempre es la mujer la agonista. Hay una sencilla verosimilitud en ese aserto: en sus telas es indiscutible ese primer plano del dolor, de la pesadilla y de la fatalidad. Y esa resignada doblegación a lo insuperable.

Lo insuperable momentáneo, porque siempre queda para después, la esperanza.

Pero el arte de Raquel Forner es un fluir, un devenir, como las aguas de un río que corren sin cesar, transformando su lecho en el paisaje, ofreciendo las apariencias externas del cambio, sin dejar de ser, en su esencia, ellas mismas, aguas fertilizantes. Y que por eso, por esa esencia, transforman y enriquecen dándose por entero en la entraña, como elemento catalizante, fructificador y aparential sólo en la eternidad. La esencia continúa siendo entraña en sus definiciones más fervorosas y en sus conceptualizaciones más hondas.

Desde que su personalidad se ha afirmado en sus propias posibilidades, su arte lleva siempre implícito su mensaje social, su clamor humanitario, su esperanza en el dolor del mundo, como redención. Porque su acento plástico

es siempre de admonición y de combate. Tiene, además, el sentido premonitorio de la tragedia y actúa como un testigo ausente pero lleno de clarividencia: recoge la inminencia del suceso sin la minucia documental pero con la veracidad de los símbolos y la riqueza expresiva de las alegorías. *Presagio* (1931) justifica plenamente su título con los sucesos posteriores en que se precipita la humanidad. Ese "no ir, no hablar, no ver" cerrando ya la angustia de las mujeres agonistas en el gesto ceñido y el paisaje de lava, destrucción y apocalipsis que abre a sus espaldas su claridad siniestra, son una inspiración secreta para su ideograma, adelantándose a toda suposición. Siempre es plástica, siempre su idioma es el color y la forma, pero grávidas en sus mensajes cifrados. *Redes* (1937), ... 1938 ... *Claro de luna* (1939), *Exodo* (1940). Para aclarar su mensaje, el símbolo se hace cada vez más denso de sugerencias, más rico de plasticidad, más hondo en su angustia expresiva. Pero la artista, además, necesi-

Porque lo que la angustia y la subleva es, precisamente, la contienda, sean quienes sean los contendores. Las mujeres sufren la tragedia que desencadena el hombre: las mujeres del mundo con sus nombres anónimos y su dolor de evidencia.

La mujer aquí es un símbolo lleno de humanidad, de realidad: una realidad conformada, transfigurada, indudablemente. Porque siempre se ha de valer de alegorías para expresarse: vendrán después las rocas, dando desmesurado asiento a los símbolos, justificada gravitación a las ideografías, plenitud de angustia al mensaje. Curiosamente, en estos enormes y descriptivos retablos, los símbolos que luego han de ocupar el primer plano, van siendo insinuados, van creciendo, van anudándose como los eslabones de una cadena en la expresión anterior. Por ejemplo, las rocas comienzan a nacer ya, tímidamente señaladas en la serie de las mujeres; así como los troncos y más tarde las banderías, están asilados en las densas regiones laterales de los nuevos

4



sita trabajar en ciclos, como si creyera que nunca es demasiado repetir su acento de súplica en una unidad simbólica, en una tenacidad múltiple y clamante. Por eso las mujeres del mundo le inspiran ese retablo sobre el que se desliza el drama de la guerra española con el patetismo desgarrante de un documento hecho con el espíritu, con el corazón, con la angustia, que es "ritornello" constante en su obra que avanza hacia todas las experiencias humanas del desastre, de la impiedad y de la injusticia.

No nombra a España, no les asigna nombres propios a las cosas ni a los seres, no se embandera en la contienda,

polípticos que van formando la sucesión de esa vívida historia del tiempo, de la sensibilidad y del drama humano que describen. Pero son símbolos también para la artista, los mares de sombría tormenta, los pájaros de colores, anidados en la mente de sus máscaras lívidas, de los rostros sufrientes, de esos seres en corrupción mortuoria de carnes anudadas de raíces, de pólipos y de llagas. Es entonces cuando se advierte que la obra total de Raquel Forner adquiere una extraña y armoniosa unidad en la evolución íntima, mientras en lo externo sólo se comprueban los cambios que son fundamento de su temporalidad transitoria, de su madu-

rez en crecimiento, de su fervor en profundidad, de su riqueza expresiva, de su asumida perfección pictórica y de su plástica ideografía que la muestra en la plenitud de sus medios formales y de un acento espiritual insobornable y ardido.

Su lenguaje plástico es transparente y armonioso: rico en el color, equilibrado en sus valores, sugerente, cálido y expresivo. Por eso su pintura es de directo enlace y llega como sorprendente impacto a la sensibilidad, transmitiendo de inmediato el mensaje que alcanza tan sólo en la medida de su plasticidad. Lo cual significa que no hay literatura; que no existe una traducción de lo retórico a lo puramente pictórico. No. La emoción es puramente sensible y las ideas no han logrado emanciparse de las formas. Por eso deben explicarse por sí mismas, en el enfrentamiento con el cuadro logrado. Solo después que la sensibilidad se ha deslumbrado penetrándose de esa verdad profunda vertida en los empastes, el razonamiento querrá descifrar las ideografías, los supuestos aleccionado-

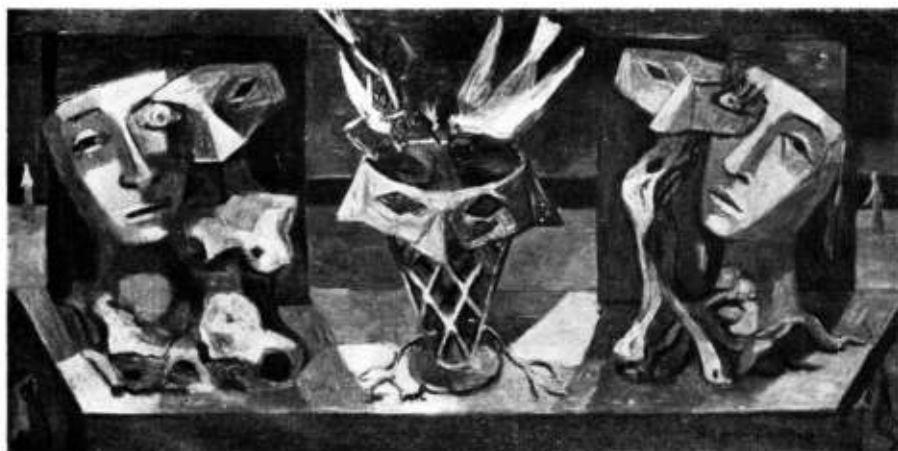


5

ILUSTRACIONES: 1, Raquel Forner en su estudio. 2, "El Dilúvio", serie de la farsa (1952). 3, "Torre de Babel", serie de las rocas. 4, "Antífices", serie la farsa. 5, "Apocalipsis" (1955). 6, "La Sed", serie de la farsa. 7, "Las Víctimas", detalle del Apocalipsis.

6

7



res, los desgarrados sentimientos transcritos en la forma, o en la armonización, o en las oposiciones de efecto y de logro.

En su apocalipsis final, Raquel Forner ha alcanzado un grado de superación admirable, llegando a no parecerse sino a sí misma. Su minotauro, por ejemplo, aunque mitológico, le pertenece por su anatomía específica, por su calidad transparente de bestia y su oscura y vergonzante complementación de hombre. Es un vestigio vomitado en el convulsionamiento de las leyes, de las convenciones humanas y de la desbordada sensibilidad que corre al anonadamiento total. Es un detalle de segundo plano, ya que en el pri-

mero, la bestia apocalíptica de dimensiones extremas y sanguinolento hocico, arrastra sobre sus lomos de quebracho a una humanidad traspasada de aniquilamiento y derrota. Entre las patas monstruosas aparecen en climas específicos, vertebrados en el claroscuro descriptivo, el origen, las víctimas, los luchadores, los fines. Pero esto es simple acotación: el cuadro hay que sentirlo en el color, en la metáfora pictórica, en la densidad argumental de su equilibrio, en la absurda realidad activa de sus transfiguraciones decisivas. Y ello crea una nueva y sólida realidad: la obra inmensurable de la artista.

FÉLIX M. PELAYO.



41



diseños:

*Frank Lloyd Wright*





### LO PARADOJICO EN WRIGHT

Conocemos a la más grande personalidad de la arquitectura moderna: Frank Lloyd Wright. Lo conocemos a través de sus obras y de la evolución de las mismas que comienza allá por 1900; lo hemos diseutido y visto diseutir en numerosas publicaciones y conferencias, y también hemos apreciado los diferentes mobiliarios con los que amuebló sus innumerables proyectos.

Hasta ahí su obra, grandiosa y por cierto plausible de crítica; pero toda ella, en esto creemos estar de acuerdo, recorre una línea de conducta individualista, de coherencia intrínseca, que la desvincula por completo de la *industrialización de la vivienda*.

En esas últimas palabras reside la paradoja o mejor: digamos que esa última frase constituye una aserción absurda. Y el absurdo lo demostraremos con métodos directos, con fotografías, reflejos fieles de una realidad viviente.

Así es, los muebles cuyas fotografías ilustran estas dos páginas fueron diseñados por Wright e industrializados y puestos en el mercado internacional por la fuerte firma norteamericana Heritage Henredon, de North Carolina.



Altdorfer fué con Bren, en 1500, el creador de la "Escuela del Danubio". Sus contemporáneos Cranach, Dürero y Holbein el joven, son mucho mejor conocidos; sin embargo, en su época, Altdorfer gozó de gran renombre y admiración.

Nació este artista en 1480 en Amberg, pequeña localidad de Baviera; pero en 1505 se hizo ciudadano de Ratisbone, ciudad episcopal sobre el Danubio. Allí pasó la mayor parte de su vida a excepción de cortos viajes al Tirol y Baviera.

Como la mayor parte de los maestros pintores del Renacimiento, Altdorfer fué un artista universal. Pintó, dibujó, hizo grabados en madera, estampas, aguafuertes, pinturas al fresco e intervino en obras de arquitectura, particularmente en la construcción de la iglesia de Belle Marie, en Ratisbone. A pesar de tan variadas actividades, Altdorfer dejó una extensa obra pictórica en la que sobresale el retablo de San Florián, que representa la pasión de Cristo y el martirio de San Sebastián, del cual publicamos este fragmento. Es esta su obra maestra. Todas las cualidades pictóricas de Altdorfer, dispersas en su obra, están aquí reunidas. Es una afirmación del elemento profano en detrimento de la espiritualidad religiosa.



## ALTDORFER VISTO POR PICASSO

Casi nadie sabe que Picasso se entrega con pasión a los ejercicios que constituyen la copia y la interpretación de obras de artistas del pasado. Así, por ejemplo, en 1949 hizo dibujos litográficos tomados o inspirados por Cranach. Actualmente trabaja en una serie de cuadros cuyo punto de partida es el recuerdo que ha conservado desde hace unos quince años del cuadro "Femmes d'Alger", de Delacroix.

Altdorfer también ha retenido la atención del gran maestro de la pintura moderna.

Como alguien le preguntara a Picasso la razón de su afición, repuso: "He hecho algunos Altdorfers. He copiado muchos detalles; ¡Altdorfer es magnífico! En él se encuentra todo: una hojita caída, un ladrillo roto; no es como los demás. Tiene un cuadro con balcón cerrado donde los detalles están integrados; es hermoso.

Todo eso se perdió. Apenas aparece nuevamente el color con Matisse, pero de manera diferente. Debíamos copiar como entrenamiento, aunque esto muchos no lo comprendan".

(Cortesía de "Proa".)



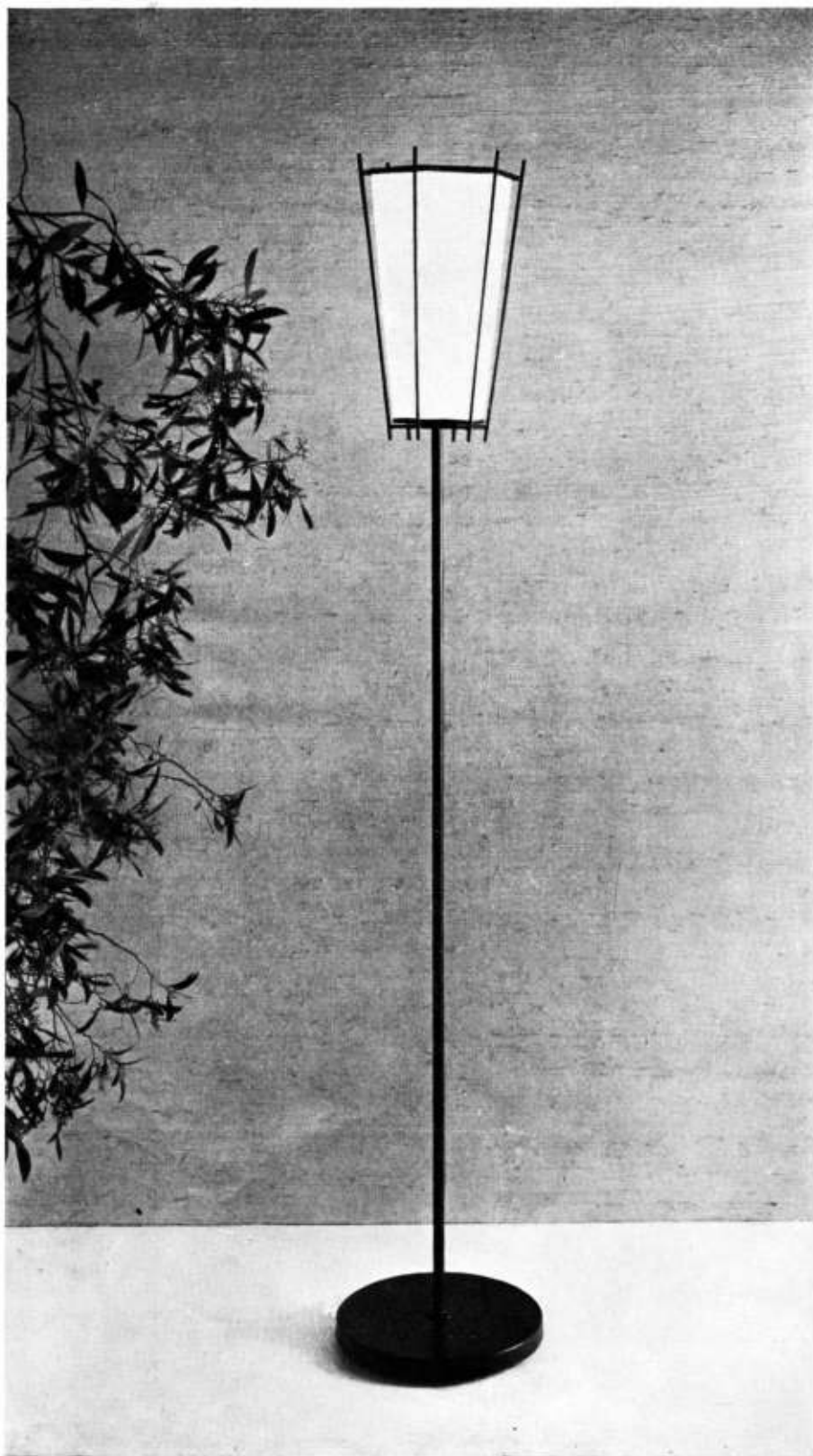
diseños :

*Bill Brewer*

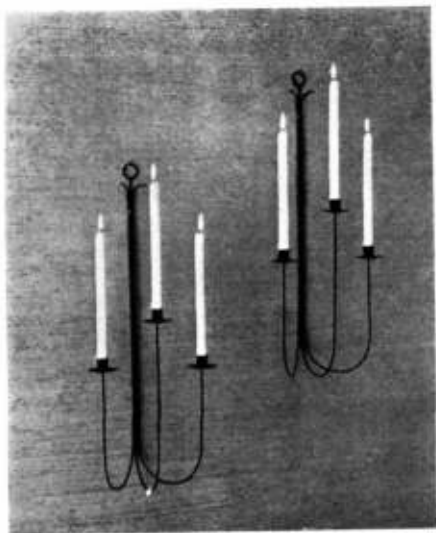


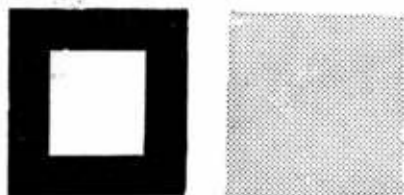
lámparas y candelabros











## La "Sezession" Vienesa

En el número anterior se trató de ubicar la corriente "Art Nouveau" entre las varias que, a fin del siglo XIX, quisieron redimir a este siglo del mediocre eclecticismismo a que había sido arrastrado. Se dijo, y es importante, que el "Art Nouveau" había unificado el lenguaje del continente, lenguaje propio de la época, destinado a perder en manos de la industria al por mayor y el "mediocristismo" su originalidad para ser eso que todos llamamos un poco despectivamente "Art Nouveau".

Al hablar de Alemania se habló de Eckmann y Obrist, quizá se pudo haber hablado de August Endell (1871-1925), que reedita signos del pesado barroco y expresionismo alemanes para lograr una audaz y loca estilización del "Jugendstil", como se llamó en Alemania al "Art Nouveau".

Nos toca ahora hablar de Viena. Viena destinada a tender un puente entre "Art Nouveau" y racionalismo; Viena que conservaría durante este período sus particularidades locales, que nos regalaría con la alegre superabundancia de Olbrich, contra la cual reaccionará indignada la severa castidad de Loos. Pero comencemos por el principio:

En 1894 es nombrado profesor de arquitectura de la Academia de Viena un hombre de 53 años cuyo trabajo hasta el momento se había basado en la tradición renacentista, como se presentó en sus albores en las ciudades de la Toscana. Pero en ese mismo año de 1894 Wagner había comenzado un libro que fustigaría el oficialismo y el academismo, por lo que pronto se arrepentirían, los que lo habían designado para ese cargo.

Ya en el discurso con que inauguró sus clases dijo: "El único punto de partida posible para la creación artística es la vida moderna". "Nada que no sea práctico puede ser útil". Defendiendo "las líneas horizontales, tales como prevalecían en la antigüedad, techos como mesas, la gran simpleza y enérgica exhibición de la construcción y materiales". En "Moderne Architektur", que fue editado en 1895, Wagner prelude el funcionalismo; habla de losas, de superficies lisas, de materiales usados honestamente y provistos por la industria, y de simplificación.

Su enseñanza produjo una nueva mentalidad arquitectónica, pero escandalizó la ya existente, como siempre conservadora, que llegó a tirar panfletos en contra suya. Fomentó el movimiento juve-

nil, que es el que da título a esta página: Fundada en 1897 bajo la presidencia de Gustav Klimt —que entre 1899 y 1900 pintó los murales para la Universidad de Viena—, la "Sezession" revolucionó esta ciudad hacia el 1900.

— 1898 Publica desde enero la revista "Ver Sacrum" y produce su primera exposición con gran éxito. Ese mismo año inaugura su segunda exposición y, el 12 de noviembre, su edificio, obra de Josef Maria Olbrich.

1899 Revista "Die Fackel", de Karl Kraus, en que se fustiga la sociedad y la política de la época.

1902 Exposición del "Beethoven" de Klirger y los paneles de Klimt.

— 1903 Exposición de Impresionistas y Neo-Impresionistas.

— 1904 Exposición de F. Hodler con gran éxito

En 1905 los "estilistas" a lo Klimt se retiran de la "Sezession".

Josef Maria Olbrich es otro de los fundadores y construyó, como ya lo hemos dicho, el edificio de la "Sezession", cuya cúpula de metal floreada denuncia la magnificencia sensual del autor.

Más tarde, en el "Wiener Iwerkstätte" se acercaría más a los valores arquitectónicos, sin dejar la gracia de sus anteriores fantasías.

Su cliente fue casi exclusivamente el Gran Duque de Hessen, que desde 1899 tenía una colonia de artistas; para él construyó la "Hochzeitsturm" y el Palacio de Exposiciones de Darmstadt.

En 1903 se funda el "Wiener Werkstätte" (atelier vienés), llamado a continuar la obra fertilísima de la "Sezession". El año 1904 tiene especial importancia para Viena, porque Oskar Kokoschka entra como alumno de la Escuela de Artes Decorativas. El jefe indiscutido de este movimiento fue nuevamente Gustav Klimt y la obra desarrollada grandiosa.

— Hugo von Hofmannsthal produjo allí sus poemas y pequeños dramas.

— Peter Altenberg escribió los "Cuentos de la Vida".

— Gustav Mahler compuso el "Cántico de la Tierra" y "para niños difuntos".

— Karl Kraus siguió con su "Die Fackel".

— Sigmund Freud estudió la "Traumdeutung (ciencia de los sueños), y muy cerca suyo, Kokoschka pinta sus cuadros un poquito morbosos, en los que refleja algo de los estudios freudianos, de más está decir que sus cuadros —entre ellos "el torbellino"— le valieron su expulsión de la Academia; también podríamos hablar de la amistad que unió a Kokoschka y Adolf Loos, pero eso será tema de otro estudio.

El arquitecto más representativo de este grupo es un alumno de Wagner: Josef Hoffman, que dió a sus fachadas ese simpático aspecto que revela la influencia de las Artes Decorativas; es el autor del Palacio Stoclet, cuyo tamaño eclipsa todas sus otras obras. Asombra lo cerca que está en algunos proyectos del funcionalismo cubista.

HECTOR EZCURRA.

## ILUSTRACIONES

Otto Wagner (1841-1918) ganó el sexto premio en el Concurso de Proyectos para el Palacio de la Paz. En 1894 es nombrado profesor de la Academia de Viena; ese mismo año ejecuta dos obras que demuestran el profundo cambio que se operaba en él: una capilla mortuoria, signo de su pasado lúbrido, y los Ferrocarriles Metropolitanos de Viena, que ejecutó hasta el último detalle con obstinada dedicación.

Fig. 1. — WAGNER: Estación Karlplatz, en Viena (1894).

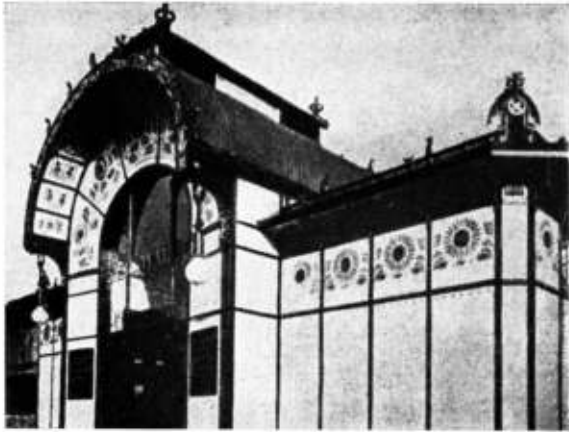
Fig. 2. — WAGNER: Pisos en Neustiftgasse, en Viena (1902).

Fig. 3. — WAGNER: Edificio del Banco de Ahorro Postal, en Viena (1905).

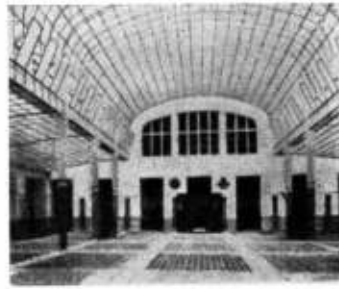
Fig. 4. — WAGNER: Iglesia de Steinhof, cerca de Viena (1906).

Hablando de este proyecto dijo: "La meta de la Arquitectura contemporánea es de crear formas y motivos decorativos a través de la finalidad de la técnica constructiva y de los materiales. La arquitectura, para expresar claramente nuestro sentir, debe ser lo más simple que sea posible". En 1900 realizó algunos estudios urbanísticos de Viena.

Fig. 5. — G. KLIMT: La Medicina.



1



3



2

4



5



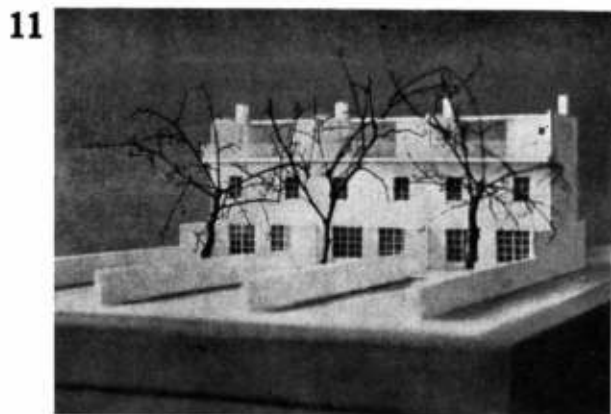
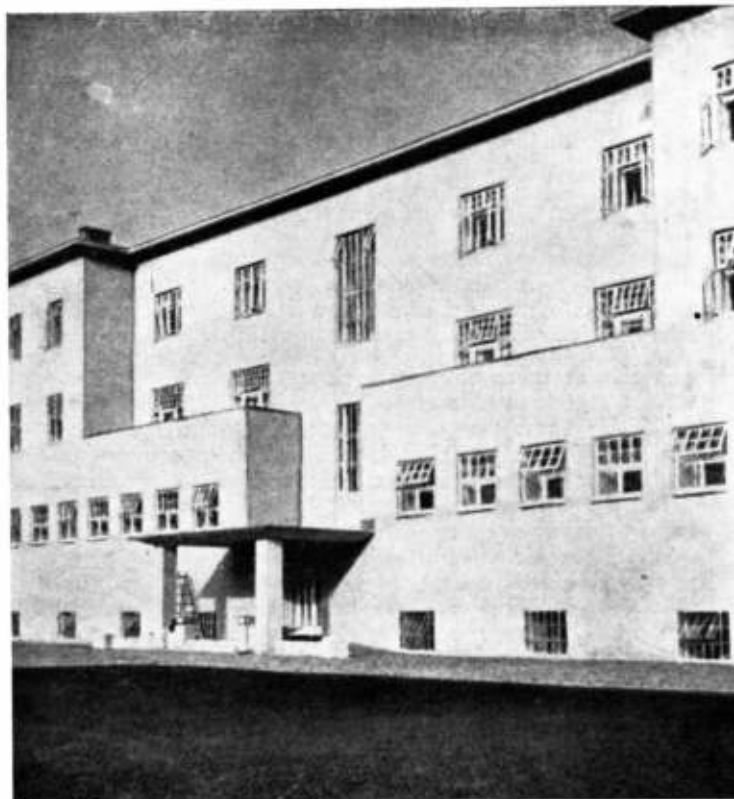
Josef Hooffmann (1870) fué uno de los fundadores del "Wiener Werkstätten"; arquitecto del pabellón para convalescientes en Purkendorf, que, según Pevsner, "parece imposible antes de la primera guerra, con peculiaridades locales en los ritmos de las pequeñas aberturas y en las delicadas bandas que envuelven las ventanas y recorren los bordes del bloque".

Fig. 9.—HOFFMANN: Sanatorio en Purkendorf (1903).

Entre sus muchas obras construyó, además, el Pabellón "Werkbund", en Colonia, de 1914, y otro Pabellón que Zevi llama "melancólico", para Austria en la Bienal de Venecia de 1934.

Fig. 10.—HOFFMANN: Casa en Viena (1928).

Fig. 11.—Estudio de HOFFMANN: Casa (1928).





8

ILUSTRACIONES...

Josef Maria Olbrich (1867-1908) funda con Klimt el movimiento de la "Sezession", para el cual proyectó un pabellón en la exposición de Viena. Fué el arquitecto de los Almacenes Tietz y de obras en Darmstadt para la colonia artística del Gran Duque de Hesse. Pre-ludia algunas de las formas de la arquitectura contemporánea, como ser las pequeñas ventanas que dan vuelta a la torre envolviendo una arista.

Fig. 6. — OLBRICH: Edificio de la "Sezession", en Viena (1898).

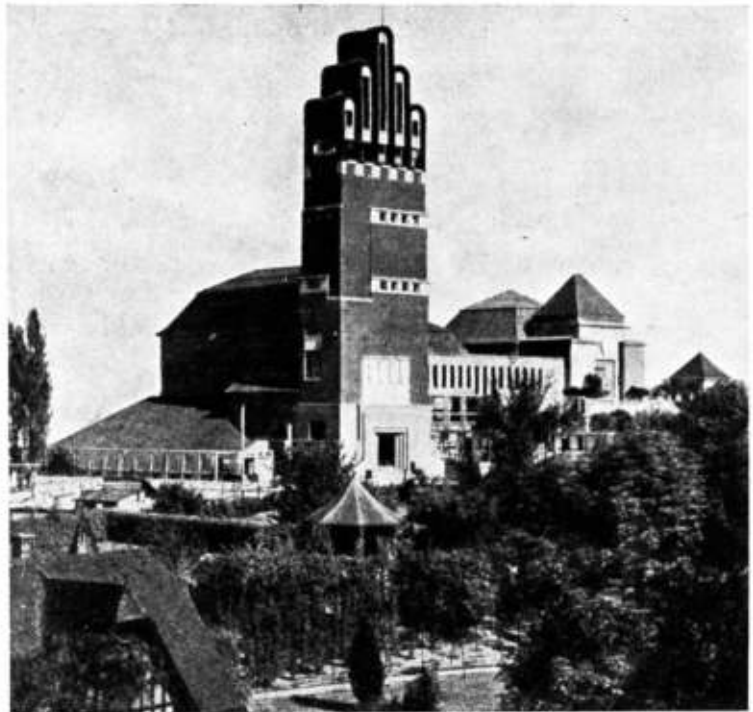
Fig. 7. — OLBRICH: "Hochzeitsturm", en Darmstadt (1907).

Fig. 8. — O. KOKOSCHKA: "El torbellino" (1914)  
Pintado como símbolo del gran amor que sentía por Alma Mahler.



6

7



## "la página polémica"

Señor Editor:

He leído con detenimiento su último editorial, en el que se analiza el problema de la vivienda popular. Aplaudo sin retaceos las opiniones del Sr. Hylton Scott, que enfoca objetivamente los planteos y soluciones posibles.

Pese a ello es triste observar la incompreensión de ciertos sectores, que tratan nuevamente de sacar partido a situaciones de indecisión como las que acontecen en estos tiempos; infinidad de jóvenes profesionales se dedican actualmente a actividades alejadas de su función específica en la imposibilidad de adaptar su quehacer a las exigencias del desorden organizado que estamos viviendo. Sugiero que la Comisión para la Vivienda estudie la posibilidad de aprovechar esas capacidades malgastadas, y que organice a ese fin, cuerpos de especialistas que estudien y trabajen como colaboradores de los organismos del Estado.

De tal manera se lograría encauzar un capital anquilosado y resolver en forma inmediata el angustioso problema que estamos tratando.

Atte.

N. D. F.,  
Arquitecto.

Estimado Sr. Director:

Estamos situados en un punto determinado de la Historia de la Arquitectura, cuya exacta dimensión no alcanzamos a advertir en su totalidad.

Creo que sería posible encarar el estudio retrospectivo de estos últimos años para deducir en consecuencia cuál es la dirección de los esfuerzos de los grandes maestros y, sobre todo, para tratar de intuir el futuro de los valores arquitectónicos a la luz de las nuevas técnicas.

Agradecería una iniciativa en ese particular.

Suyo.

JORGE FORTES.

Estimado Sr. Director:

La revista bajo su dirección publica en sus últimos números algunas obras de arquitectos argentinos; no puedo menos de observar que el eclecticismo que domina a esas realizaciones, acusa, aparte de una definida falta de personalidad, la escasa inquietud por buscar los planteos reales que correspondan a los factores determinativos de una arquitectura realmente nuestra.

VILMA MORON  
Arquitecta.

CECILIA HOROVITZ  
Arquitecta.

*Sr. LECTOR: Esperamos su comentario o mejor su "crítica" sobre arquitectura. Queremos que convierta esta página en su trampolín de ideas.*

De mi consideración:

La "página polémica" es una iniciativa interesante que estimula la visible evolución de Nuestra Arquitectura.

¿Pero, no se corre el peligro de caer con ella en críticas inoperantes?

ANDRES DEL SOTO,  
Ingeniero.  
Córdoba.

Estimado Burzaco:

He leído la crítica del Arq. Ansaldi respecto a la iglesia de Notre Dame du Haut Chapel de Le Corbusier - N.A. 12/55.

Ignoro cuáles son las facultades críticas del citado profesional, pero no puedo menos de expresar mi absoluta disconformidad con su acerba opinión. No solamente ataca a Le Corbusier, sino que ni siquiera deja en pie a Picasso o Sartre (¿galofobia?).

Sin discutir la supuesta ridiculez de la citada obra, cabe preguntarse si el Sr. Ansaldi olvida el problema de la libertad del artista al expresar su idea; asimismo ese tipo de fealdad tiene indudablemente el sello genial que los mediocres no "logran" conseguir, aun cuando se lo propongan con el objeto de llamar la atención.

Dr. JORGE E. TOSCANO.

Estimado Sr. Director:

Los comentarios del Arq. Caminos actualizan algunos problemas interesantes sobre la enseñanza de la arquitectura.

Sin embargo, existe en este momento un evidente desconcierto en las escuelas de Arquitectura sobre cuál debe ser el camino a tomar; se cae en el error de preferir los sistemas a los hombres, sin percibir que en esta etapa crítica se debería adoptar un plan de emergencia que iría resolviendo paulatinamente los verdaderos problemas al que están abocados los universitarios.

La premura en adoptar soluciones definitivas no puede menos de conducir a futuros errores, lo que sería en este caso defraudar el espíritu de reivindicación por el cual han luchado los verdaderos visionarios de nuestra Universidad.

"Desde 1919 al servicio de la Construcción"



**COMPAÑIA ARGENTINA DE CEMENTO PORTLAND**

ADMINISTRACION CENTRAL: Recoquinta 46, BUENOS AIRES  
 OFICINA SECCIONAL DE VENTAS: Sarmiento 991, ROSARIO, (Provincia Santa Fe), F. N. G. B. M.



**LA CASA DE LOS 250.000 DOLARES**

(Viene de la pág. 15)

Ninguna de las grandes casas se acerca nada al tamaño de las grandiosas mansiones erigidas a principios de este siglo; la mansión señorial White-marsh de Eduardo Sotesbury, en Filadelfia, que costó 2.500.000 dls. y tenía 130 cuartos (ahora laboratorio industrial), podría contener a media docena de las flamantes "grandes" casas de hoy en día. Sin embargo, las nuevas mansiones tienen ciertos lujos y comodidades desconocidos en aquella época: acondicionamiento de aire, por ejemplo, y equipos mecánicos como parte integrante de la casa, y en torno de ellas se advierte una atmósfera de elegancia y amplitud. No son monumentos de piedra o ladrillo. Entre ellas no se ve ninguna Villa Vizcaya: la mansión Deering en Miami que se construyó en 1916 a un costo de 20 millones de dls. y ahora es un museo; ni a una mansión Schwab frente al Hudson, construida en 1905 por 8 millones de dls. y vendida en 1947 a una compañía de seguros por 1.250.000 dls. Las nuevas moradas no son copias del Pequeño Trianón o de la Villa d'Este; a pesar de su costo, muchas de ellas son de apariencia bastante modesta. Porporcionan una manera de vivir fácil, confortable, casi informal, y sus propietarios han tratado de estar seguros de que estas casas nunca

caerán dentro de la clase de elefantes blancos.

*¿Por qué cuestan tanto?*

Estas nuevas casas rara vez tienen más de doce o quince cuartos, pero cada cuarto es amplio, y la luz, las terrazas, portales, patios, contribuyen a aumentar el espacio habitable. Pudiera haber sólo cuatro o cinco recámaras; pero a menudo los pequeños pabellones destinados a los huéspedes son suficientes en caso dado. Un ejemplo llevado al extremo es el de una casa erigida en la Isla Belvedere, en la bahía de San Francisco, que costó 275.000 dls. y



**MOSAICOS**  
**E. ALFREDO QUADRI**  
 Fundada en el año 1874  
**Av. Angel Gallardo 160 - T. E. 88-0301-2564**  
 (antes Chubut)  
 (Indicando con el Parque Centenario)



**COPIAS DE PLANOS**

*Papeles*  
 y TELAS TRANSPARENTES  
 MATERIAL PARA DIBUJO  
 FOTOGRAFIA TECNICA

**A. & M. CASASCO Y CIA**  
 SOC. DE RESP. LIDA. CAPITAL S/ 1.500.000.-  
 Suc. RIVADAVIA 589-LIMA 461-B-A. Casa Central: CORDOBA 1836  
 • Sucursal Rosario: RIOJA 867 •

SISTEMA "ADAM" PATENTADO

**GARGANTAS**  
 y PAREDES GUARDA-SAPOS  
 (PREMOLDEADAS) PARA  
**NATATORIOS**  
**A. VICTOR ADAM Y CIA.**  
 CARACAS 3520 - BUENOS AIRES - T. E. 51-8670



**CAPE**  
 INSTALACIONES de

Calefacción Industriales Contra Incendio Petróleo	<b>G A S</b> <b>SUPERGAS</b>
--	---------------------------------

**CHARCAS 1927      44-5600**

sólo tiene una recámara. La biblioteca sirve también de recámara para huéspedes.

Puesto que las nuevas casas no son grandes, de acuerdo con las normas anteriores a la depresión, suele ser difícil decir por qué cuestan tanto. Debe recordarse que la casa que cuesta 250.000 dólares en 1955, pudo haberse construido por unos 100 mil dls. en 1929. El coste del terreno, que pudiera tener las dimensiones de una manzana citadina, o abarcar toda la ladera de una montaña, no se incluye en el coste de la casa, ni tampoco los jardines que la rodean. El "paisajismo estructural" —por ejemplo, muros de retención, terrazas y patios, que son partes integrantes de la casa— si se incluye en el precio, lo mismo que la decoración interior que está destinada a ser parte de la casa: los artesonados de madera de teca, paredes revestidas de mosaico, o chimeneas travertinas. Por regla general se incluye en los planos la sala, cuarto de recreo ("lanai" en el sudoeste), biblioteca (a veces llamada estudio o "cueva"), comedor, desayunador, tocador, despensa del mayordomo, cocina y habitaciones para las camareras. Con frecuencia hay también cantina, cuarto para plantas de sombra, lavandería y comedor para los sirvientes. En la cochera caben cinco o seis automóviles, en lugar de dos y medio como era regla general en las casas que costaban 50.000 dls.

Los materiales que se usan en una casa de lujo son usualmente más costosos que los que se especifican para casas más pequeñas. No son poco comunes los pisos de mármol, y el mármol cuesta 7 u 8 dólares el pie cuadrado, contra 1 dólar por pie de piso de madera. Los artesonados de madera de teca para el estudio o biblioteca son cinco o seis veces más costosos que los de pino nudoso: el papel tapiz de seda japonés cuesta alrededor de 10 dls. el rollo, en tanto que el papel tapiz normal cuesta 4 ó 5 dls. Los cuartos de baño —generalmente hay cinco o seis en la casa— cuestan no menos 3.000 dls. cada uno (aun sin accesorios dorados); las cocinas, con todos los adminículos que forman parte integrante de las mismas, pueden costar hasta 10.000 dls. La calefacción radiante y el acondicionamiento de aire, a opción en el norte, pero que se tienen como cosa convenida en el sur y el sudoeste, pueden hacer subir 8 por ciento los costes de construcción.

Materiales especiales como ladrillos "antiguos" hechos a mano y labores especiales de ebanistería, como pasamanos curvados, marcos de ventanas hechos a la orden, puertas, repisas de chimeneas, etc., no sólo cuestan más por sí mismos, sino que tienen que ser hechos e instalados por artesanos idóneos, no por carpinteros ordinarios. Por este motivo el coste de la mano de obra resulta elevado.

A grandes rasgos, los gastos que implica la construcción de una casa de 250.000 dls., se reparten en esta forma:

Materiales . . . . .	49 a 51 %	, o unos \$125.000
Mano de obra . . . . .	30 a 32 %	, o unos 77.500
Honorarios del Arq. . . . .	8 a 12 %	, o unos 25.000
Honorarios del Cons. . . . .	8 a 10 %	, o unos 22.500

Naturalmente, la distribución del coste de los materiales varía enormemente, de acuerdo con el estilo



**FABRICA DE CORTINAS METALICAS**



**TOMIETTO**

IMPORTACION - EXPORTACION

A MALLAS, TABILLAS INDIVIDUALES Y CHAPA ONDULADA



**MAS SEGURA**

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

**CORTINAS METALICAS**  
y Puertas de Escape Enrollables

**"TOMIETTO"**

PATENTE INTERNACIONAL

ARGENTINA N° 57.057 - ESPAÑA N° 179.336  
E.E.U.U. de NORTEAMERICA. A. N° 761.121  
ITALIA N° 431.630 - URUGUAY N° 3.821



**MAS COMODA**

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

**PATENTE N° 57.057**  
Puerta de escape enrollable

**PATENTE N° 59.312**  
Máquina de alta producción

**PATENTE N° 67.186**  
Levantamiento y descenso automático

**PATENTE N° 69.665**  
Nuevo tipo de lev. y Des. automático

**PATENTE N° 69.781**  
Cierre automático

**PATENTE N° 71.761**  
Levantamiento y descenso hidráulico



BIBLIOTECA

TALLERES Y ADMINISTRACION **SANABRIA 2262 al 78** BUENOS AIRES T. E. 67-4851  
67-8555

Sucursales en Córdoba: Tucumán 352 — Mendoza: A. J. V. Zapala 413  
Y representantes en todo el país

arquitectónico, la ubicación de la casa y los requisitos particulares. Pero para una casa tradicional de estilo georgiano, digamos, la distribución se haría más o menos así:

Materiales básicos	25 %	o	\$62.500
Obra de carpintería	10 %	o	25.000
Plomería, calefacción y aire acondicionado	11 %	o	27.500
Instalación eléctrica y aparatos	4 %	o	10.000

A diferencia de la persona que hace un pago al contado de 25.000 dls. sobre una casa que cuesta 50.000 dls., más la hipoteca para garantizar el saldo de 25.000 dls., el que construye una casa de 250.000 dls., por lo regular negocia un préstamo bancario directo. Sus bienes personales, no su casa, son su garantía. Le resulta más económico obtener un préstamo y pagarlo con el dinero de sus ingresos (desde luego, los intereses que devenguen sus pagos en abonos son deducibles de sus ingresos para el efecto del pago de sus impuestos), que, por ejemplo, vender acciones, pagar impuestos por el ingreso de capital, y luego pagar la casa al contado, lo que es de presumir que podría hacer si quisiera.

(De la revista Fortune)

#### ORBIS EN SU NUEVO ANIVERSARIO

Bajo el lema "La Cocina de Gala" la firma ORBIS-Roberto Mertig SRL, acaba de presentar, con motivo del 35º aniversario de su fundación, su nueva línea de artefactos a gas.

Las seis cocinas presentadas a la crítica y el comercio aunan felizmente numerosas características prácticas que simplifican su uso. Estos nuevos diseños hablan claramente de una belleza plástica que simboliza el alcance de la estética del diseño industrial en nuestro país.

**Para la Industria el Comercio y el Hogar**



Un técnico a su disposición resuelve su problema de ventilación

**Talleres electromecánicos "NELSON" S. R. L.**  
CAPITAL \$ 700.000,-

BOLIVAR 825 - 39 T. E. { 30 - 5953  
33 - 0132



**PRODUCTOS DURABEL**

**Hijos de PABLO CONCARO**

SOCIEDAD DE RESPONSABILIDAD LIMITADA - CAPITAL \$ 1.000.000

AVDA. LOS QUILMES Y LINIERS  
(RUTA NACIONAL Nº 2 - KILOMETRO 17355)  
QUILMES  
R.C.B.

CORRESPONDENCIA  
CASILLA DE CORREO Nº 20  
BERNAL  
F. C. B.

U. T. 202 (BERNAL) 0149

## ASPECTOS DE LA EXPANSION SOVIETICA LABOR ECONOMICA Y POLITICA

Por André Malaeroix

Consideradas las cosas objetivamente y sin preocupaciones políticas, hay que reconocer que las actividades económicas soviéticas han progresado, en amplitud y en ritmo, desde 1948 y que este progreso se ha hecho particularmente sensible el año pasado y el primer semestre del año en curso.

Tan es así que a este propósito se ha dejado oír un verdadero grito de alarma en el Congreso de los Estados Unidos, en el informe redactado por la oficina de control de las materias estratégicas. Señala además ese informe que el negocio propiamente dicho entre el Este y el Oeste no ha aumentado de manera espectacular, a despecho de la mayor flexibilidad que se ha dado a la aplicación de las reglamentaciones establecidas.

La actividad económica del bloque soviético representa, no obstante, un volumen cada vez más considerable en todas las regiones europeas. No es que los comunistas descuiden a Europa, pero en estos

últimos tiempos se han interesado principalmente por los países económicamente retrasados o poco desarrollados de Asia y de Africa. En este continente último, la penetración económica rusa no deja de servir de disfraz y vehículo para una implantación política.

Moscú estima que las inversiones económicas pueden ser beneficiosamente rentables en el aspecto de la propaganda y que la conquista de un mercado exterior permite eliminar a ciertos rivales mercantiles y políticos.

Durante estos últimos años, los agregados comerciales de las misiones diplomáticas soviéticas en el extranjero comunicaron a diferentes naciones que estaban dispuestos a suministrar a la vez técnicos, maquinaria y créditos a los países poco desarrollados, y la mayor parte de los satélites europeos formularon la misma oferta.

Para operar su penetración económica, la URSS y sus satélites recurren a la publicidad (lo mismo que los países capitalistas, y los periódicos de gran tirada de las naciones burguesas no rehusan la publicación de páginas enteras de propaganda, bien pagadas por las misiones comerciales rusas). Recurren a la publicidad, repetimos, a la participación en las fe-

si su problema es **PRESERVAR MADERA**

**permatox**  
es la solución

Por primera vez en el país se ofrece un producto que protege integralmente la madera contra la pudrición, el ataque de hongos, comejen y polilla

La madera tratada con PERMATOX triplica su vida útil.

Mayores datos técnicos y sugerencias sobre aplicación pueden solicitarse a

**DISTRINDUS S. R. L.**

..... Callao 468 - Buenos Aires - T. E. 47 - 1010

RODRIGON PUS. Zonas disponibles para distribuidores en el Interior

Contiene PENTACLOROFENOL, el compuesto químico que ha dado extraordinarios resultados en los Estados Unidos para la preservación de piezas y estructuras de madera

Especialmente recomendable para la protección de POSTES, VARILLAS PARA VISA, MADERAMEN PARA CONSTRUCCION, MADERA PARA MUEBLES, TEJAS, CAJONES, CABANAS, GALPONES, etc., etc.

rias comerciales, a las representaciones mercantiles permanentes y a las inversiones. Pero las inversiones soviéticas afectan en ocasiones formas especiales. Existen pocos ejemplos de subvenciones y de préstamos concedidos por Moscú a países no satélites. La URSS actúa en esto de la manera siguiente: procura los técnicos necesarios, facilita el instrumental y elementos para poner en pie esta o la otra empresa y cede a crédito mayor o menor número de mercancías.

La publicidad económica comienza a tener un papel muy importante en la propaganda soviética en el extranjero. Desde hace algunos años, los carteles, los *affiches*, los folletos, los anuncios y los artículos propagandísticos en la prensa, etc., son muy utilizados por los rusos. En 1954, su participación en las ferias comerciales constituyó la fórmula publicitaria más corrientemente aplicada por el bloque soviético que, por otra parte, organizó exposiciones especiales de sus productos en Copenhague y en Nueva Delhi, donde se montaron enormes pabellones rusos. Moscú envió colecciones de productos de expansión a once ferias de carácter internacional. El objeto de esta conducta es doble. Se trata a la vez de atraer compradores eventuales y de causar impresión en las multitudes. Los expositores rusos se muestran, en verdad, poco locuaces en cuanto a los precios, la fecha de entrega de los pedidos, las



CASA FUNDADA  
EN EL AÑO 1897

★ **CORTINAS**  
+ **PERSIANAS**

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

Escritorio: **SAN JUAN 1225 - T. E. 23 - 7000**  
Fábrica: **SANTO DOMINGO 3019/25 - T. E. 21 - 3413**



**Buzones "DE LUXE"**

para  
recepción  
de  
correspondencia

**C. V. CARDARELLI**  
Jorge Newbery 4814-16      T. E. 54 - 2592

<b>GOMA</b> para <b>PISOS</b>	<b>GOMA</b> para <b>MESAS</b>	<b>GOMA</b> para <b>MOSTRADORES</b>	<b>MATAFUEGOS</b> <b>ABO</b> TODO MATERIAL CONTRA INCENDIOS
<b>LANGER y CIA.</b> * T. E. 32 - 5562 - 2631 - 5735 * PARAGUAY 643			

piezas de recambio de máquinas e instrumentos y la designación de los agentes o representantes locales. La red de los acuerdos comerciales del bloque del Este ha aumentado considerablemente desde unos veinte meses. Todos los países, a excepción de los Estados Unidos, han concertado o estipulado convenios con la URSS o con sus satélites.

Los satélites han aumentado también el número de sus oficinas comerciales por todas partes. En este aspecto podemos citar la apertura hace algo más de dos meses, de una delegación permanente comercial, en la India, de la China comunista, y la instalación en Egipto de oficinas de la Alemania del Este. Bulgaria tiene representantes en el Oriente

**PARQUETS**

- PARQUETS MOSAICO
- PARQUETS DE ROBLE  
ESLAYONIA



**JOSE SIGNORELLI e Hijos S.R.L.**  
FABRICANTE  
11 de SETIEMBRE 4619/61 ● 70-6392 y 4735      CAPITAL \$ 500.000.-

FABRICA DE CORTINAS  
ENROLLABLES DE MADERA

*Cortinas Ideal S. R. L.*

CAPITAL \$ 240.000.- m/n. c/1.

PERSIANAS PLEGADIZAS  
CELOSIAS MIXTAS

DOLORES 432

T. E. 69-0933

MOSAICOS

REVESTIMIENTOS Y ESCALERAS

V. MOLTRASIO e Hijos

S. R. L. CAPITAL \$ 560.000

Exposición y venta: Fed. Lacroze 3335  
T. E. 54, Darwin 1868 - Buenos Aires

**RAWLPLUGS**



van Wermeskerken, Thomas & Cia.

SOC. RESP. LTDA  
CAP. \$ 200.000.00-

CHACABUCO 682 T. E. 33-3827  
BUENOS AIRES



Tarugos de Fibra y Bulones de  
Expansión para sujetar Maquina-  
rias, Motores, Transmisiones, etc.

PRIMIGAS



LEONARDO & Cía.

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

SANTA FE 5384

T. E. 72-8537

Medio. Y en estos momentos, algunas empresas comerciales soviéticas instalan delegaciones y sucursales en Africa del Norte y en determinados puntos de América Latina.

En sus últimos discursos los dirigentes de Moscú pusieron de relieve la necesidad de demostrar a los países escasamente desarrollados que los Soviets están dispuestos a suministrarles lo que necesitan, tanto en cantidad como en calidad, en mejores condiciones que los países del mundo libre y, sobre todo, que los Estados Unidos. El propio Molotov declaró hace poco: "Nosotros debemos poder ayudar a los países poco desarrollados, enviarles consejeros competentes y ofrecerles la posibilidad de desenvolver convenientemente las industrias locales.

Es necesario que cada demostración comercial se presente a la vez como un gesto amistoso y como una expresión de potencia económica".

Claramente se deduce de estas palabras que la penetración económica que los Soviets realizan es al mismo tiempo un plan meditado de infiltración política.

Pero las promesas moscovitas, hasta ahora, raramente se han acomodado con la realidad, sobre todo en lo que concierne a los suministros de maquinaria

e instrumental de trabajo para fábricas e instalaciones industriales. Una vez concertados y firmados los acuerdos, no tardan los que se han fiado en la fe soviética en convencerse de que la URSS no está aún, digase lo que se quiera, en condiciones de responder rigurosamente a esos compromisos.

De hecho, la URSS y sus satélites no pueden acudir en auxilio de los países escasamente desarrollados, en gran escala al menos, sin debilitar seriamente su propia producción.

Se puede comprobar, con un atento examen de los datos estadísticos, que las inversiones efectuadas hasta el presente por la URSS en el aspecto a que

# LO MAS PERFECTO EN PREMOLDEADOS DE HORMIGON



Revestimientos para frentes en placas o ejecutados en obra. Placas estructurales.



Pisos, claraboyas y tabiques traslúcidos con baldosas de vidrio supertemplado "BALDFOR" (Reg.).

*Aloiso & Abeledo*

S. R. L. - CAP \$ 100 000 - MIN.

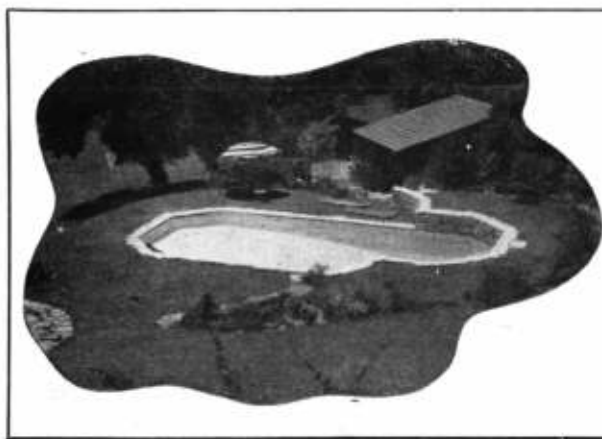
Ventanas, mamparas y persianas de hormigón, vigas y losetas para techos, duelas, natatorios, silos, tanques australianos, losetas para piscas, postes, verjas, cercos, estructuras especiales.

Avda. Centenario 935 - San Isidro T. E. (San Isidro) 743 - 0134

nos venimos refiriendo no guardan proporción con las inversiones norteamericanas hechas con el mismo objeto. Son inferiores, sin punto de comparación. Sin embargo, las inversiones soviéticas no cesan de crecer gradualmente, y su virtualidad en el doble aspecto político y económico no debe desdeñarse.

Prueba de que tienen su importancia y de que preocupan es el grito de alarma de que al principio hablamos, dado en el informe que la Oficina de control de materias estratégicas presentó oportunamente al Congreso de los Estados Unidos.

(De "Cuba Económica y Financiera")



*Prepárese para el Verano*

## PILETAS DE NATACION LANDINI

Construcción Rápida y Garantida por CONTRATO

CONSULTENOS POR TELEFONO

**Repetto 915 - 792 - 6161 - MARTINEZ**

MARCA REGISTRADA

Sucesión de:

**FRANCISCO CTIBOR**

FABRICA DE LADRILLOS

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

ESCRITORIO

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

LADRILLOS MACIZOS F. C.

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

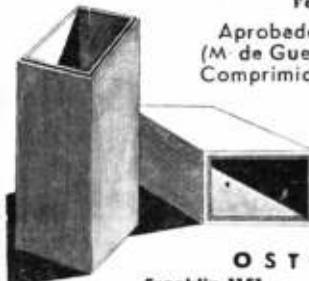
HUECOS PATENTADOS

para entresijos, azuleos, chimeneas, bebederos, etc.

## CAÑOS PARA CONDUCTOS DE HUMO Y VENTILACION

Refractarios

Aprobados por D. G. I.  
(M. de Guerra) y en Cemento  
Comprimido a alta Presión



Hollineros  
y Tanques

Aprobados por la  
I. Municipal y O. S. N.

**O S T I & Cía.**

Franklin 1151

59 - 0916

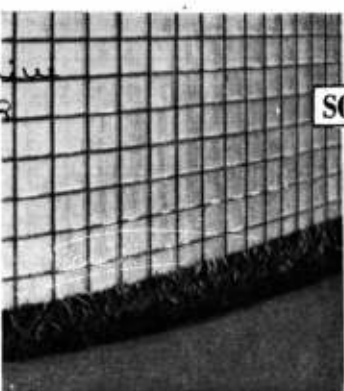
HEMEROTECA  
F. A. D. U.

ENTRADA 02 11 12

ORIGEN Ej. 2

de Piccardi  
Cedavig

# Pisos y Tabiques de Vidrio



IND. Y COM. S. R. L.  
CAP. \$ 150.000.00

AV. PTE. R. S. PEÑA 628

T. E. 34-9961/9561

DISTRIBUIDORES DE BALDOSAS  
DE VIDRIO DE  
CRISTALERIAS PICCARDO S. A.

Los trabajos se entregan prefabricados o se ejecutan en obras, con cualquiera de estos tipos de baldosa: STENDHAL, MASLUZ, DIAMANT, GLAS y SOLLY.

## Sr. Arquitecto

LA CARTA DE ATENAS, primer y hasta hoy único documento que fija doctrina en materia de urbanismo, está editada en su única versión autorizada en nuestro país, por:

**EDITORIAL CONTEMPORA**  
S. R. L.

¡¡Recuérdelo; no lea versiones apócrifas!!

## "La Casa de las Cocinas"

•  
A GAS Y  
SUPERGAS  
A CARBON  
Y LEÑA  
•

FABRICANTES ESPECIALIZADOS  
**CAVEDO, GONZALEZ y Cia.**

Pte. Luis Saenz Peña 1285/87



T. E. 23-5198

Sres: ARQUITECTOS - INGENIEROS - CONSTRUCTORES y PROPIETARIOS

Equipen sus calderas con Quemadores de Petróleo SYNCRO - FLAME

Los Edificios modernos requieren :

# QUEMADORES DE PETROLEO SYNCRO-FLAME

AUTOMATICOS, SEMI AUTOMATICOS Y MANUALES

PARA LA PERFECTA COMBUSTION DE LOS PETROLEOS PESADOS Y LIVIANOS

QUEMADORES  
a DIESEL OIL o GAS OIL

QUEMADORES  
PARA FUEL OIL

Para los Quemadores **SYNCRO - FLAME**  
NO HAY PROBLEMA DE DIFICIL SOLUCION

**Sociedad C. A. R. E. N.**

ANTONIO MACHADO 628/36/50 — T. E. 60-1068 (con diez internos) — BUENOS AIRES

FRANQUEO PARADO  
CONCESION N° 281  
TARIFA REDUCIDA  
CONCESION N° 1088  
Correo  
Argentina  
Casa Central

# Muebles

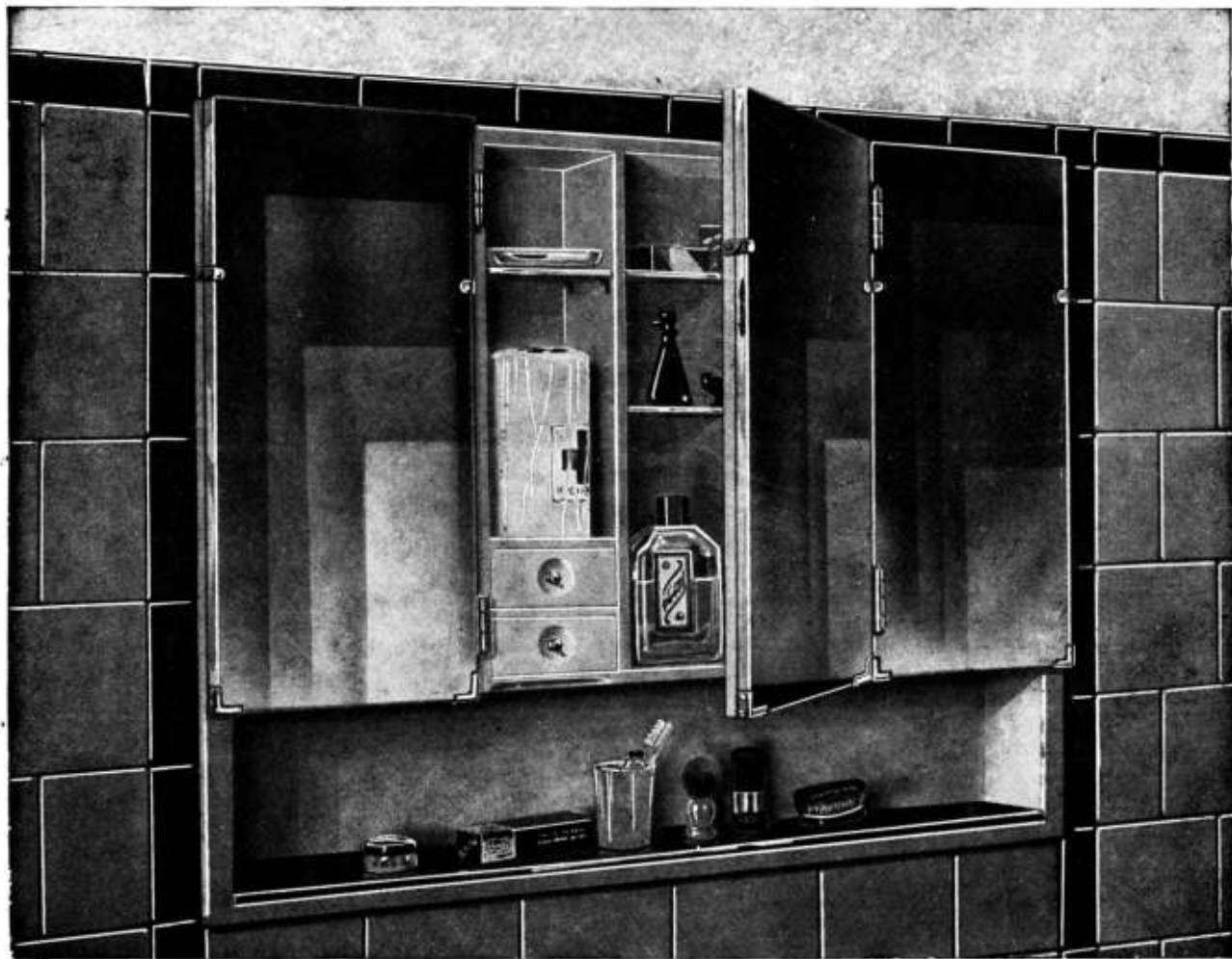
## PARA CUARTOS DE BAÑO

MEDALLA DE ORO EN LA EXPOSICION DE LA INDUSTRIA ARGENTINA 1933-34

MODELOS REGISTRADOS

Hecho el depósito que marca la Ley

PROVEEDORES DE MAYORISTAS



*Materiales aprobados por:*

- DIRECCION GENERAL DE INGENIEROS
- MINISTERIO DE MARINA
- DIRECCION DE ARQUITECTURA
- MINISTERIO DE OBRAS PUBLICAS

**ANSELMI**  
CAPITAL MSN. 400.000

**y Cia.**

SOCIEDAD DE RESPONSABILIDAD LIMITADA

NICASIO OROÑO 651 ☆ T. E. 63-2885

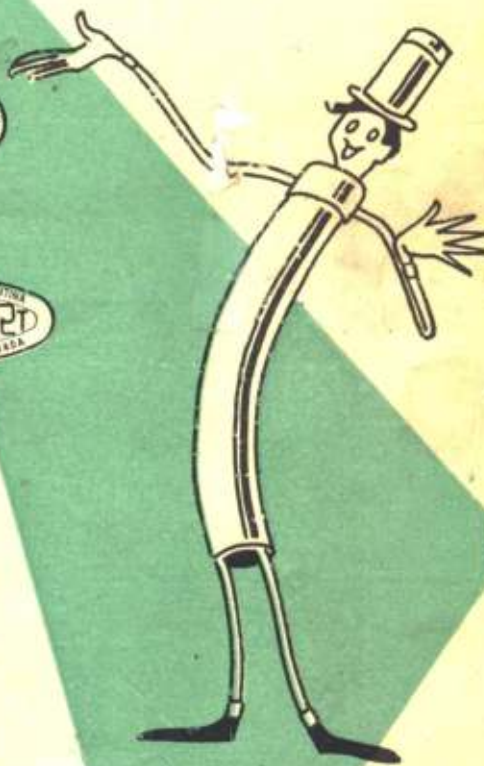
# algo NUEVO!..

**Fijan..pero  
no achican**

La rosca es cilíndrica y permite ajustar a tope la boquilla sin dejar aristas peligrosas.



**SIN BORDES PELIGROSOS**



La boquilla con la contratuerca roscada SILBERT, fijan a la caja el extremo del caño sin alterar su sección útil. Facilitan el más seguro y correcto manipuleo de los conductores. Las boquillas roscadas SILBERT son de aleación dura, muy resistentes. Sus bordes redondeados dejan un orificio tan amplio como el diámetro interior del caño. Con este sistema, se asegura una perfecta continuidad metálica y eléctrica.

Rosca uniforme en todas las boquillas de una misma medida. Superficie de asiento perfectamente plana.



**Lo que calidad no da  
baratura no presta**

FABRICA ARGENTINA DE CAÑOS DE ACERO  
E INDUSTRIAS ELECTRO METALURGICAS

**MAURICIO SILBERT S.A.**

ESTABLECIMIENTO 1935 FUNDADO EN 1905