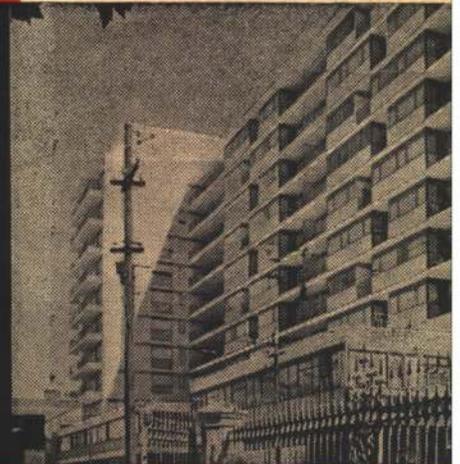


nuestra arquitectura

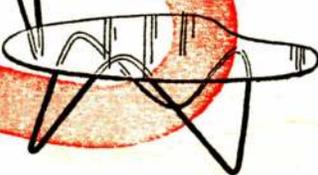
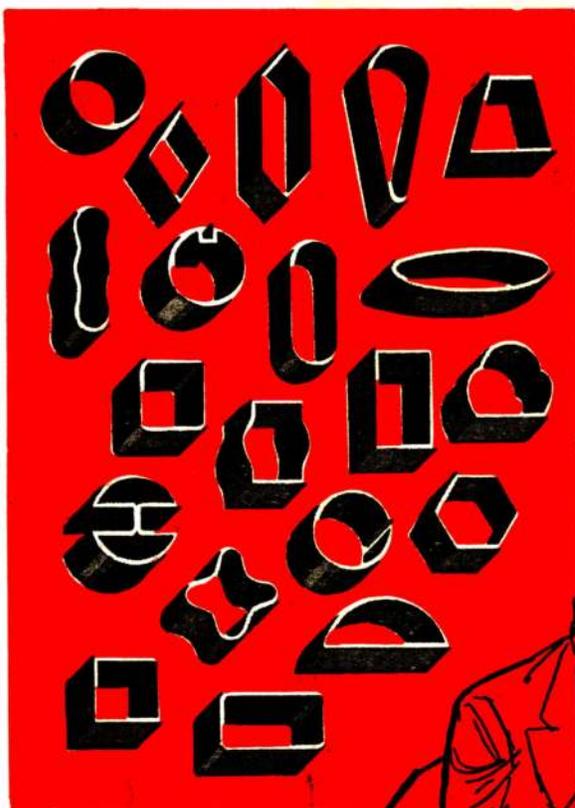
387 - febrero 1962



El tubo como elemento funcional

7

DELE TUBOS A SU IMAGINACION



Tome un lápiz y haga trazos a su antojo, creando figuras y formas. Reemplace esos trazos de grafito con trozos de tubos y se sorprenderá de las realizaciones que puede lograr. El tubo es la materia prima que se adapta a todos sus gustos. Diariamente cooperamos con algún industrial fabricándole un nuevo tubo.

Visítenos Ud. también y preséntenos su problema: Se lo resolveremos con tubos.

Solicite folletos

FABRICA ARGENTINA DE CAÑOS DE ACERO E INDUSTRIAS
ELECTROMETALURGICAS

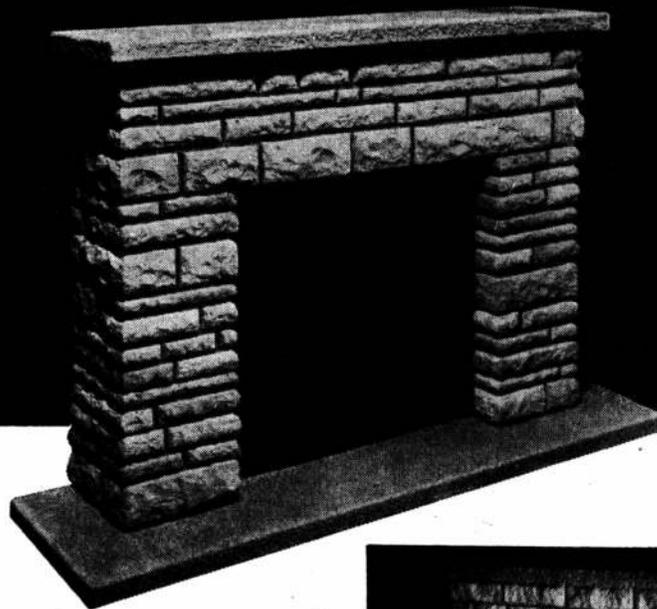
MAURICIO SILBERT S.A.

ESTABLECIMIENTO FABRIL FUNDADO EN 1909

3 DE FEBRERO 3802 - T. E. 70-2452 - 3619 - Bs. As.

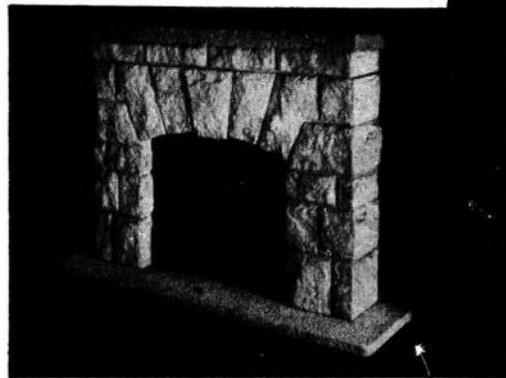
ESTUFAS imposibles para la naturaleza
HECHAS REALIDAD CON
revestimiento **LAJA** *Mar*

MIT publicitario



y
**PIEDRAS
RUSTICAS**

Bertini



brillantes realizaciones
integradas por 3 piezas prefabricadas

MAGIA
EN LOS HOGARES

BERTINI & CIA.

AVDA. DIRECTORIO 233-35 - TEL. 90-6376 - BUENOS AIRES.

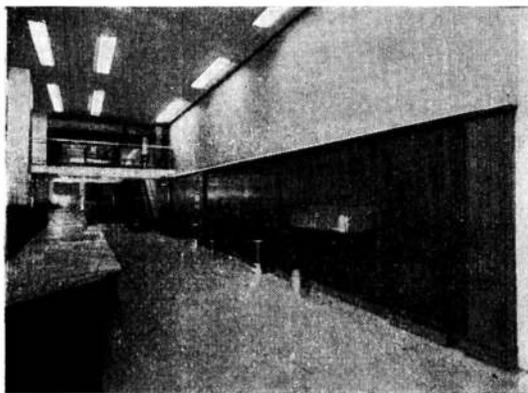




METALES PARA LA ARQUITECTURA



Puerta de entrada
Banco Internacional.
Sarmiento 528 - Bs. As.



Vista interior del Banco Internacional.

Molduras Sage, para frentes en Anodal (m.r.), Bronce o Acero inoxidable - Puertas Giratorias, Rejas, Revestimientos, Cremalleras, Manijones, Zócalos, Vitrinas, Mostradores - Piletas especiales en acero inoxidable.

SOLICITE CATALOGOS Y FOLLETOS

SARMIENTO 1236 Tel. 35 - 3057
BUENOS AIRES

LINOLEUM STRAGULA

IMPORTADO DE ALEMANIA

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

TAMBIEN DE INDUSTRIA ALEMANA

ALFOMBRAS Y CAMINOS
LINOLEUM - STRAGULA
en todas las medidas

KORK - LINOLEUM y **LINOLEUM** ancho 200 cm., espesor de 2 a 3.2 mm. en variados colores.

LINCRUSTA con y sin fieltro. Todos los colores. Ancho 150 cm.

LINOLEUM VENISOL, lo más moderno y revolucionario en revestimientos para paredes. Gustos modernos y colores de gran efecto.

LANGER y Cía. S.R.L.

Administración y Ventas:

PARAGUAY 643 - 7º P. 32-2631 - 5562 - 5735

SERVICE INTEGRAL

REPARACION DE INSTALACIONES
SANITARIAS, CALEFACCION Y GAS,
ARREGLOS DE ALBAÑILERIA
Y YESERIA

VENTA DE MATERIALES SANITARIOS

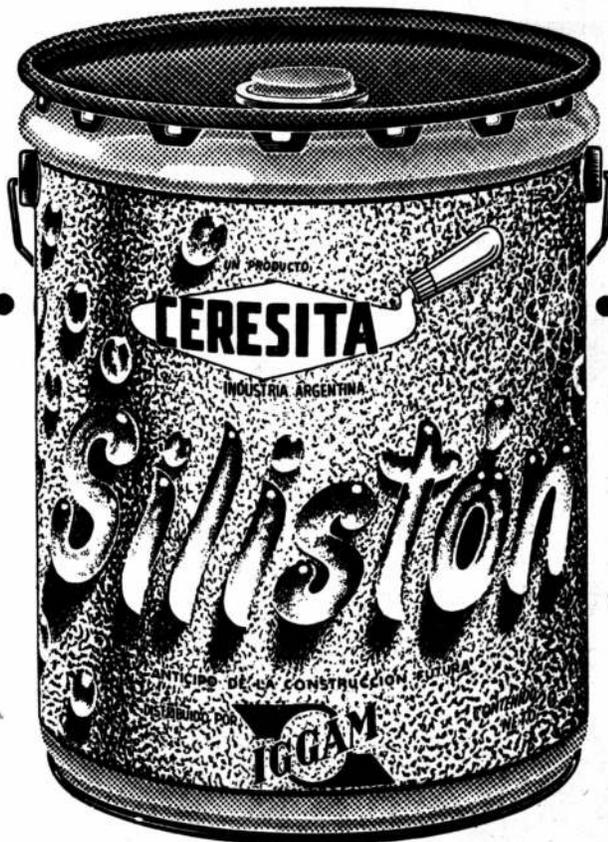
GLEVAM

S. A.

MAIPU 62 2º T. E. 34-3675 Bs. AIRES

PARA PROTEGER SU VIVIENDA CONTRA LA HUMEDAD...

MAS SEGURO!



MAS FACIL!

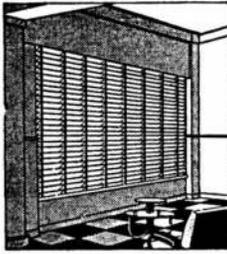
- Impermeabiliza sin tapar los poros.
- Cierre inviolable.
- Vertedero especial.
- Tambor recuperable, muy práctico.

(Es tan bueno que ya tratan de imitarlo!)



Fabricado por  50 años de experiencia en hidrófugos!

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



"VENTILUX"

Persianas plegadizas de
aluminio y madera

GAONA 1422/32/36

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

CAPITAL \$ 3.000.000.-

T. E. 59-1655 y 7622

CORTINAS DE ENROLLAR

Proyección a la veneciana,
sistema automático

"8 en 1"



PARA SUS FUNDACIONES

PILOTES VIBRO



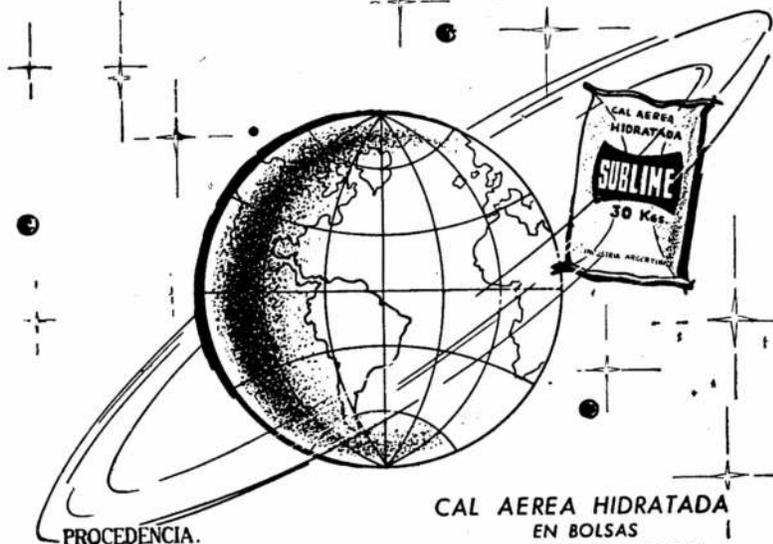
VIBREX SUDAMERICANA

S. A. I. C.

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

T. E. } 31 - 9281
 } 32 - 3846

SUBLIME la cal que está en órbita!!



PROCEDENCIA.
CAPDEVILLE (Mendoza)

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

CORPORACION CEMENTERA ARGENTINA S.A.

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

C. CORREO Nº 9 CORDOBA - T. E. 5051

C. CORREO Nº 50 MENDOZA - T. E. 14338

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

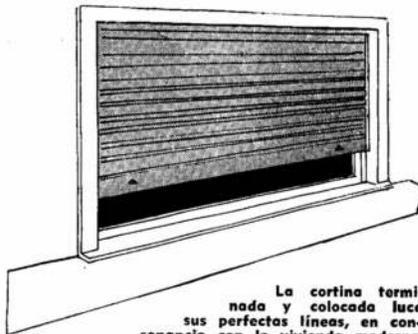
50

años de prestigio industrial...

Establecimiento Metalúrgico

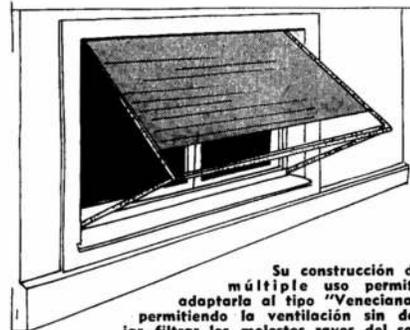
TOMIETTO

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



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

En aluminio



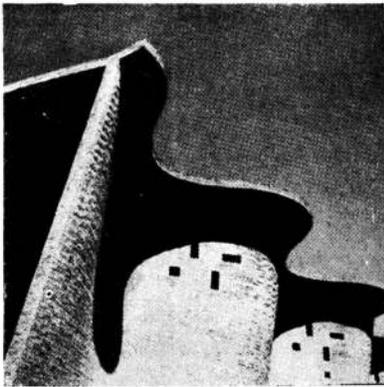
Su construcción de múltiple uso permite adaptarla al tipo "Veneciano" permitiendo la ventilación sin dejar filtrar los molestos rayos del sol.

**Fábrica de Cortinas Metálicas
sólidas - seguras - económicas**

solicite la visita de un representante

sanabria 2262-78 - tel. 67-8555 y 69-4851 - buenos aires

3 sucursales, 100 representantes en el interior del país.

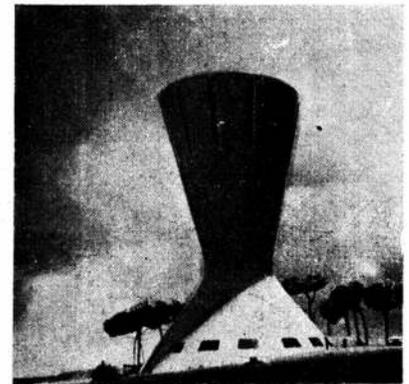


Architectural Review

Construcciones industriales en ambiente rural: AR presenta en este número dos interesantes ejemplos de edificios destinados a industrias de reducida escala. Uno, ubicado en Cambridge y otro, en Hampshire (Inglaterra), configuran acertadas soluciones de problemas que son comunes igualmente en nuestro medio. Una muy interesante y peculiar obra, que en cierto modo está ligada a la arquitectura de esta parte del continente, lo constituye la Capilla de Atlántida (Rep. del Uruguay), obra debida al ingeniero Eladio Dieste, un verdadero artífice de estructuras en ladrillo, y cuya obra es ya bien conocida en nuestros medios universitarios. Dieste logra efectos sorprendentes que contienen además un alto valor plástico, haciendo trabajar la albañilería en formas insólitas. La obra de este verdadero y auténtico "pionero" debe ser más conocida y difundida, por los altos valores que encierra y por significar el retorno al elemento substancialmente básico de la construcción: el ladrillo. La presentación de AR se refiere en exclusivo a la Capilla de Atlántida, que marcó el punto de partida de la obra de Dieste. Dos excelentes muestras de diseño interior, son las de los transatlánticos ingleses "Oriana" y "Cambera". Tratamiento integral de espacios y equipo, con un nuevo sentido de confort adecuado a las exigencias de nuestra época.

Domus

Con un extraordinario material gráfico, este número de Domus contiene un variado material de información. Presenta los primeros estudios de una forma unitaria que surgirá en la campaña romana destinada a una central de agua, según un proyecto de Mangiarotti con la colaboración del ingeniero Aldo Favini. Como nota interesante, figura una residencia edificada arriba de una casa de departamentos en Milano, con la alta calidad y refinamiento de Figini y Pollini, arquitectos. De mucho interés en ella, resulta el trato del espacio exterior (terrazas), creando así un marco apropiado a la propia vivienda. El material fotográfico, en colores, constituye un verdadero alarde técnico. En el mismo sentido, se publica una residencia para una persona sola, en Hollywood, obra de Richard Neutra, con el alto standard técnico de las obras de este maestro. También, de EE. UU., una residencia —esta vez para una familia numerosa—, según un diseño del arquitecto Otto Kolh. El material adquiere un verdadero valor expositivo, a través de un material gráfico de indudable calidad. Una casa en Ischia, de R. Donatelli, encierra el encanto de típicas villas italianas en medio de un paisaje extraordinario. Escenografías de Emilio Vedova, en Venecia, ilustran sobre un nuevo sentido de ambientación de obras teatrales modernas, tratadas con sentido altamente imaginativo.



L'Architettura

Bruno Zevi hace una crítica a la orientación que ha tomado la próxima exposición de Nueva York, al hacer referencia al símbolo adoptado por la misma: la Unisfera (una enorme bola de acero). Este hecho alarma justamente a Zevi y lo hace participar de la polémica que en este sentido se ha entablado en EE. UU. Dice Zevi: "La lucha entre Washington y Nueva York para obtener la sede de la Exposición, el fracaso del brillante proyecto de Víctor Gruen, el nombramiento de Moses como presidente de la manifestación, la dimisión de Gordon Bunshaft y de los otros miembros encargados del plan general, habían hecho temer sobre la suerte de esta Exposición. La chabacana idea de la Unisfera nos lleva a alarmarnos. Está en juego el prestigio de la administración Kennedy, de EE. UU., de Occidente y del mundo en general. Si es verdad que Kennedy cree en una nueva "frontera", en un horizonte más vasto que sirva para escargar el potencial ético reprimido de la sociedad americana, no puede desaprovechar esta ocasión. Es preciso que intervenga inmediatamente". En la muestra de obras recientes, se ve una reseña de obras de jóvenes arquitectos, Versilia. Casas y albergues de indudable valor individual, nos dicen de una nueva senda en la arquitectura contemporánea italiana. Todas las obras expuestas participan de este sentido "nuevo" dentro de las corrientes del Viejo Mundo.

INSTITUTO ARGENTINO DE OPINION PUBLICA

Certifica:

Que en Encuesta Nacional efectuada para determinar popularidad de marcas y denominaciones comerciales por calidad de produccion y prestigio comercial, se ha establecido que en el rubro Artefactos Sanitarios, Depositos Sanitarios Franklin es la marca más popular en Argentina.

Por ello:

BRAND BAROMETER AMERICAN ASSOCIATION

otorga a Depositos Sanitarios Franklin
DIPLOMA DE HONOR Y CINTA AZUL

En mi carácter de Escribano Adscrito del Registro de Contratos Públicos Nº 382 de Capital Federal, CERTIFICO: Que el otorgamiento del presente documento responde a constancias del ESTUDIO Nº 671 del INSTITUTO ARGENTINO DE OPINION PUBLICA, y del que surge que la marca que se nombra figura en primer lugar como la de mayor popularidad. Buenos Aires, Diciembre 29 de 1961

Buenos Aires, Diciembre 29 de 1961

JULIAN WILLIAM PENT
ESCRIBANO

Alfonsín
DIRECTOR GENERAL
INSTITUTO ARGENTINO DE OPINION PUBLICA
REPRESENTANTE BBAA - ARGENTINA

Francisco Dellaclivina
H. Dellaclivina
DIRECTOR DE LA FIRMA
PROPIETARIA DE LA MARCA

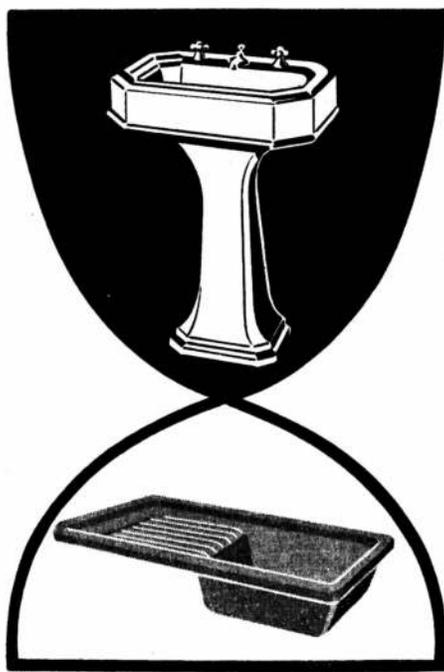


LA MARCA MAS POPULAR 1961
CINTA AZUL DE LA POPULARIDAD
BRAND BAROMETER AMERICAN ASSOCIATION

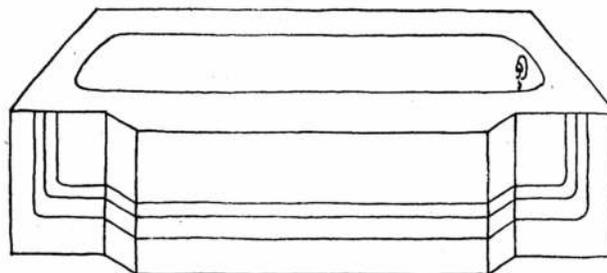
1er PREMIO -

III CONGRESO INTER-AMERICANO DE INGENIERIA SANITARIA

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



CROMO



PRIMERO FUE EL **BLANCO**
LUEGO EL **COLOR**

y los

**ARTEFACTOS
SANITARIOS**



**siguen siendo el BLANCO
de la CALIDAD**

La afamada línea de ARTEFACTOS SANITARIOS 
de fundición esmaltada, de **primerísima
calidad**, pueden adquirirse -además del clásico
blanco- en los colores:
AZUL, CREMA, DURAZNO, LILA, ORQUIDEA y VERDE

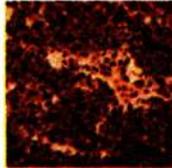
CALIDAD es ECONOMIA

Entonces, instalar ARTEFACTOS SANITARIOS 
es la solución acertada para todos los requerimientos
de la construcción moderna.

TAMET CHACABUCO 132 BUENOS AIRES
Organización comercial
propia en todo el país.



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



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

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

Luce como el mármol

MARMORAL

cuesta como el mosaico

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

En Mar del Plata: Avda. Independencia 1814

En Córdoba: Alvear 635 - T. E. 24678

CON AGENTES EN TODO EL PAIS

Es una creación exclusiva de FERROTECNICA S.A.

INSULIGHT



LA VIDA ES MUCHO MAS CLARA CON LOS LADRILLOS HUECOS DE VIDRIO INSULIGHT

DE PILKINGTON Tan iluminada y brillante oficina fué una vez un oscuro rincón de cuatro paredes opacas. Un panel de ladrillos huecos de vidrio "INSULIGHT" logró la maravillosa transformación, al dividir el espacio permitiendo el paso de la luz. La decoración encuentra muchas posibilidades en los nuevos modelos de los ladrillos huecos de vidrio "INSULIGHT".

Los productos de Pilkington pueden obtenerse de los usuales proveedores de vidrio. En caso de dificultades, rogamos consultar a nuestro agente:

**R. GREENALL, PILKINGTON BROTHERS LIMITED
AVDA. CALLAO 220, 2º PISO, BUENOS AIRES**



PILKINGTON BROTHERS LIMITED



FABRICANTES DE TODOS LOS TIPOS DE VIDRIO PARA LA CONSTRUCCION • ST. HELENS, LANCASHIRE, INGLATERRA

artículos

Francisco Lesta. Arquitectura para una región 19

visión

Georgio Boaga y Benito Boni. Nueva línea italiana en mobiliario para oficinas 13

M. Repossini. El museo de arte moderno de Nueva York 15

educación

Martín Augusto de la Riestra. Crítica del historicismo como enfoque exclusivo de la arquitectura 37

obras

Avila Guevara, Moyano y Zarazaga. Edificio en Buenos Aires y Entre Ríos Córdoba 22

Avila Guevara, Moyano y Zarazaga. Edificio en Avenida General Paz, 30, Córdoba 26

Manuel Rosen Morrison. Casa en Pedregal, ciudad de México 29

Crombie Taylor ass. Casa en las dunas de Indiana, Chicago 32

Harpa, Sociedad Civil. Haras Black Beauty, en Ituzaingó, Buenos Aires .. 34

guía de revistas 6



700

sumario

387

febrero 1962

nuestra arquitectura

en el próximo número

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

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

Precio de venta en Argentina: ejemplar suelto, 50 pesos; suscripción semestral (6 números), 250 pesos; suscripción anual (12 números), 500 pesos. Precio de venta en América Latina y España: suscripción anual, 8 dólares. Precio de venta en otros países: 14 dólares.

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

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

Un número dedicado a mostrar las últimas y más características construcciones escolares realizadas en estados unidos. Si bien las facilidades que encuentran los autores para este tipo de trabajo en la nación del norte distan mucho de las que obtienen nuestros arquitectos aquí, hemos pensado que documentar las últimas realizaciones y tendencias a través de los arquitectos que más trabajan en la especialidad podría resultar de verdadero interés.

En el próximo número presentaremos solamente escuelas primarias y reservamos para más adelante los trabajos realizados en escuelas secundarias, siempre de los estados unidos de América.

Las escuelas que presentaremos serán obra de los estudios siguientes: The Architects Collaborative, Curtis y Davis, Steele, Sandham and Weinstein Co., y Leo A. Dally.



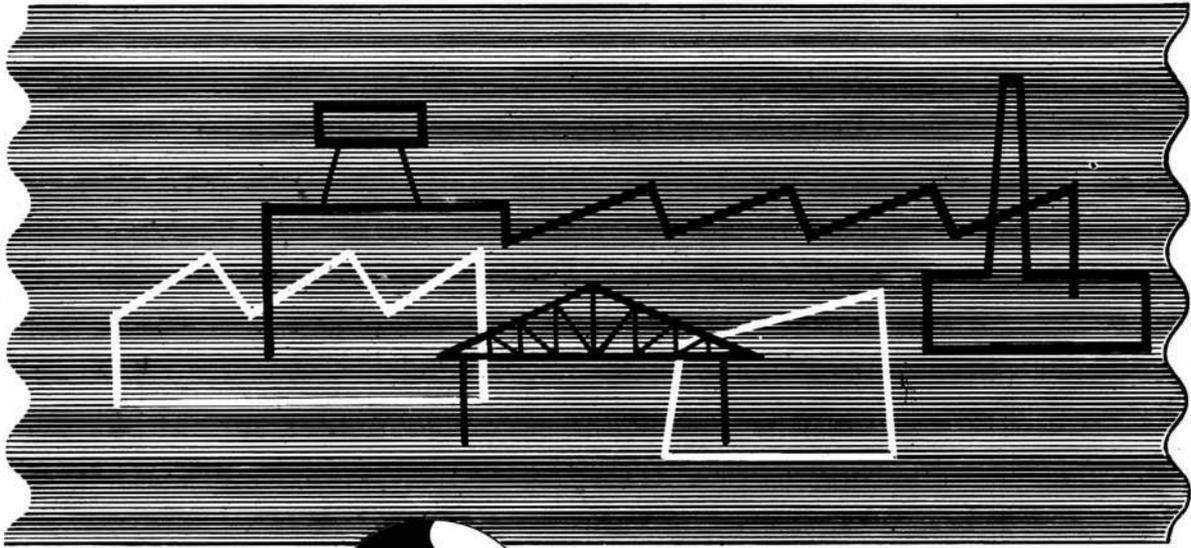
3

argumentos constructivos

que indican la conveniencia de utilizar

CHAPAS ACANALADAS DE FIBROCEMENTO

Eternit



MAYOR PROTECCION

Aislan mejor. Son incombustibles.



MAYOR DURACION

Resistentes a la corrosión, inoxidables, imputrescibles. Inatacables por insectos o roedores. Impermeables. Inalterables bajo la lluvia o el sol.



MAYOR ECONOMIA

No requieren gastos ulteriores de mantenimiento. Su costo inicial es el costo final.



EN LAS MODERNAS CONSTRUCCIONES INDUSTRIALES, RURALES Y CIVILES...

...las Chapas Acanaladas ETERNIT demuestran su superioridad y conveniencia sobre cualquier otro material de tipo tradicional.

Son de fibrocemento, mezcla de cemento Portland y fibras de amianto, y cada etapa de su elaboración es controlada científicamente por ETERNIT.

**¡TENGA LAS EN CUENTA
PARA SU CONSTRUCCION!**

Eternit

...ES ETERNO



Nueva línea italiana en mobiliario para oficinas

Georgio Boaga
Benito Boni

—Roma, noviembre de 1961—

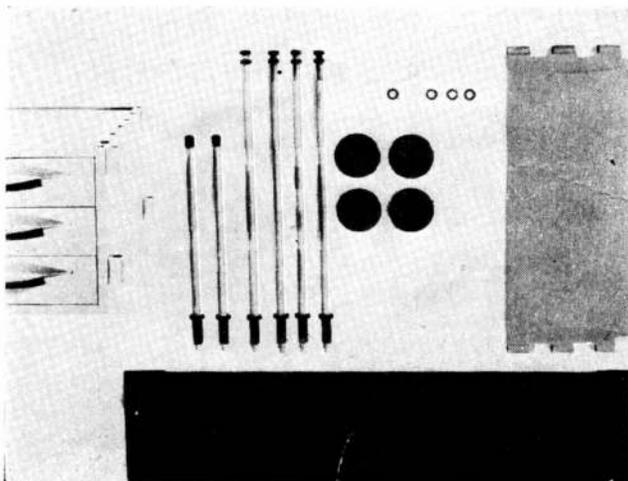
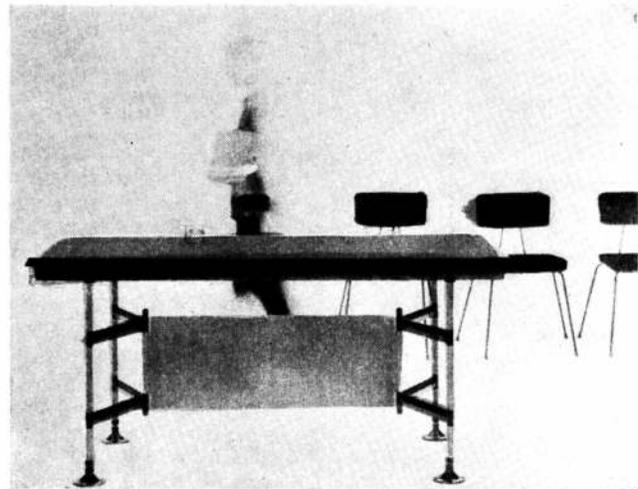
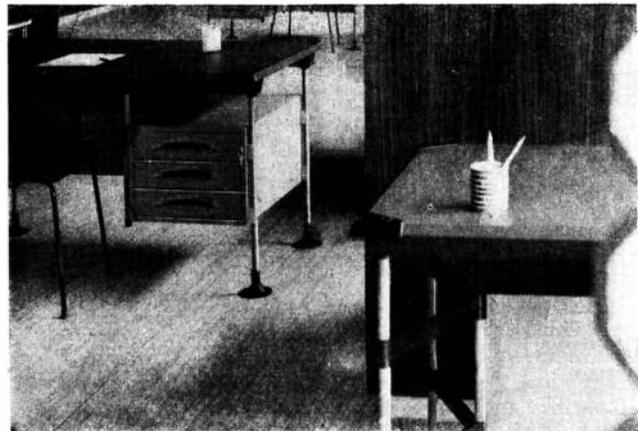
La relación entre arquitectura y mobiliario, como entre mobiliario y ambientación en general, ha sido advertida e interpretada en todas las etapas más destacadas de la cultura humana. Solamente cambió aquella identidad entre los instrumentos y los ambientes de vida y trabajo en la época de la gran expansión industrial, cuando nuevos materiales y nuevas problemáticas surgieron con la producción en masa o en serie.

Respetando aquella relación y ante la necesidad de crear y preparar aquellos ambientes donde el hombre pasa muchas horas de su vida, tales como lo son los de trabajo, se ha buscado seguir en éstos un camino similar al seguido con el mobiliario para el hogar. Esto rige particularmente para el caso de la oficina, que es uno de los símbolos más significativos del hombre moderno y no tiene tradición secular, donde se ha buscado crear ambientes que satisfagan las exigencias prácticas y espirituales de aquellos que los usarán durante una gran parte del día.

La fabricación de muebles para oficina presentan problemas más diversos que aquellos diseñados para el hogar y no pueden inspirarse formalmente en éstos; pero tampoco hay que olvidar que su superficie, sus cajones y estantes, deben entrar en relación con el hombre y no con la máquina.

Es por esta razón que la Olivetti, que desde hace unos cuantos años atrás se ha interesado solamente por las máquinas de escribir, de contabilidad y por los archivos metálicos, ha decidido poner a disposición de sus diseñadores y arquitectos la propia maquinaria y su antigua experiencia en la producción en serie, haciendo propios estos conceptos.

Su deseo, en efecto, fue el de proveer al mercado de elementos para oficina concebidos modernamente y completados de los



La terminación de los muebles armoniza con cualquier ambiente moderno y su funcionalidad se completa con la gran variedad de soluciones que permite la combinación de sus piezas modulares.

necesarios muebles y máquinas de contabilidad, estilísticamente valorados y formalmente inspirados en una concepción unitaria del ambiente de trabajo, sea desde el punto de vista del material empleado (metálico), sea desde el punto de vista del efecto cromático debido a las innumerables posibilidades de ensamble de las piezas producidas.

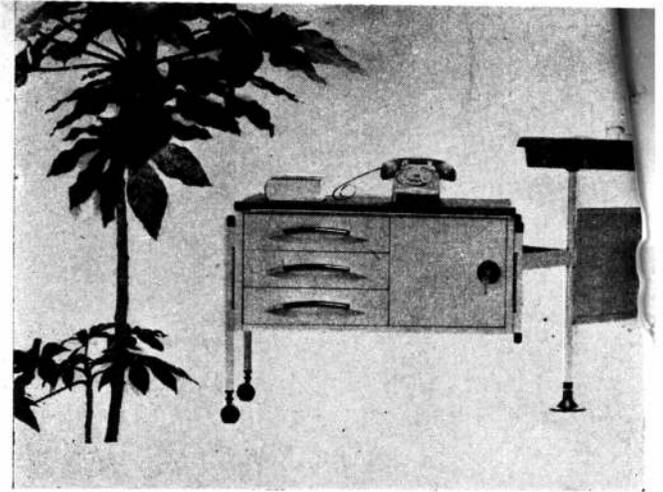
En particular, ha parecido interesante ilustrar aquí la serie "Spazio", proyectada por L. Belgioioso, E. Peressutti y E. Rogers. Esta nueva serie de muebles metálicos presenta requisitos de gran importancia: ante todo, sigue un concepto de gran funcionalidad, sea explotando todas las posibilidades técnicas del material empleado (el metal), sea introduciendo el criterio de componibilidad del mueble de acero, criterio que ha hecho posible la realización de una vasta gama de soluciones, mediante el acoplamiento de pocos elementos modulares, fácil y simplemente producibles en serie.

No obstante esta uniformidad, en la producción es evidente en estos muebles la investigación artística no menos que la técnica. En efecto, la relación de la línea y del volumen, la tonalidad de los barnices, la armonía del color, sugieren ya de por sí un ambiente habitable y confortable.

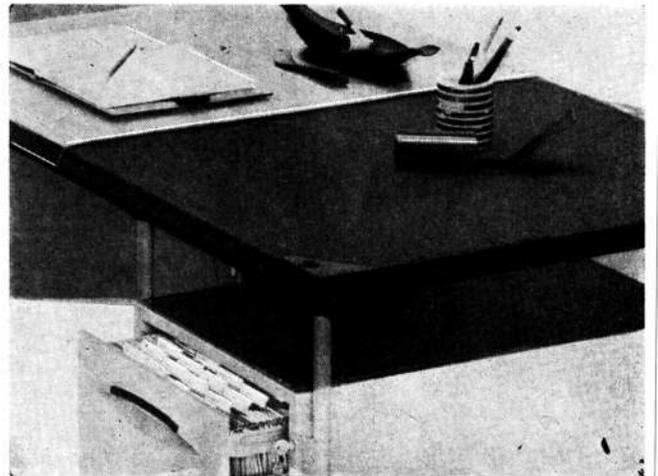
Los elementos modulares basan su agrupamiento en cuatro relaciones fundamentales: planos, cajones, paneles divisores y sostenes de apoyo.

Los sostenes de apoyo han sido estudiados de modo de ser regulables en altura, para brindar un perfecto apoyo del plano y una variación de altura de 77 a 80 cms. Debe observarse que el pie de apoyo, en aluminio anodizado, está diseñado para que pueda afirmarse sobre pisos de linoleo o goma sin dañarlos. Todos los planos han sido revestidos en su parte superior con paño "roulette" verde o en tejido de resina vinílica en colores marrón tostado, rojo carnesí, borraívino y verde, con sobrepuestos de resina termoplástica en los extremos y en los ángulos.

También en resina termoplástica negra son los revestimientos de las manijas, pomos y perillas; en cambio, los pies de apoyo han sido ejecutados en aluminio anodizado negro, en tanto que los largueros del plano y las bandejas para correspondencia y revistas son de acero pintadas en negro. La cajonería, los paneles y los separadores que componen el sostén, son barnizados a fuego en colores gris claro y dorado. ♦

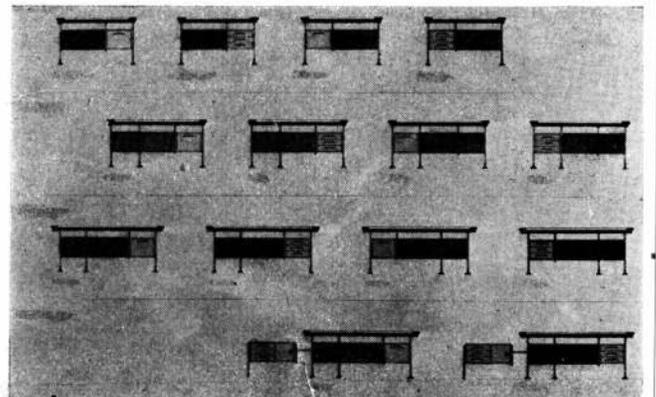


Mueble adjunto al escritorio



Detalle de la cajonería y tablero.

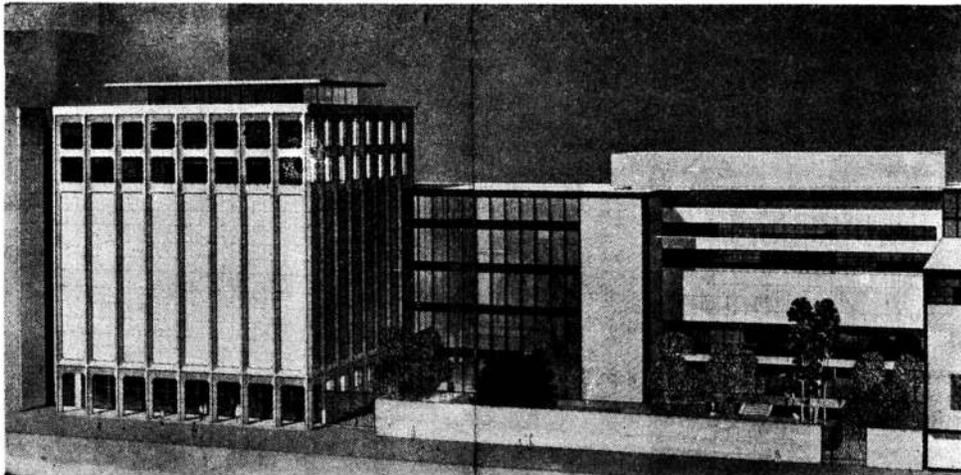
Combinando los elementos se logran diversos modelos.



El Museo de Arte Moderno en Nueva York

Mauricio Repossini

—Ver n.o. setiembre de 1961—



1. La nueva sala del Museo, según un proyecto de Philip Johnson. Esta nueva sección está conectada al viejo edificio mediante un pasaje vidriado.

Para aquel que llega a Nueva York, el itinerario en cierto modo turístico comprende varios hechos esenciales que son el resultado de una cierta experiencia en la materia: escalar al Empire State, dar una vuelta a la isla de Manhattan, visitar el Rockefeller Center, ver el ballet del Radio City, comprar en Macy's y visitar dos museos: el Metropolitan y el Museo de Arte Moderno. En todos los casos el tráfico turístico es denso; debe pensarse en los miles de visitantes que diariamente pululan en las calles de la gran urbe. Hay pues, una razón evidente para que estas etapas de una visita neoyorkina sean ya un hecho de incuestionable necesidad. Dentro de dicho panorama trataremos de fijar la precisa ubicación del Museo de Arte Moderno, como una institución a la que no puede tomarse simplemente como un "museo"; su trayectoria, sus fines y sus hechos van mucho más allá. Comencemos por decir que el Museo, en esencia, parte de un concepto muy "americano" en cuanto a su misma organización, a su particular manera de operar. Como muchas otras organizaciones educacionales de los Estados Unidos —las universidades entre ellas— es privado; se administra particularmente gracias a donaciones; sus finanzas y programa de inversiones están respaldados por un organismo especial, dentro del Museo. Expongamos sucintamente un programa: en ocasión de su 30 aniversario el Museo desarrolla una campaña que tiene un tope: 25 millones de dólares. ¿Cómo se repartirán estos 25 millones? Para un edificio, un fondo de 12 millones. Esto comprende la construcción de una nueva ala

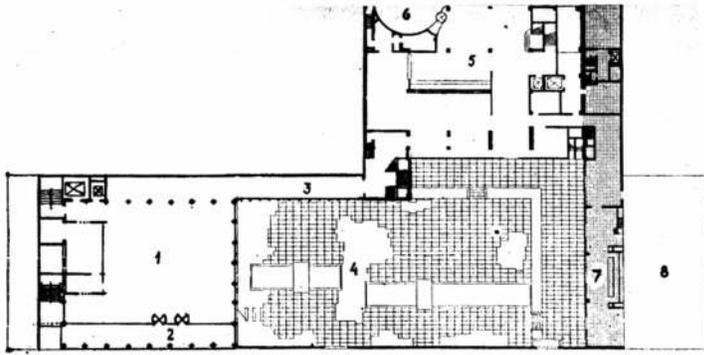
(según proyecto de Philip Johnson) cuyo costo se estima en 7 millones; los 5 millones restantes se destinan a operación, mantenimiento y depreciación. Así que no sólo se trata de construir, sino también de mantener. Ocho millones ochocientos cincuenta mil dólares se dedicarán al programa de la Fundación, tratando de intensificar los programas de exhibiciones, adquisiciones, publicaciones, etc. Para "operaciones corrientes" se destinan cuatro millones ciento cincuenta mil dólares; de éstos, 900 mil se destinan al pago de préstamos que fueron acordados al Museo para reconstruir sus instalaciones luego del incendio del año 1958; el resto (3.250.000) se destinan a gastos para exposiciones rodantes a través de todo el país. Este plan demuestra un cuidadoso estudio de inversiones, todas ellas volcadas a una mejor y más difundida labor de las actividades del propio Museo. Lo que no está en duda es que el plan, desde el principio, se basa en que esos fondos serán conseguidos. Pensemos, en primer término, que el comité formado para "festejar" este aniversario del Museo está encabezado nada menos que por David Rockefeller y está seguido por no menos de sesenta nombres, todos ellos representativos de las más altas esferas del campo de la finanza, la industria, o simplemente de la fortuna. Como organización —efectiva y práctica— el Museo es un organismo "vivo" y sobre todo, ejecutivo. Veamos, en síntesis, como es esa organización.

1) Un directorio (ejecutivo). 2) Departamentos: Colecciones, con un directorio especial; Programas, que comprende publicaciones, exhibiciones y educación;

Departamento especializado en las distintas secciones del Museo: arquitectura y diseño, films, pintura y escultura, fotografía; y por último, el Departamento de Administración, que lleva adelante la parte financiera, inversiones, etc.

Observemos, en estadística, los resultados de esta labor en treinta años desde su fundación: 600 exhibiciones para apreciar la obra de distintos artistas y diseñadores (pintura, escultura, arquitectura, diseño, fotografía, etc.); 500 exposiciones circulares, con más de 4000 exhibiciones en instituciones del interior del país y Canadá; y en su proyección al exterior, ha promovido 60 exhibiciones que se han realizado en trescientas ciudades y alrededor de cincuenta países de distintos continentes. Esto es ya hacer algo para difundir la obra de arte y el sentido de las nuevas expresiones en los distintos campos de la actividad artística. Aproximadamente 1200 niños y adultos siguen anualmente cursos en el People's Art Center. Otro programa de difusión (el de las escuelas públicas) hace que circulen alrededor de cien exhibiciones en unos sesenta establecimientos educacionales de Nueva York (elementales y secundarias).

Las adquisiciones y el sentido que da a este tipo de inversiones el Museo, son también de mucho interés. Tal es así que hay que hablar de las colecciones "aparentes" del Museo —aquellas con las obras más famosas y conocidas— y también otra, la "invisible" que permanece en sus sótanos, a la espera del tiempo para darlas a conocer. Existe mucho capital "enterrado" —digámoslo así— en obras de distinto carácter, especialmente en pin-



Planta del Museo existente con el nuevo proyecto. El restaurante con frente al patio fué también agregado. Con el nuevo proyecto, el Museo se abre hacia la calle 54; el Museo primitivo fué diseñado por W. Lescaze. La distribución es: 1, nueva ala; 2, entrada calle 54; 3, corredor; 4, patio de esculturas; 5, edificio anterior; 6, entrada calle 53; 7, restaurante anexo; 8, Museo Whitney.



Una planta típica de exhibición en la nueva ala proyectada.

2



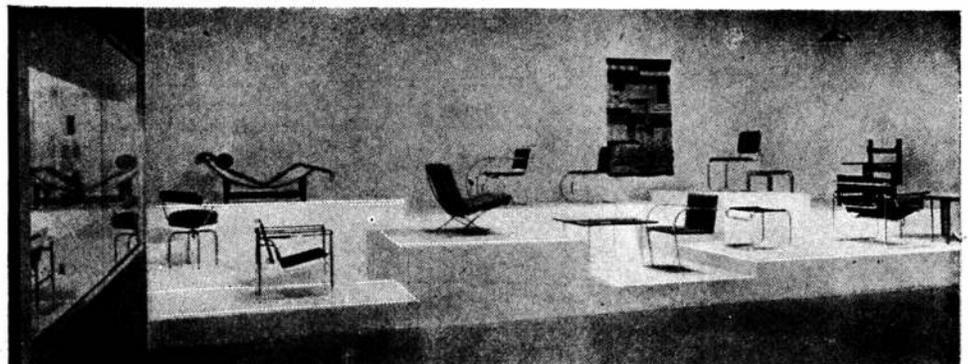
3

tura y escultura. Corresponden a valores nuevos, nacionales e internacionales, que están en plena gestación, que aún no han llegado a un primer plano, pero que ya están embarcados en ese camino. ¿Qué capital potencial representa ello? El tiempo lo dirá, pero lo cierto es que el Museo sabe adónde va en sus compras. Su comité de adquisiciones representa la experiencia en el mercado de varios especialistas, verdaderos "marchands". La escala del Museo en este sentido es extraordinaria; son millones de dólares que en cierto modo salvaguardan y garantizan la proyección de nuevos y aún desconocidos genios de las artes. Las publicaciones del Museo constituyen otra de sus principales actividades: se cuentan ya más de 250 que exponen, por lo general en términos accesibles, distintas corrientes, momentos, y personalidades del mundo de las artes. Pintura, escultura, arquitectura, diseño, etc., tienen su cabida en esta importante colección que fija el valor de nuestra época en arte. En arquitectura, esta labor de difusión es particularmente trascendente; recordemos algunas de esas obras: "Brazil", que difundió por primera vez en el mundo los valores de una arquitectura que en esos momentos nacía con el Ministerio de Educación; "Built in USA (1932-1944)" que expuso las obras más representativas de la arquitectura americana en esa época; y así muchas otras. Los miembros del Museo, con una cuota accesible, son también muy numerosos. En sus comienzos fueron 170 mil; hoy comprende a 700.000 distribuidos en

todas partes del mundo; los "memberships" —en un plano de cuota más alta— pasaron de 405 en su fundación hasta llegar hoy a los 25.000, lo que habla del prestigio siempre creciente de la institución. Quizás uno de los más interesantes aspectos del Museo en su calidad de divulgador de las más importantes muestras del arte, diseño, arquitectura, etc., lo constituya su política de "exhibiciones circulantes". El departamento que se encarga de ello fué fundado en 1932. Desde esa fecha, algunas de las más interesantes exposiciones fueron exhibidas, en su material original, en otros museos e instituciones educacionales (colegios, universidades). En muchos casos, esas mismas exhibiciones salieron al exterior —se recordaran las llevadas a cabo en Venecia, París, San Pablo, India y Japón. Aunque hoy existan instituciones privadas o gubernamentales dedicadas igualmente a ese fin, el Museo de Arte Moderno es quizás la única de esas instituciones que prepara directamente y en base a una determinada selección, su propio material para que éste llegue a otros puntos del país y también del exterior. Desde el punto de vista educacional, cabe igualmente señalar otra de sus tareas no menos importantes: el People's Art Center, que da oportunidad a los niños, jóvenes y adultos para realizar un trabajo de tipo creativo. En esta labor, el Museo sigue sus propios métodos para despertar el interés imaginativo en los pequeños, para enriquecer el conocimiento de los adultos y en todos los casos, para estimular una

labor de tipo creativo. En la actualidad ese Centro cuenta con 1.200 estudiantes. Anualmente, un certamen agrupa los trabajos de este tipo; como dato ilustrativo, debe mencionarse que desde hace siete años 51.000 niños han asistido a él. Las publicaciones y en especial el servicio de biblioteca, son otros de los aspectos esenciales que hacen a los fines del Museo. El catálogo del Museo agrupa 250 títulos de las más diversas obras del arte visual y diseño; desde su fundación, ha imprimido más de 3.500.000 ejemplares (Picasso, Masters of Modern Art, Mies van der Rohe, Architecture in Japan, Piet Mondrian, etc., etc.). Y entre ellos, con referencia especial a la arquitectura, recordemos sus publicaciones acerca de la arquitectura en Brasil, Suiza, Suecia, etc. La organizada acción del Museo, su organización, sus planes de difusión, y todo el elemento "vivo" que entra en su órbita, nos lleva finalmente a desear para nosotros una institución de este tipo. Nuestro incipiente Museo de Arte Moderno, cuya labor pese a sus medios, es encomiable, puede y debe llegar en un futuro a las proyecciones que imaginamos y deseamos para una tarea más efectiva de difundir las obras del arte visual de nuestro tiempo. Más que a la acción oficial, habrá que dirigirse a la iniciativa privada para que el Museo llegue a realizar plenamente sus fines. En este sentido, la organización y la trayectoria del Museo de Arte Moderno de Nueva York puede constituirse en un buen ejemplo. ♦

2. Labor significativa que va más allá de las propias funciones de un Museo: niños en trabajo creativo.
3. Reciente adquisición, que entre otras deberá esperar turno para ser expuesta, en este bronce de Picasso (1952) de más de un metro de alto.
4. Una recordada muestra del Museo: Corbusier, Mies, Breuer, en algunas de sus piezas más trascendentales.

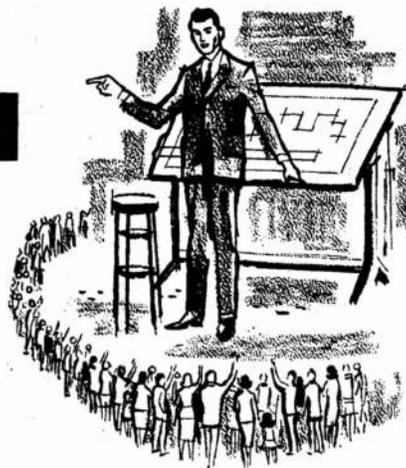


todos reclaman:

CALEFACCION

CENTRAL INDIVIDUAL

todos necesitan:



APROBADO POR AMERICAN GAS ASSOCIATION

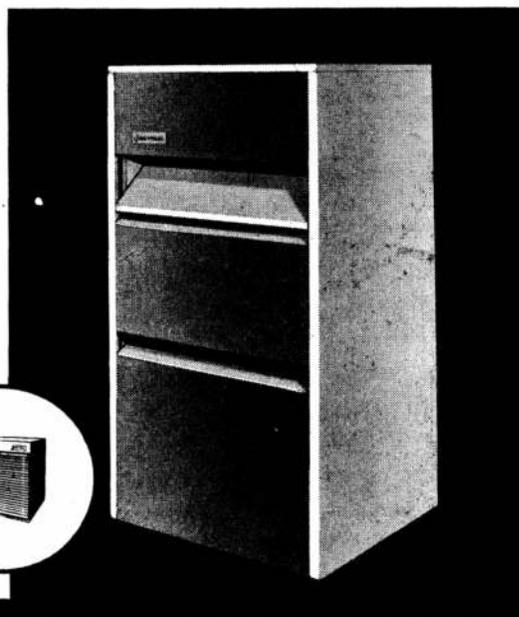
el equipo de mayor venta en los EE.UU.

BENELUX

JANITROL constituye el sistema universalmente reconocido como perfecto: en contados segundos, AIRE CALIENTE forzado en todos los ambientes, a la TEMPERATURA CONSTANTE que se desee, FILTRADO, DESHUMECADO y continuamente RENOVADO!... Todo ello automáticamente y con mínimo consumo. Sin problemas de cañerías y radiadores... sin "gastos invisibles" de mantenimiento... sin ajustarse a horarios que generalmente no consultan las necesidades de cada usuario!

... y en VERANO **FRIO!**

acoplado la unidad refrigeradora que se provee opcionalmente, AIRE FRIO ACONDICIONADO
 • INTEGRAL sin instalaciones complementarias ni depósitos de agua! Se aprovecha la misma red de conductos.



se ubica en:

 la cocina,	 un placard,	 el garage,	 el sótano,
--	---	--	--

y por medio de conductos lleva AIRE CALIENTE a todos los ambientes y al SECADOR DE ROPA! También modelos directos, SIN CONDUCTOS.

100% SEGURO!

Si se corta el gas involuntariamente, una válvula automática cierra en el acto la entrada de gas al equipo.
 Si se corta la corriente eléctrica, el soplador-turbina se detiene y automáticamente el equipo se apaga y se cierra el paso del gas.

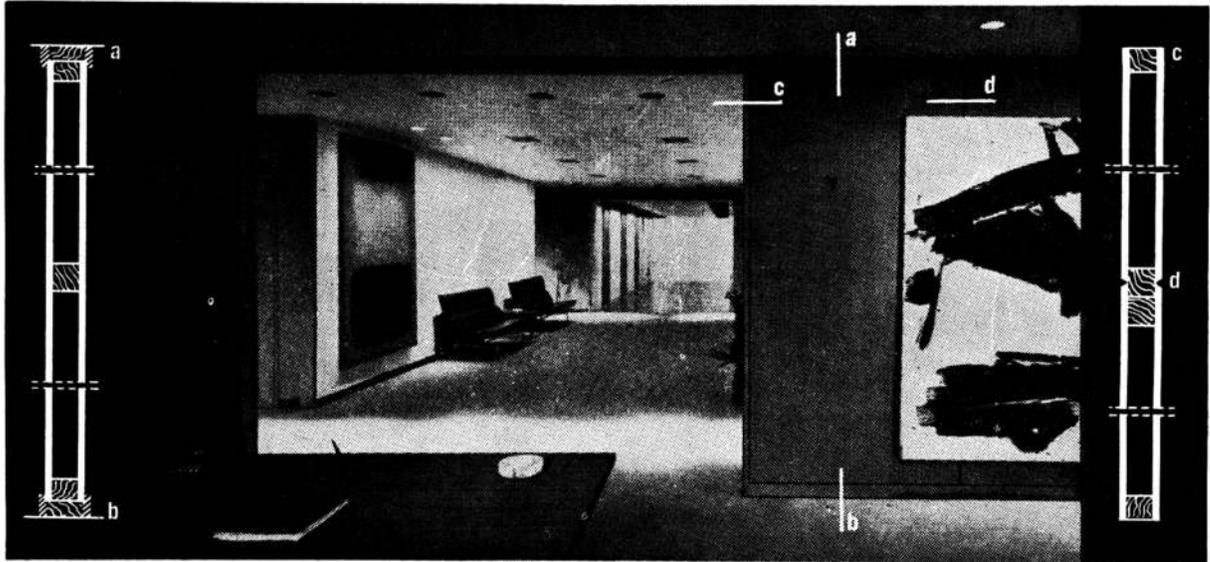
JANITROL
 el detalle que más valoriza cualquier edificación:
 HECHA o EN CONSTRUCCION:
 casas - departamentos - oficinas - comercios - industrias - hoteles - bancos - sanatorios, etc.
 Fabricado bajo licencia de Midland-Ross Corp., EE.UU. por

THERMAIRE S.A.

Exhibición y venta:
Sanargo Distribuidores exclusivos

C. PELLEGRINI 1047 - 31-0123-1837-7314
 Solicite un TECNICO SIN COMPROMISO

tabiques múltiples



con el extraordinario

LINEX A-612

Aislante térmico y acústico - Resistente - durable - económico

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

cicero publicidad 125

distribuidores de



Albin, Giallorenzi & Cia. S.A.C.I., H. Irigoyen 3202 - 97-1020/8/9 • Arboria S.R.L., El Salvador 5467 - 771-5808 - 771-3932 • Sucesores de A. Baltazar Rizzi, Estados Unidos 2863 - 93-4946
Comat S.R.L., Corrientes 3853 - 86-2818 - 86-3333 • José Kahan, Salguero 759 - 86-4734 - 89-9741
Jaime Liebling S.A.C.I. e Inmobiliaria, Rivadavia 717 - 89 - 33-9305/9490 - Depósito: Diaz Vélez 5224 - 89-9349 • Vicente Martini e Hijos S. A. Ind. & C., Humberto 1º 1402 - 26-5041
Mundus Maderas S. A., San Blas 1739 - 59-1375 - 58-8498 • Rodolfo E. Ricart, Bolívar 218 33-1301 - 34-1935 • Román Sammartino, Pueyrredón 908 - Capital - 86-4842.
Fábrica: Linera Bonaerense S.A. Villa Flandria - Jáuregui F.C.N.G.D.F.S.

La arquitectura como necesidad y como expresión, se manifiesta a través de estos dos caminos como un poderoso valor social.

La historia del arte nos enseña, en sus diferentes escuelas, tal influencia, haciendo resaltar en una u otra oportunidad los matices más acertados o más importantes según cada época.

Bruno Zevi, el historiógrafo de la arquitectura más representativo de nuestros días, ha elevado la concepción espacial y la personalidad creadora al nivel más destacado en el campo de la crítica. Su escuela, basada en el pensamiento y la obra de Wright ha desarrollado un temperamento de liberación de ciertos prejuicios a que nos habían arrojado incondicionalmente los teóricos del 30, cuando la máquina parecía ahogar al hombre. Relacionando la arquitectura con la arqueología, la ingeniería y las artes aplicadas, trata de ubicarla en una posición de equilibrio. Por él habremos de reconocer en la forma más amplia que la distorsión ocurrida en la plástica durante el siglo pasado se debe a la confusión de los diseñadores, la que a su vez obedece a muchas razones ajenas a la arquitectura en sí y a la falta de espíritu creador de que adolecieron los que seguían aferrados a conceptos ya caducos. Hoy nadie discute los puntos resumidos por Zevi y que son el resultado de medio siglo de decidida lucha y exhaustiva investigación.

La arquitectura ha reconquistado el perdido puesto de honor que siempre tuvo en las civilizaciones clásicas y con su propio lenguaje condice actualmente de manera más ajustada y al mismo tiempo más audaz con las necesidades de la época.

Se necesita una investigación permanente sobre todos los temas que interesan a la vida humana y su ampliación y especificación obliga a cosa semejante al programar los edificios. De los nuevos materiales y técnicas surge también otra corriente que inspira a los proyectistas y así se completa el cuadro de la arquitectura actual. Una diversidad notoria y un permanente cambio es el proceso, que se podría calificar de acelerativo.

El estatismo, que es la característica más resaltante de la arquitectura del siglo XIX, ha sido reemplazada por esa fluctuación inquieta que toca a todos los aspectos de la tecnología y a la cual no es ajena la nueva arquitectura.

La ubicación del hombre frente a fenómenos que lo superan...



Arquitectura para una región

Francisco Lesta

—Jujuy, diciembre de 1961—



Este planteo debe servirnos de base para el análisis siguiente: ¿Qué importancia relativa tienen antecedentes culturales precoloniales en la tarea que en este momento necesitamos y debemos hacer? La pregunta —siempre válida— ha sido contestada de muy distintas maneras. Con todo, no hay autenticidad en la mayoría casi total de tendencias y eso ha producido un considerable retraso en la investigación seria. Se está inclinado a considerar que las causas radican en la confusión general puesta de manifiesto más arriba. Y podría probarse por el hecho de que, aplicado el criterio de la arquitectura orgánica, se han realizado obras que resisten la crítica. Sus autores toman como principio la fuerza expresiva y la acertada funcionalidad de la arquitectura colonial de Buenos Aires y aplican una tecnología nacional corriente, en ningún momento forzada. Los ejemplos son muy pocos y poco conocidos aún.

La fuerza expresiva de ciertas construcciones populares se debe al ajuste a necesidades reales que debieron satisfacer los arquitectos. Reducidos los programas, elementales y poco elaborados los materiales de construcción, el conjunto se integró inimitablemente en algo orgánico, donde la exquisita decoración no era un accidente sino



el motivo para el despliegue a la vez ingenuo y poderoso de una gran imaginación. Así construyó el indio y así también el español, que no pudo substraerse a la influencia del medio. Aun cuando el conquistador prescindió por completo de la tradición de la nueva tierra, si se observa con detenimiento, la semejanza entre las obras de una y otra cultura es increíblemente grande.

En la actualidad muchos de los puntos dignos de tener en cuenta en las culturas anteriores subsisten aún y es evidente que, salvo pequeñas diferencias, todos los que se refieren a la climatología serán siempre los mismos. Sin necesidad de hacer un elenco de las semejanzas cabe más bien preguntarse cuál sería la mejor manera de trabajar.

Los maestros de la arquitectura se están decidiendo por un ajuste a programas regionales y a los medios humanos disponibles, lo que está produciendo gran parte de la diversidad de formas. Por consecuencia la incorporación de la escultura y la pintura es un hecho.

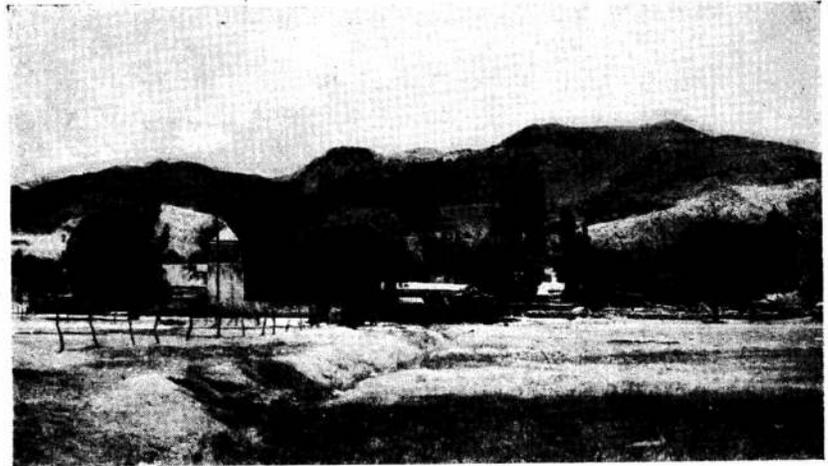
Esto es bastante diferente de aquella nociva disociación en la que por una parte se copiaban servilmente las formas estereotipadas y puestas de moda, y por otra se propugnaba la implantación de una ciega arquitectura internacional.

En último análisis se vuelve a una verdad olvidada: la arquitectura regional, una aplicación consciente del término *bau*, un estrecho enlace entre construir y campesino (*bauen* y *bauer*).

La atracción que tiene este planteo no deriva de la mera posibilidad de aplicar las formas encontradas en justas culturas anteriores. Es más amplio, y reside en el poder incorporar como factor positivo a

Un desarrollo en permanente diálogo con la naturaleza...

la arquitectura actual toda esa riqueza imaginativa y toda esa ciencia. No será la forma lo que interese o el detalle deco-



La condición de oasis de los inmaduros poblados...

rativo. Es el planteo, la ubicación del hombre frente a fenómenos que lo superan y lo sobreviven, mágicamente eternos. Otrora el hombre reaccionó con energía y construyó una necesidad que no podía ser demorada y una técnica que había nacido

sígnos antes que él. Hoy podemos seguir diciendo esa verdad, pero también debemos atender a la evolución social que nos impone otras.

Federico Daus, en su conciso libro "Fisonomía Regional de la República Argentina" da una pauta del paisaje noroeste: si las quebradas son espacios de importancia interregional, los "valles intermedios", son, por su parte, comarcas de instalación permanente del hombre. El autor menciona asimismo la importancia económica de dichos valles tanto en la época colonial como hoy en día: cultivos industriales y también industrias transformativas.

La importancia de la naturaleza se expresa en el siguiente párrafo: "Los ríos que bajan por las quebradas desde el borde de la Puna, recorren indeciblemente esos valles intermedios y afrontan luego el borde montañoso oriental por nuevas quebradas y gargantas que terminan finalmente en el nivel de la planicie chaqueña, y por tanto, en ambiente tropical. Los valles intermedios son para ellos un rellano en el conjunto de su trajín por la montaña y por consiguiente se amansan allí y forman depósitos aluvionales de gran magnitud". No podemos dejar de reconocer lo poético y subyugante de esta descripción, aun dentro de los términos técnicos. Esas características serán siempre una do-

minante, un factor de indecible importancia, en la conformación plástica de la arquitectura regional.

Veamos ahora, para abarcar todo el escenario, como se comportó el hombre en este ambiente.

Llegando a los orígenes mismos del poblamiento americano, Canals Frau describe las sucesivas expediciones del Asia Oriental que desde el continente, la gran isla australiana y el archipiélago polinesio cruzaron el océano y llegaron al borde occidental americano en dos principales puntos, Alaska y Perú. Esas expediciones se extendieron, se entrecruzaron y establecieron luego las diferentes culturas continentales. Mayas, Aztecas e Incas representan las más importantes, siendo los últimos los que dieron las normas en la región noroeste argentina, para el desarrollo de culturas menores, aunque muy profundas y decantadas.

Lo más espectacular de la problemática indígena son las semejanzas antropológicas, etnográficas y lingüísticas entre Polinesia y América. Los numerosos ejemplos que cita el autor son de gran interés como el kalasasaya, construcción ceremonial de piedra "especie de cercado de grandes dimensiones". Semejanzas de fonética y se-

La fuerza expresiva de ciertas construcciones populares...



mántica entre el maorí y el quichua como hapai-apy (llevar), ipu-ipu (neblina), puhara-pucará (fuerte). En algo tan especial como la familia se presenta un estado propio de alta cultura como es el derecho patrilineal, de marcada influencia polinesia, entre los pueblos andinos que habitaron también esta zona.

Todo lo cual hace que los distintos estados de la civilización americana sean estudiados con un criterio comparativo extracontinental según la propuesta de Malraux para todo el arte, y en consecuencia se reubique la plástica, fuera de los cánones del arte clásico.

Así es como con Wright y con los mejicanos se han seguido —por corrientes propias— programas de investigación que trascienden el mero formalismo estilístico. Las creaciones de mayas e incas obedecieron a razones de culto y sus ciudades se desarrollaron en permanente diálogo con la ingente naturaleza que las rodeaba. Esa sensación mágica —aun cuando escuetamente objetiva— ha llevado al arte precolonial a una síntesis y una fuerza tal que cuando fué descubierto por el gran arquitecto norteamericano no dudó que era ésa la investigación a realizar en América. Y así también será, posteriormente, la obra de los nuevos pintores mejicanos que parecen inspirar la propia arquitectura nacional, desarrollando una temática ajustada a lo trascendente de la tierra.

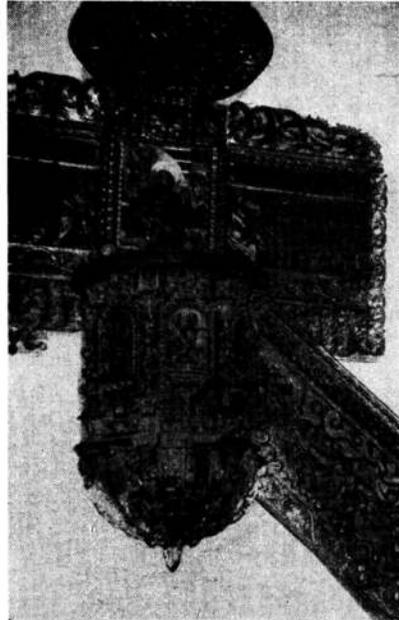
Podríamos decir que estamos obligados a una metodología impuesta por la cultura europea, pero nos gusta animarla de intuición para buscar aquellas valoraciones más próximas al hombre en una región determinada. Es lo mismo que decir "arquitectura regional".

En la historia colonial es Canal Feijóo quien descubre una razón axiomática en el poblamiento efectuado por las posteriores corrientes humanas y en su ubicar las nuevas ciudades. Las inmensas distancias de un territorio ya distribuido administrativamente, antes de la consolidación espiritual, característica de la historia del viejo Mundo, la condición de oasis de los inmaduros poblados, la intensa fe religiosa y el peligroso contorno indígena son los factores predominantes de la nueva ciudad. Dentro de ella se desenvolverá la vida del colonizador y de sus posteriores integrantes, los indios domésticos, los mestizos, los extranjeros de la raza.

Habrà un elemento unificador en esas enormes regiones y que no ocurre en Europa: el idioma. Y lo que allá define las regiones, por medio de tipos raciales, con lenguas, propias, aquí, en ese conjunto todavía inclasificable de razas, más que de tipos, todas unidas en dos únicos lenguajes, es la tonada. Canal Feijóo explica que las mismas cosas tienen distinta importancia en un lugar u otro y es así como su uso es mayor o menor, llegando a condicionarse, no a un dialecto, pues parece faltar algún factor más profundo para originarlo, sino éso, la tonada. Esa teoría parece acertada y uno está tentado a confirmarla por múltiples pruebas menores.



La búsqueda apriorística de un estilo...



La intensa fe religiosa...

Las pequeñas capillas de la puna...



Y así lo sucedido con el lenguaje podría decirse de la arquitectura. Indiscutiblemente propia dos siglos después del descubrimiento en todo el inmenso continente sur tiene apenas variaciones dadas por el nivel económico y por inteligentísimo ajuste regional.

No puede negarse que el impacto emocional de obras tan distantes entre sí como las del Alejandinho, las cuzqueñas y las pequeñas capillas de la Puna, entre muchas otras, será el común denominador para cualquier historia de la arquitectura sudamericana.

Durante todo el período colonial y el de la naciente república la arquitectura vive vuelta a sí misma y aun cuando los gobiernos usen para sus obras suntuarias los estilos internacionales, siempre éstos quedarán fuera de la verdadera corriente popular, como producto para el extranjero y la sociedad diplomática.

El desarrollo de la nación alejará cada vez más al interior de la capital, invirtiendo el proceso nortesur de los siglos y hará que el último quede encerrado, estático.

Posteriormente la búsqueda apriorística de un estilo nacional producirá todo tipo de aberraciones y dará nacimiento a un oscuro y desagradable modo oficial de arquitectura.

La reacción —dentro del ordenamiento mundial— en busca de los elementos más puros dará origen a la teoría orgánica y moderará el funcionalismo —más propio decir lo modelará— y así es como aparece esa expresión más humana que se observa actualmente en las formas.

Como conclusión, la arquitectura regional no será provincialista, si bien los contornos geográficos pueden coincidir con los administrativos. Más que hablar de arquitectura argentina —frase demasiado pretenciosa por ahora y en mucho tiempo— deberemos buscar los elementos que nos permitan construir bien, dejando los títulos para la historia. Deberemos, a la luz de razones indestructibles, establecer la comparación con los antecedentes históricos y atender —como sus creadores lo hicieron— a las necesidades del individuo en la época.

Hoy tenemos una permanente visión de futuros feéricos, que el apacible marco colonial no conoció. Sin embargo más allá está la trascendencia del hombre y su eterna comunión con la naturaleza. ♦



La arquitectura colonial vive vuelta a sí misma...

Dos obras en la ciudad de Córdoba

Arqs.: Avila Guevara,
Moyano y Zarazaga.

Obra: Edificio Ames
Lugar: Bs. As. y Entre Ríos

Fotos: Jorge R. Schneider.



El edificio que presentamos en estas páginas, es propiedad de la firma comercial Ames S.R.L., y se levanta en la esquina de las calles Buenos Aires y Entre Ríos de la ciudad de Córdoba, siendo hasta el momento la obra privada de mayor envergadura que se ha erigido en dicha ciudad, con una superficie cubierta total de aproximadamente 12.000 metros cuadrados.

Las dimensiones del terreno —prácticamente 30 mts. por 70 mts.— y su ubicación en esquina, posibilitaron una buena solución y un máximo aprovechamiento del solar.

El problema que los propietarios plantearon a los arquitectos, aunque resulta insólito para la época (1953) consistía en proyectar un edificio que no debiera venderse en propiedad horizontal, sino que se destinaría a ser alquilado.

Ante esa posición inamovible de la entidad propietaria, hubo que estudiar una solución muy ecléctica, que hiciera accesible el alquiler de los departamentos a la mayor cantidad posible de familias, teniendo en cuenta que las sumas a invertir en vivienda, no deben exceder de un 30 % del ingreso familiar, porcentaje que si bien es muy elevado, es corriente en nuestro país.

Por otra parte, había de tenerse en cuenta que en la plaza de Córdoba, la experiencia ha demostrado que conviene diversificar el tamaño y capacidad de las unidades de vivienda sobre todo en un edificio de esta magnitud, para tener más posibilidades de venta o alquiler. Debía tenerse presente asimismo, que el solar se ubicaba sólo a una cuadra de la plaza San Martín, centro geográfico de la ciudad, y en la zona casi lindera con la "city bancaria", aunque, eso sí, en rumbo Sud, es decir el opuesto al crecimiento comercial de la ciudad.

Este factor era, pues, determinante de la inclusión de negocios y oficinas, que debían ser también absorbidos por el comercio cordobés que ya en esa época —1953— empezaba a incrementarse, para llegar a alcanzar el extraordinario movimiento que acusa en estos momentos.

Con estos factores a la vista y resueltos los problemas de financiación, se llegó a la solución que aquí se ofrece y que el tiempo ha demostrado que fue correcta, ya que puso a cubierto los intereses de los propietarios y se obtuvo una satisfactoria obra desde el punto de vista arquitectónico, habiéndose

1. Sobre una antigua reja, característica de la antigua edificación cordobesa, se ve el frente del edificio en sus dos bloques, unidos por medio de terrazas.

Planta del primer piso: 1, circulación; 2, depósitos; 3, oficinas; 4, vacío sobre el vestíbulo.

Planta baja: 1, acceso; 2, vestíbulo; 3, pasajes de la galería; 4, depósitos; 5, negocios.

constituido en un interesante aporte al crecimiento de la urbe cordobesa.

Se decidió que el edificio debía de ser en parte de negocios y escritorios y en parte de viviendas, lo que ofreció la posibilidad —a favor de la ubicación y tamaño del terreno— de conseguir una volumetría que pusiera de manifiesto, con una gran sinceridad y limpieza, el diferente destino de sus partes constitutivas.

Es así que se proyectó una plataforma de base que, ocupando la casi totalidad del terreno, incluye negocios en planta baja con sus correspondientes subsuelos individuales, escritorios en el primer piso, y dos bloques de viviendas, vinculados entre sí por un juego de terrazas que les dan liviandad.

Estos bloques, como puede apreciarse, se han levantado a una distancia tal de la línea municipal que ha permitido alcanzar una altura de diez pisos, altura que no hubiera superado los cinco pisos, de haberse mantenido la edificación en la línea municipal, por el escaso ancho de la calle Entre Ríos. El balance de superficie cubierta, arrojó una gran ventaja, en capacidad, a favor de la solución adoptada.



2

2. Entrada principal, el cerramiento inferior de las ventanas con fibrocemento da sensación de abertura total, permitiendo a la vez que interiormente puedan adosarse allí muebles.





3-4

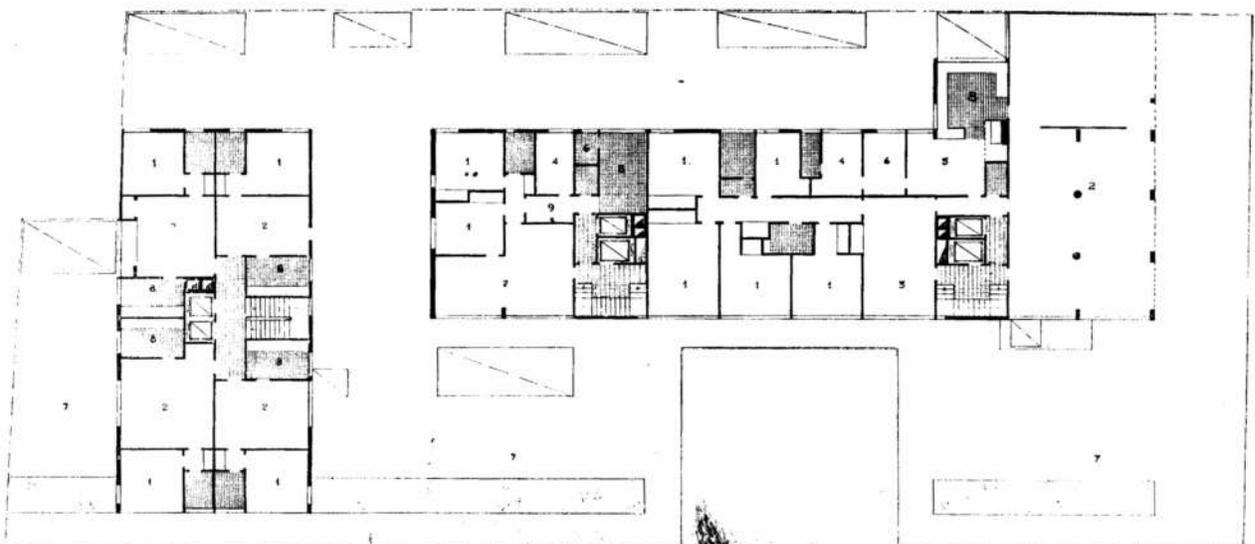
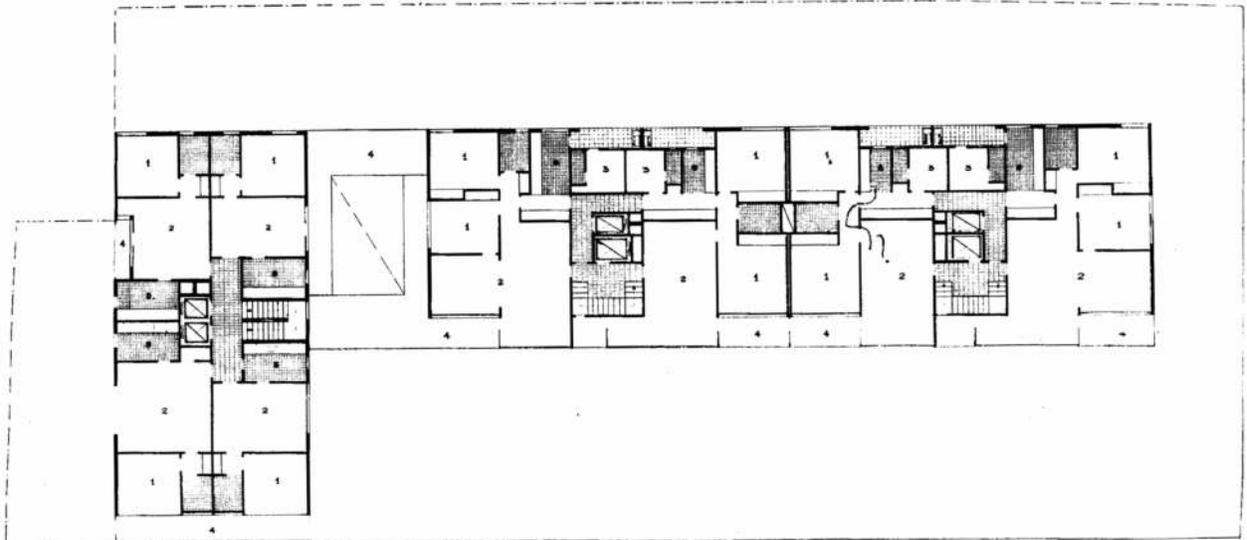
3. Detalle de fachada principal del bloque chico.

4. Galería de la planta baja; las columnas están revestidas de fulget.

Planta tipo: 1, dormitorio; 2, estar y comedor; 3, dormitorio de servicio;

4, balcón; 5, cocina office.

Planta del segundo piso: 1, dormitorio; 2, estar y comedor; 3, costura; 4, dormitorio de servicio; 5, comedor diario; 6, lavadero; 7, terraza; 8, cocina; 9, office.



Este partido, permitió que hubiera un máximo aprovechamiento del terreno en ambos sectores del edificio. El sector destinado a negocios y escritorios, incluye una galería interna propia, que permitió la instalación de negocios pequeños en el fondo del terreno, que de esta manera se valorizó. Sólo quedaron sin edificarse, los pequeños patios de aire y luz indispensables.

En cuanto a los bloques de viviendas, la solución adoptada eliminó los patios interiores, quedando todos los ambientes sin servidumbres de vistas y cada unidad con doble orientación. lo que permite el aprovechamiento integral de la ventilación natural.

Los escritorios del primer piso tienen una circulación vertical propia, mediante dos grandes escaleras que son exclusivas para conducir a dicha planta, en la que no tienen parada los seis ascensores, para que no haya interferencia en el tránsito y que la circulación mecánica quede destinada totalmente para las viviendas.

La ubicación de las circulaciones verticales en el bloque grande, permitió la total eliminación de pasillos y la distribución del mismo, de cuatro unidades por piso, con dos dormitorios cada uno, aunque las de los extremos tienen otra habitación adicional que puede usarse como escritorio, comedor, tercer dormitorio, costura, etc.

En este bloque grande, los propietarios —de familia muy numerosa— decidieron ubicar su vivienda, después de que la obra estaba ya muy avanzada. Ello explica la distribución diferente del 2º piso, habiéndose utilizado para la misma la superficie de tres departamentos. La rigidez de la estructura, y las numerosas exigencias de los propietarios, impidieron una mejor distribución.

El bloque chico, incluye cuatro pequeños departamentos por piso, de sala, dormitorio, cocina y baño, distribución y capacidad poco frecuente en Córdoba hasta ahora, pero que se hace cada vez

más necesaria a medida que la ciudad adquiere características de gran urbe.

En cuanto a materiales de construcción, hubo que ubicarse en un término medio de confort pero sin excesivo costo, a fin de que los alquileres no superaran los límites corrientes. Pisos comunes de algarrobo, paredes revocadas a la cal, cielorrasos de yeso, pinturas al agua, carpintería de madera común, pintada, habiendo generosidad sólo en la carpintería metálica de las fachadas, para darle ligereza habida cuenta de su gran volumen.

Como detalle interesante acerca de las instalaciones, acaso deba mencionarse que la clara diferencia de destinos de los dos grandes sectores de la obra, determinó que la calefacción se proveyera por losas radiantes con agua caliente, en las viviendas, y por radiadores a vapor —producido por las mismas calderas— en los escritorios y negocios, para mayor rapidez en llegar al estado de régimen, luego de las intermitencias de todas las noches y de todos los fines de semana.

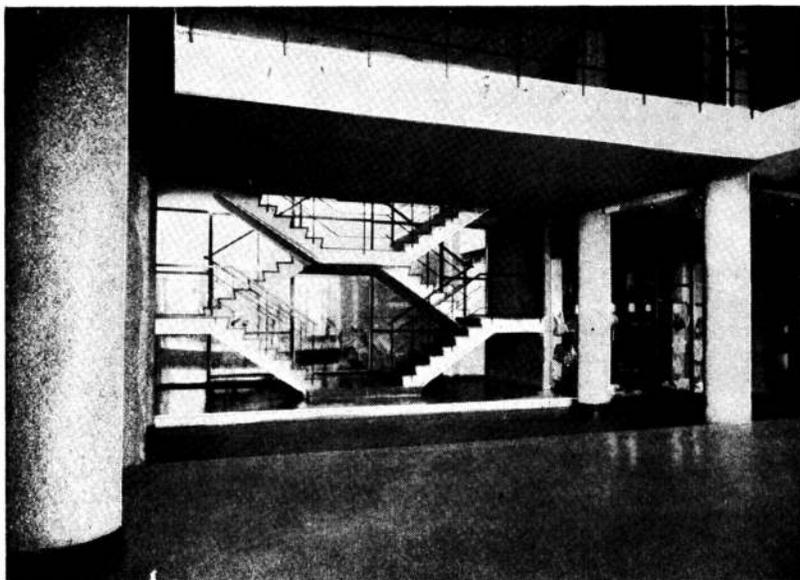
En cuanto a los valores plásticos, están a la vista en las fotografías que ilustran estas páginas. Se buscó lograr tranquilidad sin pesadez, en una ligereza obtenida por los grandes vanos de la carpintería metálica, acentuada por el desplazamiento de los balcones de las salas de estar frente a las escaleras del bloque grande, y el colorido de la misma carpintería y de las cortinas americanas y de enrollar que completan su cerramiento.

En otro orden de ideas, esta obra ha contribuido al mejoramiento edilicio de la ciudad, que sólo cinco años atrás, en noviembre de 1956, ofrecía en ese solar a 100 mts. de la plaza San Martín, el espectáculo de 18 locales de negocios de la más ínfima categoría, sin pisos ni revocos, prácticamente taperas. Ha tenido, pues, la virtud de quebrar el estancamiento y avanzar con el progreso y el sector comercial, hacia el Sud de la ciudad.



5

5. Fachada lateral del bloque chico.



6

6. Detalle de la escalera hacia el primer piso desde el vestíbulo principal.

**Arqs.: Avila Guevara,
Moyano y Zarazaga
Obra: Galería Mitre
Lugar: Av. Gral. Paz 30**

7

El edificio sito en la Avenida General Paz 30 de la misma ciudad de Córdoba, que forma parte de la Galería Mitre con salida por la calle Deán Funes, surgió como solución de un problema distinto al anterior y bastante complejo. En este caso, varios miembros de una misma familia, propietarios del solar, resolvieron hacer un edificio en el que debían incluirse algunas unidades destinadas a consultorios médicos y odontológicos especializados en el 1er. piso, además de viviendas con determinadas características en el 2º y 3º pisos.

Las restantes unidades se destinarían a la venta en propiedad horizontal, y debían, tanto unas como otras, responder a un nivel bastante alto de calidad, teniendo en cuenta los deseos de los propietarios incorporadores del edificio, y la magnífica ubicación del mismo.

Ante todo debe tenerse en cuenta que la obra empezó a gestarse hace casi una década, tiempos en que el sistema de propiedad horizontal no había sido aún asimilado completamente en Córdoba. La obra pudo por fin comenzarse en 1956, y es una de las primeras de alguna importancia que se levantó en Córdoba con destino a la venta.

Como queda dicho, la heterogeneidad de destinos de las unidades que debían incluirse, determinó muchas dificultades económicas y financieras desde el punto de vista de la incorporación puramente comercial del edificio, pero también por supuesto, incidió fundamentalmente en el aspecto estrictamente arquitectónico del mismo.

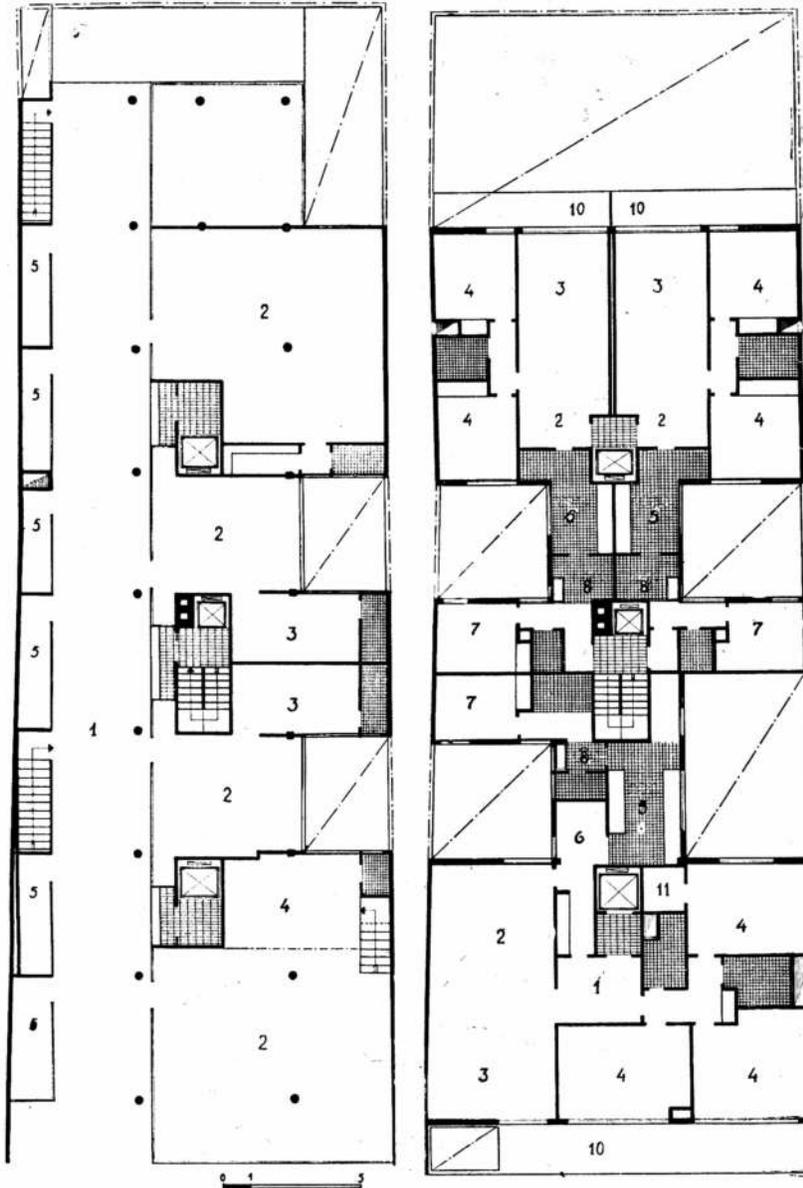
Cuando se proyectó y construyó esta obra, no estaba resuelta la vinculación con la propiedad lindera que tiene salida por la calle Deán Funes, de modo que sólo debía preverse la posibilidad de la galería, sin que fuera una realidad todavía su ejecución. Había perspectivas de que el pasaje resultara ciego por algún tiempo.

7. Vista de la fachada, mostrando estructura metálica con postigos corredizos de madera y con los balcones cubiertos de cada piso, resguardados del excesivo sol.



Planta baja: 1, pasaje; 2, negocios; 3, oficinas; 4, entrepiso; 5, quioscos.

Planta del primer piso: 1, sala de espera; 2, secretarías; 3, consultorios; 4, archivos; 5, revelaciones; 6, office; 7, Faraday; 8, tocador; 9, biblioteca; 10, balcón; 11, portero; 12, estar y comedor; 13, dormitorio.

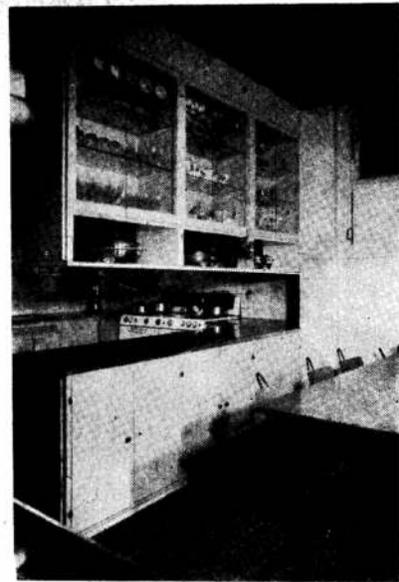


Hubo que concebir un partido que permitiera albergar, con la misma estructura, viviendas de categoría, de tamaños diferentes, consultorios, negocios en la planta baja y oficinas en el subsuelo, pues la buena ubicación aconsejaba que dicha planta no se destinara a simples depósitos.

La estructura para conseguir dicho propósito —en el que prevalecía como punto de partida, una cómoda distribución

para las viviendas y los consultorios del núcleo familiar— determinó tres circulaciones en el eje central del terreno, con acceso desde la galería de planta baja. Esta ubicación de las circulaciones verticales, permitió gran independencia en los principales, unificación y clara delimitación para el movimiento de servicio, así como la total eliminación de los pasillos.

Resolvió satisfactoriamente el acceso a

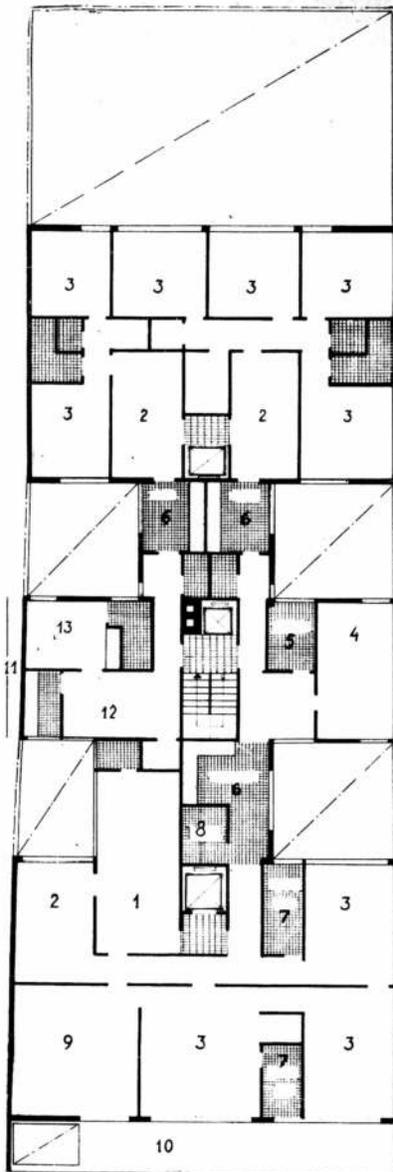


8. Vista del office en el departamento del octavo piso.

los consultorios del primer piso, pero obligó a un desplazamiento de la galería de planta baja, determinando diferentes tamaños de negocios que el ancho de lote —14 metros— permitió asimilar. El octavo piso, debía ser ocupado casi totalmente por otro de los integrantes del mismo núcleo, con familia numerosa y muy activa vida de relación, lo que obligaba a dimensiones generosas en los ambientes y suficiente interdependencia de sectores. Como los hijos son todavía de corta edad, se proveyó a este piso de un estar íntimo y de una terraza exclusiva, que ha resultado muy satisfactoriamente las condiciones de vida de sus propietarios. Tuvo aquí también cabida un pequeño departamento individual cuya venta fue necesaria por razones financieras, a fin de adquirir en su reemplazo la mencionada terraza.

Los consultorios del 1er. piso, tienen una distribución que responde estrictamente a necesidades personales de cada propietario. En este mismo piso se ubicó la vivienda del portero dentro del sector servicio con acceso inmediato a la correspondiente circulación vertical. Como el solar tiene orientación Oeste, sumamente caliente en verano, y la profundidad del lote lo permitía, se dotó a cada piso de un balcón a lo largo de toda la fachada, cubierto y cerrado con parasoles fijos y postigones corredizos, que ha solucionado bastante bien este aspecto del problema, al tener frente a las habitaciones principales, un importante aislante térmico, y un volumen de aire en permanente circulación ascendente a medida que se calienta, por la perforación practicada ex profeso en unos de los extremos de cada losa de dichos balcones.

En cuanto a terminaciones se ubicó a la obra —por el enfoque ya comentado



Planta tipo (3º al 7º pisos): 1, vestíbulo; 2, comedor; 3, estar; 4, dormitorio; 5, cocina; 6, desayuno; 7, dormitorio de servicio; 8, lavaderos; 10, balcones.

9. Detalle de la vivienda del octavo piso, del doctor Severo R. Amuchástegui: sala de estar con pared revestida de nogal.
10. Vista desde la sala de estar hacia el comedor.
11. La cocina, con mesas de formica roja, azulejos y armarios de tono celeste y campana de vidrio.

9
10
11

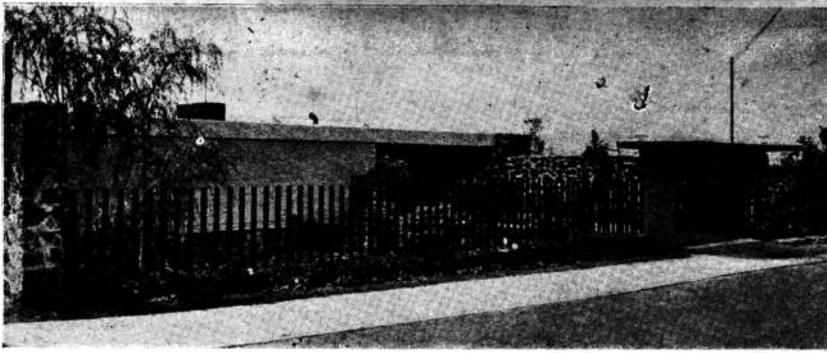


con que debió proyectarse— en un nivel bastante alto para Córdoba y para la época.

Agua caliente central y calefacción radiante; secadores a vapor en cada unidad para evitar la promiscuidad de tendederos comunes en la azotea.

Cocinas a supergas; mesas de formica importada en las cocinas, con piletas de acero inoxidable; buena carpintería metálica y de madera; azulejos San Lorenzo de colores varios; pisos de alfombra en algunas unidades, y de madera en otros; abundancia de roperos y armarios embutidos.

En cuanto a su plástica, la gran pantalla de carpintería metálica que cubre la totalidad de la fachada, dentro de su tranquilidad, permite una vibración y movimiento interesante con el desplazamiento no uniforme de los postigones de madera de cada piso. ♦



Casa en Pedregal

Arq.: Manuel Rosen Morrison
 Lugar: Suburbio de la ciudad
 capi al de México
 Propietario: Enrique Furhken

1

1. Frente hacia la calle.

El arquitecto mexicano Manuel Rosen Morrison realizó una casa para el señor Enrique Furhken en una zona cuyas viviendas presentan como característica principal tener sus lindes formados por altos cercos, que prácticamente amurallan las casas restán-do significado arquitectónico y dándoles exagerado sentido de encierro. Buscando no desentonar excesivamente con el medio ambiente pero a la vez rebelándose contra ese amurallamiento casi total, el arquitecto trazó un diseño en el cual buscó abrir las paredes a la calle, aprovechar los muros linderos y que la vivienda no perdiera su estricta privacidad. Es por eso que, aunque la casa se presenta a la calle a través de un cerco de postes de hierro, no muestra ninguna abertura de ventanas y teniendo sólo el acceso de servicio y el principal dispuestos lateralmente.

La cocina se abre a un patio de servicio interno que comunica con los cuartos de baño y de servicio, en tanto que el antecomedor se abre a un jardín interior que ventila, ilumina y da un ambiente vegetal. Esta disposición da sensación de aire libre y naturaleza para contrarrestar la falta de ventanas, repitiéndose el motivo en los ambientes de estar y dormitorio. La sala es de proporciones amplias y, al igual que los dormitorios y sus baños, se abre a un gran jardín posterior. Los dormitorios conservan su privacidad por cortinados y setos de arbustos, que limitan la vista parcial desde la sala de estar.

No se ha provisto de comedor, ya que los propietarios realizan este servicio en el antecomedor y en vista de que reciben frecuentemente a grandes grupos de amistades, no siendo posible sentarlos en una misma mesa, se ha resuelto esto disponiendo mesillas tipo "buffet". ♦



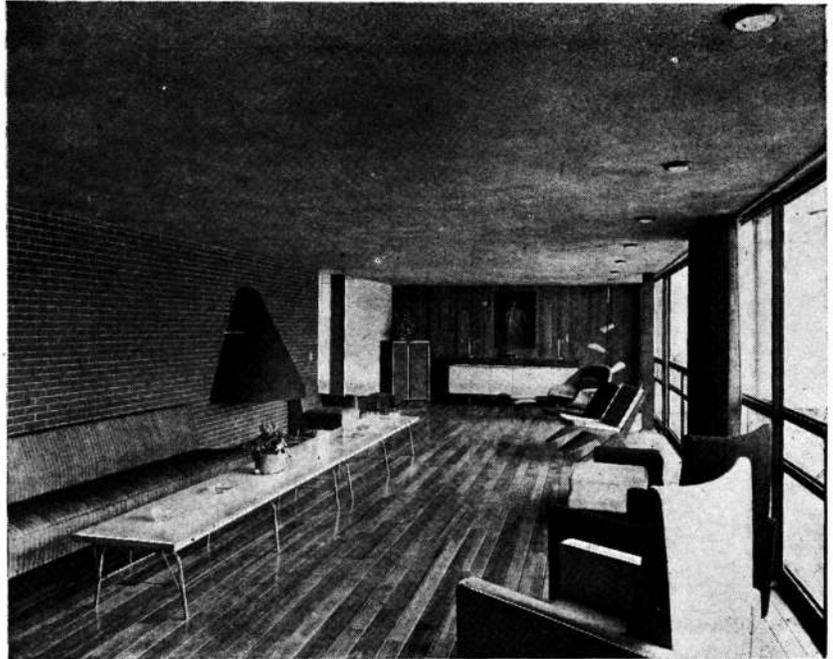
2

2. La casa es cerrada hacia el exterior, pero se vuelve generosamente hacia su espacio interno.

3. La entrada vista desde la cochera.



3



4

4. Aspecto de la amplia sala de estar.

5



5. El patio, hacia el cual se abren la sala y ventanas de los dormitorios.

6. Un rincón en la sala de estar.

6



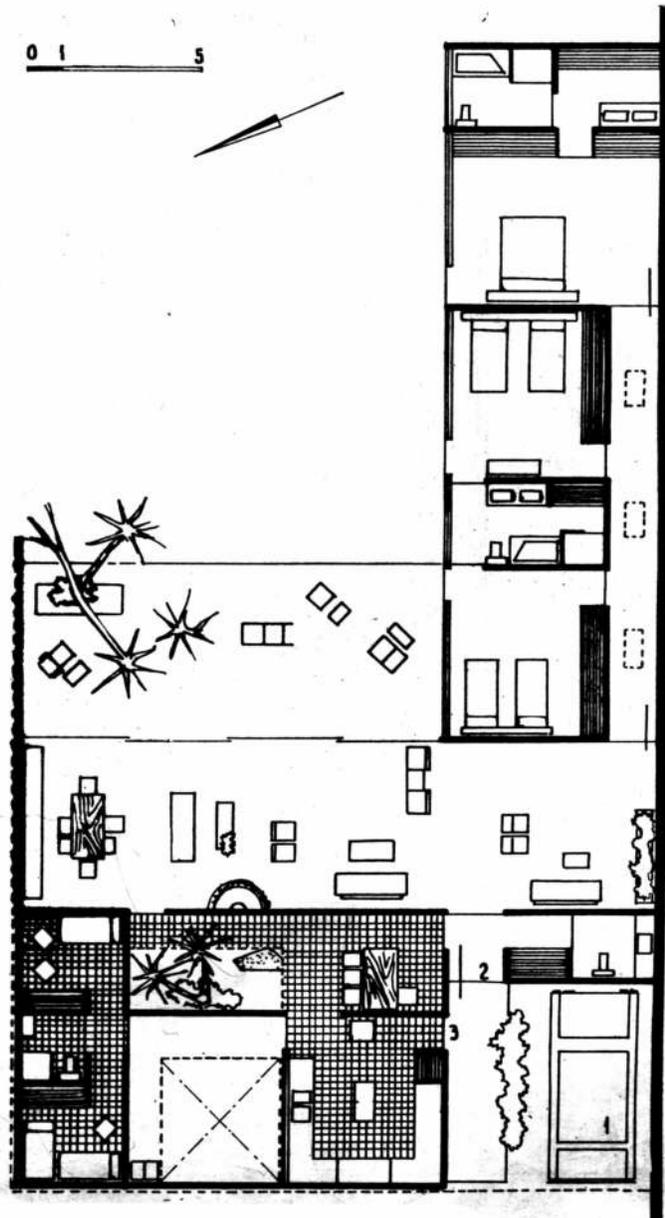


7

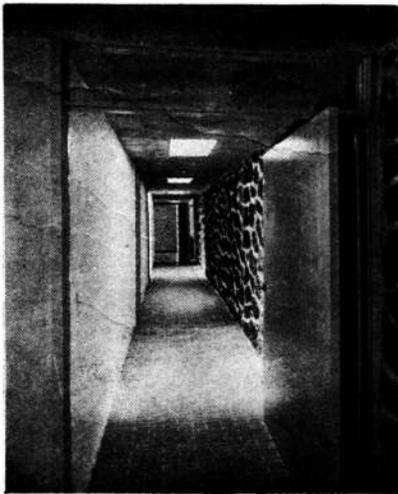
7. Otro aspecto desde el amplio patio.

Planta general de la casa: 1, cochera; 2, entrada principal; 3, entrada de servicio.

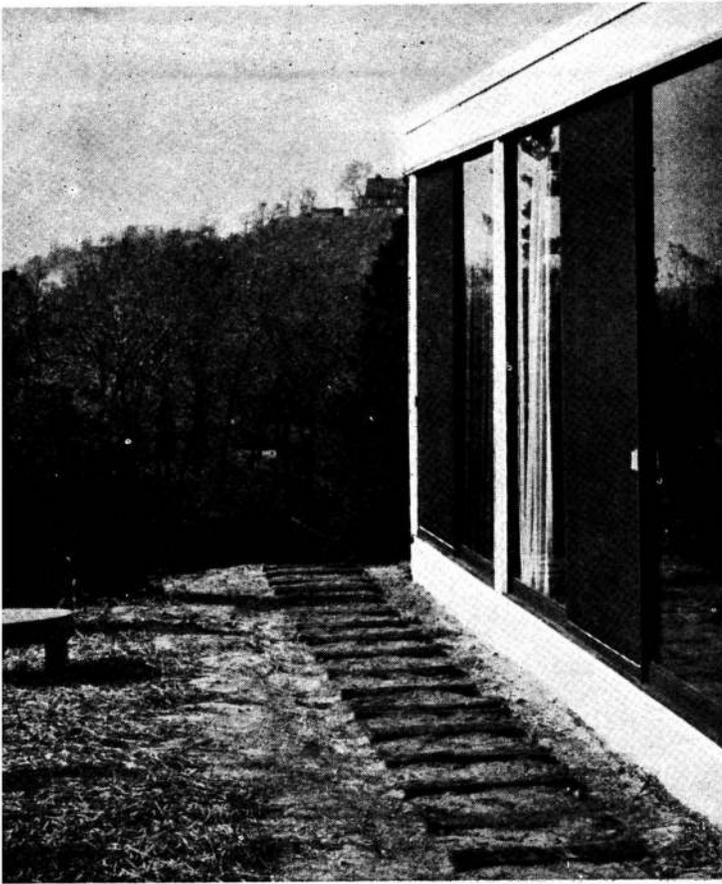
0 1 5



8. El pasillo hacia los dormitorios; la casa aprovecha sus muros linderos dejándolos a la vista sin revocar.



8



Casa en las dunas

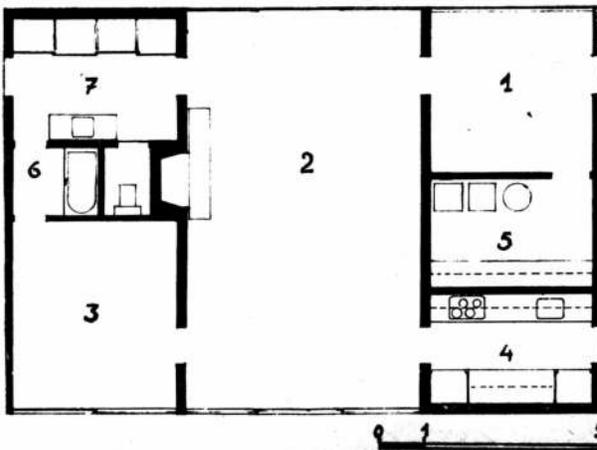
arq.: Crombie Taylor ass.
lugar: Indiana, Chicago

1. La vivienda se abre a hermosos panoramas en dos de sus lados.

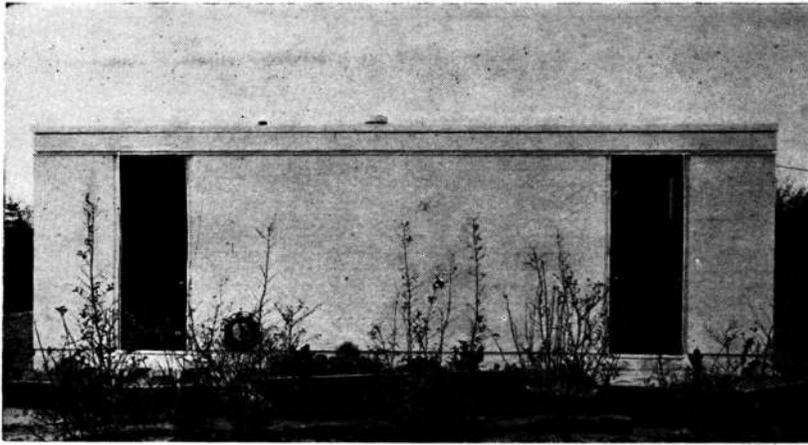
En la pintoresca región de las dunas de Indiana, en una elevación del terreno y con una vista panorámica excelente sobre la zona circundante, los arquitectos Crombie Taylor y Robert Bruce Tague han realizado su proyecto de una vivienda económica para ser utilizada corrientemente como residencia para fin de semana.

Los lineamientos generales del proyecto estipularon que la casa no debía contrastar con la naturaleza del lugar: dunas arenosas, pero no áridas, con vegetación, en parte, característica de zonas desérticas y en parte, de árboles medianos, desparramados por las faldas de los montículos. Para ello se trazó un chato volumen rectangular, con paredes de ladrillos de hormigón pintados y sin revocar, y abierto en dos de sus paredes a los mejores paisajes. Se busca así que la casa sea una plataforma con vista hacia el lago Michigan, en el Norte, y hacia las dunas del Sur, en una extensión de muchos kilómetros. Por eso es que el diseño ha sido concebido intencionalmente de líneas bajas, modestas y tranquilas, para no alterar más que en lo necesario la belleza de la naturaleza vecina.

El frente presenta apenas dos aberturas, una puerta de acceso al vestíbulo, y otra puerta de entrada a la cocina. Entre la cocina y vestíbulo está el cuarto para equipos de calefacción y aire acondicionado, colocados allí para evi-



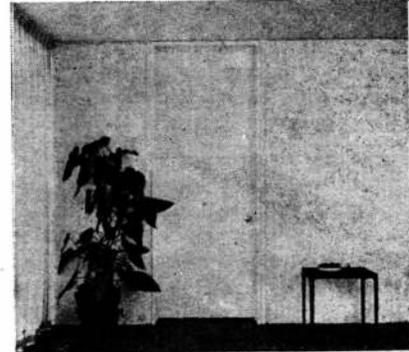
Planta general de la casa; 1, vestíbulo; 2, estar y comedor; 3, dormitorios; 4, cocina; 5, instalaciones mecánicas; 6, baño; 7, vestuario para bañistas.



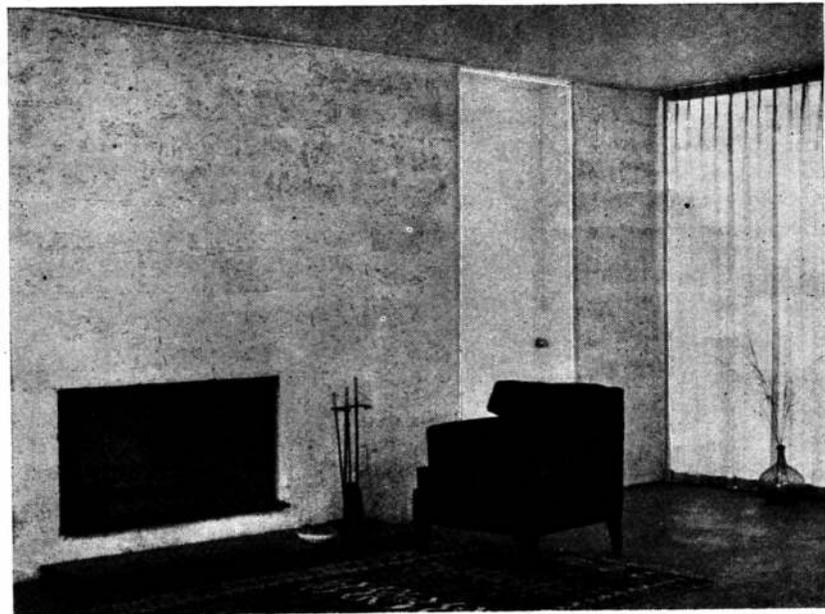
2

tar que los ruidos y vibraciones afecten al resto de la casa. La calefacción es por losa radiante, con registros de aire caliente debajo de los paños de vidrio. Hay un gran ambiente de estar y comedor, dispuesto transversalmente y cuyos laterales son grandes paneles de vidrio. Además de dormitorio y cuarto de baños hay un vestuario con entrada independiente, preparado para los bañistas. Las divisiones internas son de bloques de hormigón, dejadas a la vista en el comedor, cubiertas apenas por una capa de pintura de tono claro.

3

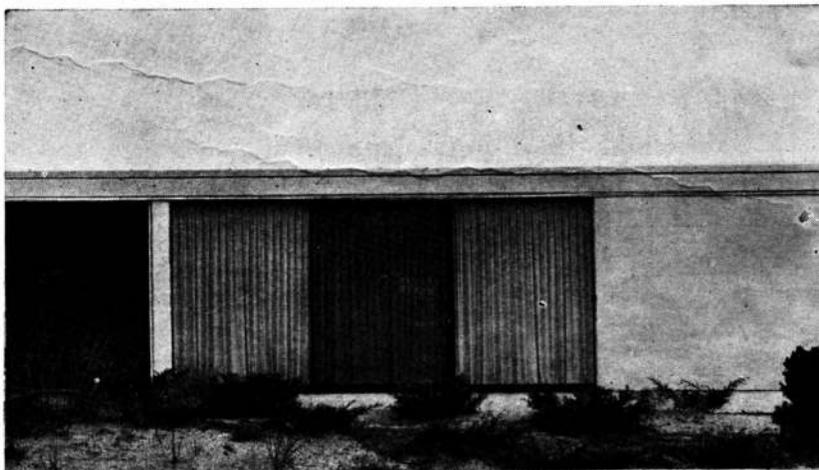


2. El acceso principal, ala derecha, y el de la cocina.
3. Los interiores son sencillos y claros.
4. Vista de la chimenea en la sala de estar.



4

5



5. La sala se abre a los paisajes a través de grandes ventanales.

El problema a resolver era construir un haras en la chacra "La Josefina", en un terreno de 55 por 60 metros, dentro del cual debían colocarse caballerizas, vivienda del peticero, un patio, bebederos y baño para los caballos. La obra es ya bastante antigua pues fue realizada entre 1953 y 1954.

La disposición elegida estableció alrededor del patio, al sur-este, las caballerizas; en el vértice nord-oeste, la vivienda; en el oeste, las duchas y bebederos y en el norte el palenque.

La caballeriza en su sector sur, consta de seis boxes individuales y en el sector este, un galpón común con divisiones de madera que crean 10 boxes; en el ángulo quedó un depósito de forrajes. Se utilizó mampostería de ladrillo a la vista cubierta de hormigón con linternas para iluminación y ventilación. La carpintería es de viraró.

El peticero tiene mujer y dos hijos de distinto sexo. Su vivienda incluye un depósito para sillas de montar. Se la construyó con estructura de hormigón armado y muros de relleno de ladrillos huecos aislados del terreno por una viga perimetral de cemento en forma de L que se levanta 0,45 metros sobre el nivel del suelo. Los pisos son de mosaico granítico, las paredes están terminadas hacia el exterior y en el interior con material de frente picado. La carpintería es de cedro lustrado.

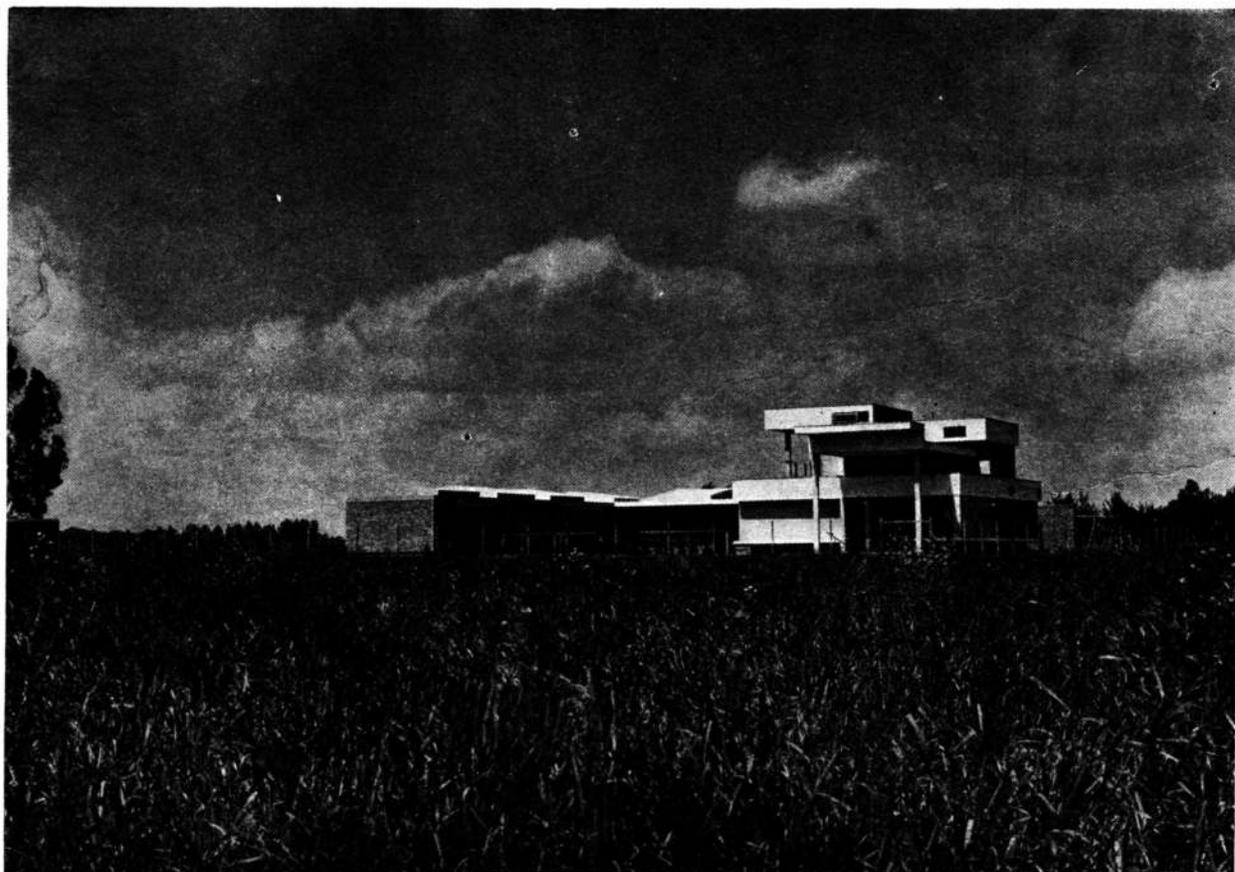
Prácticamente todo el mobiliario fue resuelto íntegramente en la obra.

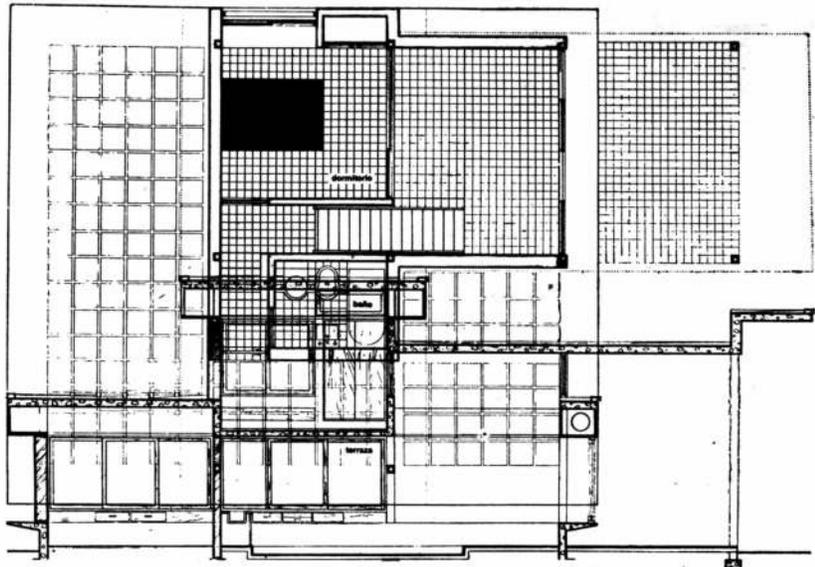
Haras Black Beauty

arqs.: Harpa, Sociedad Civil

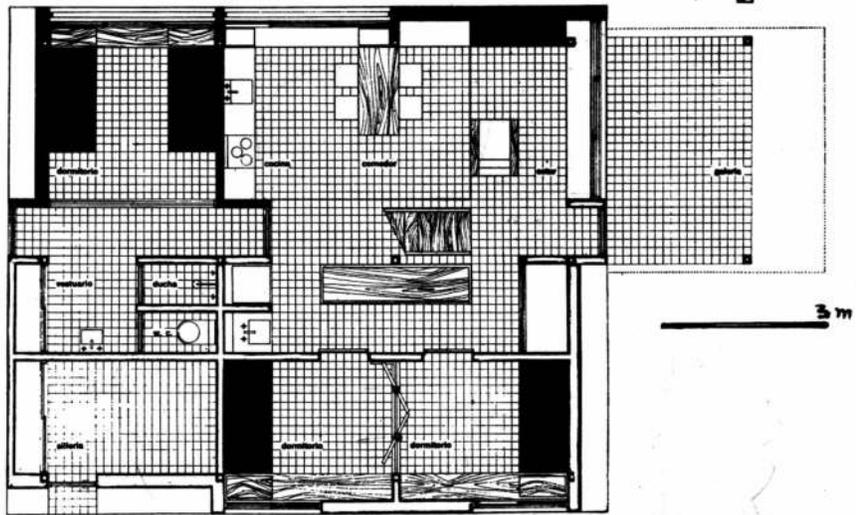
prop.: Eduardo Braun Menéndez

lugar.: Ituzaingó, Buenos Aires.

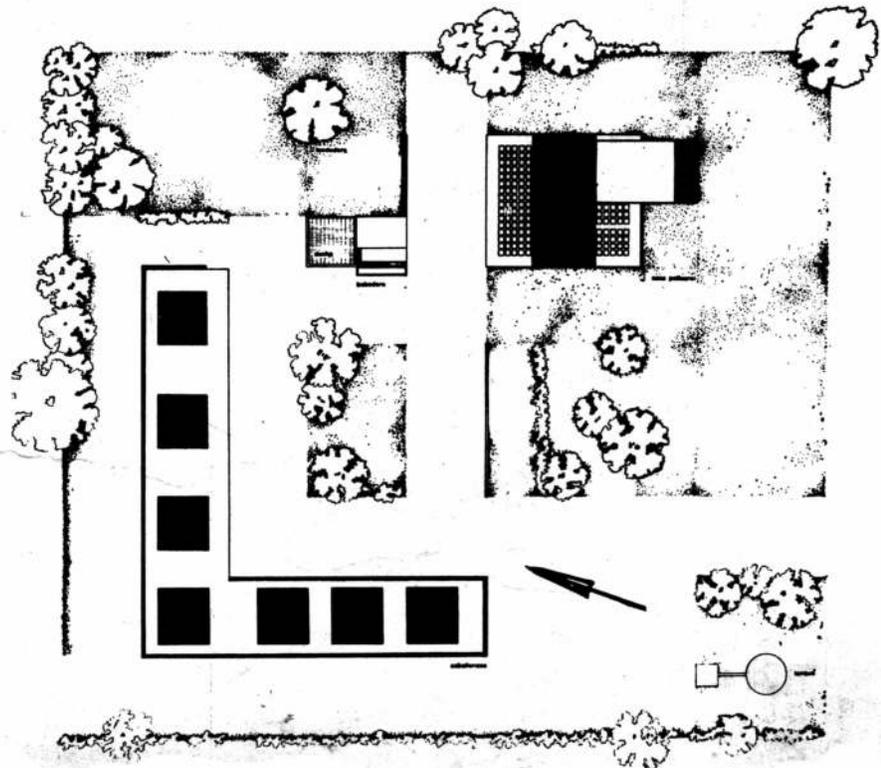




Planta del primer piso.



Planta baja de la casa del peticero.



Planta general del haras.

TVA índice

Prólogo. UNA EXPERIENCIA AMERICANA

PRIMERA PARTE

LA IDEA CONSERVACIONISTA

Capítulo I. PRIMERAS PREOCUPACIONES. Implicaciones jurídico-políticas. Reacción local ante la acción federal. Concepto del "múltiple aprovechamiento". Técnica y política integradas. Electricidad al servicio público.

Capítulo II. NACE EL MOVIMIENTO "CONSERVACIONISTA". La Comisión de vías de aguas interiores. La Comisión Nacional de Conservación. El informe de la Comisión Nacional de Conservación. El plan regional. Política y recursos naturales. Enfoque agropecuario de la cuestión. Enfoque energético. Enfoque forestal. Trascendencia internacional. Regionalismo y Federalismo.

Capítulo III. ACCION FEDERAL. Controversia del Tennessee. Política de desarrollo regional integral. Los diques Wilson y Wheeler. Henry Ford: el dedo en la llaga.

Capítulo IV. LA CRUZADA DE NORRIS. Los "Informes 308". El reto de la naturaleza. Una situación "por demás desesperada". Acumulación de experiencias técnicas. Uso de la tierra para bienestar humano. Una nueva idea: desarrollo regional.

SEGUNDA PARTE

LA IDEA EN PRACTICA

Capítulo I. ¿QUE ES TVA? Un organismo de planeamiento. Planeamiento democrático. Técnicas especialistas e integradas. Realización de lo planeado.

Capítulo II. LA TVA Y EL PUEBLO DE LA REGION. Promoción del planeamiento urbano y rural. Preparación de la opinión pública y promoción de la acción popular. Promoción de comunidades rurales. Promoción de comunidades urbanas. Planes persuasivos, no compulsivos.

Capítulo III. LAS UTILIDADES DE LA TVA. Mejoramiento de la condición humana. Mejoramiento de los recursos naturales. Mejoramiento de los recursos tecnológicos. Aspecto financiero-económico. Financiación de las operaciones eléctricas. Financiación de otras operaciones.

TERCERA PARTE

LA "TVA" EN OPERACION

Introducción. LAS AGUAS DOMADAS

Capítulo I. LOS DIQUES. Un nuevo concepto hidráulico. Represas en cadena. Lluvia e ingeniería. Ingeniería y arquitectura unidas. Construcción de diques.

Capítulo II. LOS LAGOS. Inundación y desarrollo urbano. Recreación lacustre. Puertos de tierra adentro. Aguas limpias y Salud Pública. Pesca comercial lacustre.

Capítulo III. ELECTRICIDAD. "Operación energía eléctrica". Las usinas. Distribución de la energía. Promoción del uso de electricidad.

Capítulo IV. BOSQUES. Arboles, aguas, paisaje. Recurso natural número uno. Conservación de bosques. Promoción del uso de la madera.

Capítulo V. AGRICULTURA Y VIDA HUMANA. Fertilizantes y política nacional contra el monopolio de fertilizantes.

Ciencia y práctica en acción. El programa "demostrativo". Capítulo VI. INDUSTRIALIZACION. Las industrias del valle.

CUARTA PARTE

SECUELAS DE LA TVA.

Introducción. I. Preocupación del gobierno. II. Política nacional del agua. III. La TVA, única en su género. Bibliografía sobre la TVA.

T.V.A. El más grande ejemplo de planificación democrática

... y así funcionó integralmente el complejo de diques, esclusas, canales, usinas, campos y ciudades de la región del Tennessee, en admirable unidad de acción, satisfaciendo múltiples necesidades: contralor de crecidas, producción de electricidad, navegación, recreación... Todos los vastos mecanismos de este vasto complejo responden obedientes a la voluntad humana y están al servicio de ella para dar al pueblo del valle seguridad, prosperidad, recreación y fe en su destino.

T.V.A. La transformación milagrosa de una gran región

- Grandes diques
- Lagos
- Navegación
- Control de las crecidas
- Riego
- Electrificación industrial y rural
- Usinas
- Fábricas de fertilizantes
- Forestación
- Pesca comercial y recreación

T.V.A. Autoridad del Valle del Tennessee. La monumental obra de planificación iniciada como parte del New Deal de Roosevelt

... Ese sábado el viejo Joe, en la galería de su casa, frente al majestuoso espectáculo de las montañas plateadas por la luna, rodeado por sus hijos, nueras, yernos y nietos, entre los cuales está el joven ingeniero hidráulico de Knoxville, cuenta por enésima vez la anécdota del baile donde conoció a la abuela hace cincuenta años, cuando tuvieron que permanecer encaramados en la cumbre del techo del club social del pueblo, hasta que una lancha de la Cruz Roja los vino a sacar de su posición. "Inundaciones aquellas" —decía el viejo Joe— no las de ahora que las maneja cualquiera de estos nietecitos con sólo tocar unos botones eléctricos".

T.V.A.

en la pluma del conocido urbanista José M. F. Pastor. Libro de 228 páginas ilustradas que será leído como una novela por cualquier hombre culto a quien interesen los problemas argentinos.

Precio \$ 230.- en las librerías o en

EDITORIAL CONTEMPORA

SARMIENTO 643

T. E. 45-2575 y 1793

Crítica del historicismo como enfoque exclusivo de la arquitectura

Martín Augusto de la Riestra

Primera parte de una conferencia

Antecedentes

- Planteo de la cuestión
- Fundamentos de la tesis
- La cuestión denominativa
- El conflicto jurisdiccional
- Origen y caracteres del conflicto
- Otros aportes historicistas

Planteo de la cuestión

Cuando los campos de acción de ámbitos científicos muy vecinos entre sí —y en muchos casos concurrentes— como lo son los de Historia, Teoría y Crítica de la arquitectura, no están debidamente determinados y reconocidos, se desemboca necesariamente en conflictos de especificidad y prioridad del tipo de los que hemos visto aparecer y debatir en la docencia universitaria.

Vale la pena dedicarles nuestra atención, porque tales conflictos perjudican la enseñanza al oscurecer los hechos en litigio.

El problema no es nuevo, ni mucho menos exclusivamente universitario. Se trata de un asunto de fondo que comenzó informando la actitud de los propios investigadores de estos temas.

Cuando cursaba mis estudios en la Facultad, de donde egresé en 1933, ya se percibía una colisión jurisdiccional entre la enseñanza de una Teoría de la Arquitectura —que se abordaba preferentemente como una “teoría de los edificios”— y una Historia de la arquitectura que exponía y aplicaba métodos de análisis como los de Enrique Woelfflin. La confusión propia del momento de transición, tendía a hacer pasar desapercibido este hecho, ya que los cursos de Teoría de aquellos años cargaban todo su acento en los problemas funcionales y prácticos, estudiándose los edificios en orden a la aplicación a que se los iba a destinar, y los cursos de Historia se desarrollaban como análisis descriptivo de las obras de arte, sin entrar en consideraciones metodológicas ni críticas.

En ambos cursos, faltaban consideraciones previas de encuadre y deslinde que hubiesen puesto de manifiesto las fallas y las confusiones en que se comenzaba a caer.

La Teoría había renunciado, por lo pronto, a todo contacto con el flanco artístico de las obras, y este punto quedaba a cargo, exclusivo pero incompleto, de la enseñanza de la Historia. No obstante, el problema estético contemporáneo resultaba eludido en los dos cursos.

Como consecuencia de esto, el gusto moderno quedaba librado a cualquier interpretación capri-

chosa y personal del alumno, el que tampoco se veía asistido por la tutela de las revistas extranjeras que tan importante ha llegado a ser en la actualidad.

Aparte de razones de falta de tiempo, que siempre aquejaron a nuestros cursos universitarios, y que dejaban sentir su influencia en aquellos a que me refiero, el asunto de fondo quedó evidentemente planteado por la nueva dirección de los estudios de la Historia del Arte —por la tendencia “historicista”— y por una correlativa reducción de los estudios puramente teóricos. No obstante, este hecho era más aparente que real, ya que los historiadores no sólo historiaban, sino también que “teorizaban”, invadiendo un dominio progresivamente, abandonado, de la doctrina artística y de la “teoría pura” de la arquitectura, que les resultaba indispensable cultivar para realizar sus trabajos.

A nosotros nos faltaban como es lógico, en aquel momento, los elementos críticos y de análisis que vinieron después. Baste para el caso apuntar las siguientes fechas retrospectivas, referidas al año 1933 que tomaré como base, pareciéndome más elocuente presentarlas como trasladándonos del hoy al ayer:

En 1955 tuvimos en castellano, el libro de Siegfried Giedion “Espacio, Tiempo y Arquitectura” cuya primera edición en inglés databa de 1941.

En 1950, Bruno Zevi publicó su “Historia de la Arquitectura Moderna” y en 1949 su “Saber Ver la Arquitectura”. En ese mismo año conocimos la versión española de la “Historia de la Crítica del Arte” de Lionello Venturi, cuya primera edición en inglés databa de 1936. Para no citar sino los más importantes de la lista en cuanto a su influencia en favor del historicismo, mencionaré además las obras del filósofo italiano Benedetto Croce, cuya doctrina iba a respaldar especialmente a Venturi y al grupo de Zevi. Estas obras son: el “Breviario de Estética” de 1913 que no era sino el resumen de su gran “Estética” aparecida en el año 1910. En este caso, como se trataba de títulos para el consumo de críticos y filósofos, fueron casi desconocidos en nuestras Facultades de arquitectura, que se limi-

taban a usar las obras referidas directamente a su quehacer, cometiendo uno de sus mayores desaciertos.

En aquellos años estaba en sus comienzos la polémica por la arquitectura moderna, y sólo se mezclaban en ella quienes tenían gran autoridad, ocurriendo otro tanto con la ya más antigua disputa sobre la pintura.

El arquitecto Angel Guido, cuya desaparición hemos sufrido recientemente, abrió entonces una brecha a los problemas de este orden en la enseñanza de nuestra bisoña Facultad. A él le corresponde —entre otros méritos de los cuales ha dejado concreto testimonio— el de haber introducido las ideas de Enrique Woelfflin en los estudios de historia de la arquitectura, aplicándolos —con la aprobación de otros centros de estudios americanos— a desentrañar problemas del arte hispano-indígena.

A pesar de éste y de otros esfuerzos aislados, la conciencia universitaria de nuestras escuelas de arquitectura no avanzó paralelamente al desarrollo de la gran transformación que se operaba en el escenario mundial de las ciencias y las artes, no pudiendo aspirar a intervenir en el proceso mismo, con opiniones y obras propias.

Personalmente tuve la oportunidad de influir en la enseñanza desde dentro, durante los años en que ejercí la II cátedra de Teoría de la Arquitectura, y entonces procuré —en la medida de mis fuerzas y recursos orientarla con trabajos, cuya prueba habrá quedado en la memoria de mis alumnos— y en mis apuntes, publicaciones y conferencias. Ese esfuerzo consistió en tratar de fundamentar la posición tradicional, y en desarrollarla con auxilio de la filosofía todo lo posible, pero la verdad es que la tarea era muy grande, y muy desfavorable la situación del profesorado universitario para intentar empresas semejantes entre 1948 y 1955.

El intento quedó inconcluso con mi alejamiento de la cátedra, pero no he abandonado la obra, y oportunidades como ésta me dan ocasión de probarlo.

Hasta aquí he hecho una enumeración somera de las dificultades que conocí por experiencia

—de alumno y profesor— dentro del régimen que se venía aplicando en nuestra Facultad, el que a pesar de que se realizaba en forma evidentemente precaria, podía considerarse como de sentido filosófico-metafísico.

La situación actual, en cambio, se caracteriza por seguir una dirección radicalmente historicista. Tengo entendido, sin embargo, que las dificultades no han desaparecido en la actualidad, pudiendo decirse más bien, que ellas se han desplazado hacia otro sector.

Como atribuyo en buena parte las dificultades actuales, a las causas que voy a analizar en seguida, no tengo más remedio que referirme a algunas que han llegado a mis oídos, en tanto que constituyen sus consecuencias más evidentes.

Por ejemplo: en las cátedras de Historia e Integración Cultural se analizan primordialmente — con copiosa erudición— problemas artísticos y estéticos, tomados como expresión de determinados estados sociales o como pura poética de la forma. En cambio, en los talleres de Arquitectura, se exige en primer término, abordar problemas prácticos de uso y construcción, que transportan al alumno a un terreno totalmente distinto. Se ofrecen aquí —es verdad— algunas indicaciones sobre la teoría del tema, pero, por su carácter aislado es casi seguro que resulten no sólo insuficientes sino inorgánicas.

Este conflicto del alumno, a mi juicio, no es más que una consecuencia de que no hay allí lugar para una teoría desarrollada sistemáticamente, para una asignatura que analice, con fundamento, las relaciones de los problemas estéticos con los prácticos y los técnicos, y que por ello pueda dar cuenta cabal de la verdadera y compleja unidad de la arquitectura.

En todo cuanto acabo de decir, quiero que se interprete claramente, que mis palabras están dirigidas a la cuestión científica implicada en el caso que analizo, y que no pretenden erigirse en juicio crítico sobre situaciones pedagógicas que no me corresponde tratar.

Como el asunto que tratamos, no es de orden local ni nacional, sino que afecta a muchas escuelas de arquitectura del mundo, voy a referirme aquí, a modo de ejemplo, a lo que ocurre precisamente en Italia, baluarte de la tendencia historicista en materia artística. En el Instituto de Arquitectura de Venecia —y tengo por seguro que en otras partes también— existe una asignatura titulada "Caracteres distributivos de los edificios" que ha sido impuesta —evidentemente— por la necesidad sentida en un plan de estudios organizado alrededor de la Historia, como eje de la enseñanza.

Yo pienso que ésta, no solamente no es una solución, sino que es más bien un síntoma de la deficiencia que surge de ese planteo —ya que en ella se vuelve a caer en el error de amputar la Teoría de la arquitectura, reduciéndola a una mera "teoría de los edificios", y ello, en sus as-

pectos de uso o aplicación práctica— que con ser fundamental, no resuelve la dificultad principal de la arquitectura, que consiste en un problema de integración, al que sólo una teoría correctamente formulada puede satisfacer.

Que esta teoría vaya a servir de base a los desarrollos históricos, es cosa —como vamos a ver más adelante— que no discuto en absoluto, pues mi verdadera intención es mostrar la interdependencia que existe entre ambos estudios, difiriendo sólo en la convicción de que cada uno tiene su línea de desarrollo, que debe ser respetada para lograr los mejores frutos en la posterior colaboración para establecer un firme conocimiento de su objeto. Parece haber cambiado, entre los historicistas, una convicción en la autosuficiencia de la historia para explicar los hechos culturales, y creo que esta convicción es la que ha infundido horror al "sistema" que caracteriza al pensamiento teórico, al que de este modo se concibe como una construcción mental, cerrada e indiferente a lo que ocurre en el medio que pretende interpretar —sin que se acierte a pensar por ello, que existen sistemas "abiertos", capaces de organizar los conocimientos con toda la flexibilidad que sea necesaria. Así se ha inculcado también horror a la formulación de "leyes", aplicadas al arte o a la arquitectura, pues se las concibe igualmente como fijas e inmutables, pareciéndose ignorar que existen leyes "tendenciales" que orientan el conocimiento sin cristalizarlo, adecuándose a la naturaleza de la materia investigada y coincidiendo en esto con toda una imponente masa de pensamiento que ninguna actitud frente al problema puede, seriamente, desconocer.

Sin embargo, y pese a todas estas aversiones, no se demuestra temor al verdadero peligro que se cierne sobre esa actitud historicista. Ese riesgo reside en que ella depende, a la postre, de una determinada filosofía no francamente profesada a la filosofía que tiende a sustituirla mediante un proceso de absorción y dominio completos.

A los fines específicamente universitarios, la adopción de una postura tan radical, que se adopta sin una severa y manifiesta confrontación con otras formas del pensamiento contemporáneo, podría merecer la objeción de que no concede suficiente libertad de formación al alumnado.

El predominio actual de la tendencia historicista, es el que puede darnos la respuesta a algunas de las cuestiones que nos preocupan como arquitectos y como estudiosos de los problemas que se refieren a la arquitectura.

Entre esas cuestiones están: el porqué del abandono de los estudiosos y de la enseñanza de la teoría de la arquitectura; el porqué del silencio establecido en torno a la discusión de la fundamentación filosófica de la posición adoptada; la concepción exclusiva de la arquitectura como arte y la incapacidad para proponer una instancia crítica capaz de superarla; el carácter definitivo y dogmatizante que se quiere dar a

ciertos hallazgos historicistas, especialmente en la valoración de las obras de actualidad; el culto del artista-maestro contemporáneo y de su estilo personal concreto, opuesto al de una tendencia contemporánea y a un estilo colectivo-abstracto o impersonal; el desinterés a que se condena a disciplinas que no sólo concurren con la historia para afianzar y profundizar el conocimiento, sino de las que dependen las posibilidades científicas de esta misma; la confusión terminológica que provoca su notable exotismo conceptual y expresivo; la dificultad de entenderse y de enseñar que traen aparejadas todas estas cuestiones.

Pero volvamos, después de esta recapitulación, a tomar el caso por el principio, para desarrollarlo ordenadamente y tratar de sacar de él algún fruto concreto.

El objeto de mi trabajo ha de consistir, pues en mostrar la relación de dependencia que existe entre la contingencia filosófica del predominio logrado parcialmente por el historicismo, sobre algunas formas de pensamiento sistemáticas y metafísicas, —y la contingencia universitaria de la substitución de la Teoría de la arquitectura, por un historicismo del arte arquitectónico— y aprovechar la circunstancia para dejar en claro la necesidad de desgravar el pensamiento teórico y crítico de la tutela de una historia elevada a grado supremo del conocimiento.

Fundamentos de la tesis

Toda esta situación, con lo que tiene de confusa para la mente de un arquitecto —esto es, muy limitadamente filosófica— engendró en mí una sospecha, nacida ante la resistencia de mi espíritu a aceptar ciertas afirmaciones cuyo origen historicista desconocía en aquel momento, sospecha que comenzó a aclararse y me fué finalmente confirmada por algunos estudios que realicé referentes a las Ciencias de la Cultura, y especialmente por ciertas opiniones de Francisco Romero, a cuya indiscutible autoridad sobre el tema, me remito.

Es evidente que las tres disciplinas: Teoría, Historia y Crítica, referidas a la arquitectura, deben ser tenidas por "ciencias de la cultura", por formas del conocimiento cultural a su respecto, por cuanto el Arte en general y la Arquitectura en particular, son esencialmente, productos culturales. Y Francisco Romero, dice, refiriéndose a las Ciencias de la Cultura:

"Lo primero que advertimos en estas ciencias, es que la ciencia de cada instancia cultural, comprende, en primer término, una rama Teórica y otra Histórica. Esta es una de las diferencias entre las ciencias culturales y las naturales. En las Naturales, el dato histórico, o es material que se resuelve en elaboración actual, teórica, o se mantiene excepcionalmente como historia (en la geología, en las hipótesis sobre la historia del sistema solar, etc.). En las ciencias culturales, el lado histórico es esencial, por la peculiar historicidad del hombre y de la cultura. Tenemos pues sin que la dualidad se pueda eliminar, una teoría y una historia del arte, del lenguaje, del derecho, etc." (En esta frase

clave, he subrayado el sentido preciso que Romero reconoce a la organización de estas ciencias).

"La teoría —sigue diciendo— da lugar a una normativa y aún a una práctica. La normativa jurídica es el código; la técnica lingüística está recogida en el arte gramatical que se enseña al niño, y el diccionario que consultamos es al mismo tiempo, norma y técnica del uso recto. Y por último a cada rama del saber científico de lo cultural corresponde una filosofía especial: la filosofía del arte, del lenguaje, del derecho, etc. Estas divisiones deben ser claramente entendidas para evitar una dificultad que les es propia: que todavía no se separan con rigor, sino que aparecen en muchos casos confundidas." (Aquí deseo hacer otro breve paréntesis, porque en el párrafo que acabo de leer está el secreto de la confusión que se está padeciendo en las escuelas de arquitectura).

Romero continúa explicándose en la siguiente forma: "El saber científico del arte se da por lo general como historia. Pero hay ya abundantes ejemplos de una ciencia no histórica del arte, de una teoría: por ejemplo el libro de Wölfflin "Conceptos Fundamentales de la Historia del arte", a pesar de su título. Muchos materiales de la ciencia teórica del arte hay en Aristóteles, en la "Estética de Hegel, en la "Filosofía del Arte" de Taine."

"La ciencia cultural —continúa Romero—, repitámoslo una vez más, es ciencia de hechos, de realidades. Para no abandonar el ejemplo elegido, una teoría del arte como ciencia de la cultura estudia el arte efectivo y realizado, los objetos artísticos dados. Y esto la separa de la filosofía correlativa, que estudia el arte, y no los concretos objetos artísticos ya realizados: la filosofía del arte puede ir más allá de la mera consideración inmediata de los objetos artísticos, y puede hasta prescindir de ellos y remitirse a la pura dilucidación de los valores estéticos, convirtiéndose en una estética de estirpe limitadamente axiológica". Y agrega todavía algo de interés para nuestro caso: "Del conjunto de las ciencias del espíritu, con una referencia inmediata además a los valores, se sigue una técnica más general, la pedagogía, cuyo fin es facilitar el ingreso del hombre en el mundo de la cultura". ("Lógica" Romero y Pucciarelli, ps. 24-25 ed. 48).

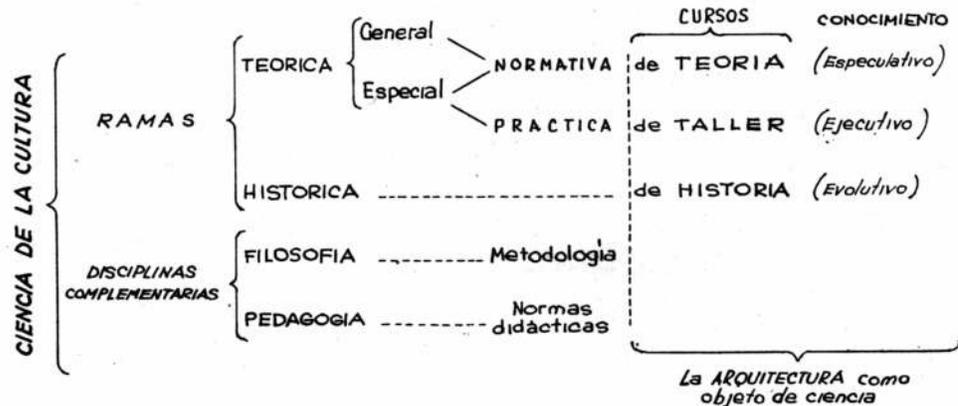
Para nosotros, lo más importante de los argumentos de Romero, consiste por una parte en la confusión que denuncia entre saber histórico y saber teórico, y por la otra en afirmar la existencia de una efectiva teoría del arte, de viejo tipo, desarrollada con plena autonomía científica. A los efectos de consolidar nuestra posición, esto ya sería suficiente a pesar de que solo se refiere al aspecto artístico de la cuestión.

Pero si entendemos la arquitectura como "algo más" que una de las artes plásticas —interpretando también como valores culturales su "instrumentalidad" y su "estructuralidad" específicas— la teoría de los valores o axiología arquitectónica sufrirá un auténtico enriquecimiento, y la distinción entre conocimiento teórico e histórico se acentuará, puesto que la

historia no ha encarado, a este nivel, el problema de la unidad cultural arquitectónica. Deseo dejar sentado, como fundamento de la tesis que sostengo en este trabajo, que la *Teoría de la arquitectura* —que es el estudio que constituye la arquitectura en “objeto de ciencia”— forma precisamente una rama autónoma de las ciencias de la cultura, de la que no se puede prescindir, y esto en razón de ser la arquitectura misma, un producto cultural autónomo. El carácter científico de los estudios de arquitectura, les viene por lo tanto, no de las distintas ciencias auxiliares que nutren sus conocimientos, sino de que estos se organizan en una forma doctrinaria que da lugar a la formación de esta nueva cien-

hechos producen cambios en nuestro medio específico y simplemente, nos limitamos a tomar nota de esos cambios —a veces felicitándonos de que sucedan, porque desde el triunfo revolucionario de la arquitectura moderna, admiramos instintivamente toda nueva forma— confundiendo, en el fondo, cambio con progreso. Por eso —en una crisis que ha afectado a la arquitectura hasta en sus más íntimos reductos— no nos llama la atención que también entren en crisis aquellas estructuras mentales desde las cuales pensamos los hechos arquitectónicos, pero no nos preocupa saber de donde viene. Es así que nos encontramos con quienes piensan que lo que sucede con la Teoría de la Arquitectura,

Arquitectura, no es del caso culpar a la elección del nombre las deficiencias que se pusieron de manifiesto, sino que había, ante todo, corregir éstas, y esforzarse porque el contenido doctrinario de las investigaciones y los estudios se encuadraran perfectamente dentro del concepto de lo que “debe ser” una teoría de este género. Tal conducta, parece traer a cuento el verso del clásico hispano, muchas veces citado, escrito contra la fealdad de un rostro cuando es reprochada al objeto que refleja su imagen, y que reza: “Arrojar la cara importa, que al espejo no hay porqué”. La arquitectura, en efecto, considerada como arte o como producto cultural, no puede pasarse sin una “teoría”. Por otra parte, no



cia, con objeto y métodos propios adecuados a ésta. En estas consideraciones está implícito lo siguiente:

1º Que la arquitectura es “algo más” que un arte, pues es un complejo donde la cultura es objetiva como arte, y además, como instrumento de una forma concreta de vida, y también como una técnica capaz de realizarla;

2º Que constituye un producto autónomo en tanto que tiene un ámbito ideal específico, que consiste en su capacidad de satisfacer un cierto grupo de necesidades humanas, claramente caracterizables;

3º Que por lo tanto, necesita una nueva instancia crítica que supere su mera consideración como obra de arte, y aquellas formas de juicio que dan por conocidas y resueltas las cualidades instrumentales y las estructurales, y por lo tanto no analizan sus relaciones en la efectiva unidad arquitectónica.

Para explicar la relación existente entre este enfoque de la Teoría de la Arquitectura, y las afirmaciones citadas por Francisco Romero, las concretaremos sinópticamente de la siguiente manera:

Si la más característica consecuencia de la nueva orientación crítico-pedagógica consiste en su prescindencia de la teoría de la arquitectura veamos si existen otros motivos que puedan justificar la debilidad de la defensa que se ha ofrecido a este hecho.

Personalmente lo atribuyo a que los arquitectos, vivimos por lo general en un recinto cultural subsidiario de otros más amplios y profundos, a los que es raro que nos asomemos. Es así que ciertos

no es más que una cuestión de designación, que los estudios o las asignaturas, han cambiado, simplemente, de nombre.

Otros piensan, por ejemplo, que no vale la pena discutir a quien le corresponde realizar la “crítica” de las obras contemporáneas: si a la teoría o a la historia, pues se trata de un conflicto jurisdiccional sin importancia.

Ambos ejemplos sintetizan la desorientación reinante, y merecen un comentario aparte.

La cuestión denominativa

Hay, en efecto, quienes sostienen que, actualmente, no se justifica el uso de la designación clásica: *Teoría de la Arquitectura*, porque —dicen— ya no se hace la teoría como antes; y para corroborarlo, agregan: “esa denominación nació en la Escuela de Bellas Artes de París, con un sentido diferente al que aplicamos ahora.”

El error consiste, a mi juicio, en tomar en este caso a L'Ecole de Beaux Arts como una referencia absoluta, rechazando su hallazgo (en el supuesto que le pertenece realmente) y embanderándonos así en la implacable guerra que le declaró la “vanguardia” moderna, contribuyendo a desconocerle hasta ese eventual acierto.

Resulta evidente que, en esta emergencia, hay quienes prefieren cambiar la designación de una disciplina, antes de decidirse por el criterio, que juzgo más oportuno, de rectificar su contenido.

Si lo que se hizo en su origen, acusaba defecto, y su aplicación posterior los agravó apartándose de lo que efectivamente debía entenderse por una Teoría de la

sería justo rechazar para la arquitectura un vocablo que tiene aceptación universal en todo lenguaje científico riguroso —que designa la forma primera del conocimiento crítico— y que vale aplicado tanto a las ciencias de la naturaleza como a las ciencias del espíritu o de la cultura. Tal cosa sería privarnos —y hasta diré que por “snobismo”— de una designación tan ilustre como cabal.

Siempre debemos otorgar la mayor importancia al hecho de imponer una designación. “El acto de dar nombre a las cosas —dice un conocido filósofo— constituye la fase preliminar y la condición indispensable para llegar a determinarlas, para aquello que constituye la función específica de la ciencia”. (E. Cassirer, p. 26).

Nombrar correctamente, es pues, comenzar a hacer ciencia, de modo que este punto no puede, de ningún modo, ser tomado a la ligera.

Los arquitectos podemos repetir, en nuestro campo, aquello que puede afirmarse de muchas otras cosas, es decir, que la arquitectura *no existe*, que lo que existen son las obras aisladas, incluidas dentro de ese universal que es su designación genérica.

La arquitectura como tal —efectivamente— no tiene realidad, es sólo la integración mental de un cierto sector de obras de la cultura humana, es en suma: una teoría. Pero recordemos que aprehender un universal —como lo es la idea de arquitectura— se denomina concebir; que los universales que concebimos se denominan conceptos y que el concepto es fruto y fundamenta de la teoría.

De esto podemos sacar las siguientes

tes conclusiones: que el conocimiento de lo que es la arquitectura —aún en el caso individual y concreto que tengamos ante nosotros— depende del concepto; sin este no habrá “comprensión”. Además que la arquitectura, así, en abstracto, no solo necesita de una teoría, sino que es una teoría, cuya primer misión consiste en proponer el concepto mismo. Y por fin, que por eso, queramos o no, no podremos pasarnos sin una Teoría de la Arquitectura —no ya acabada y hecha definitivamente— sino en vigilante revisión, y por eso, algo en que podemos intervenir personalmente. Por todas estas razones pienso que la cuestión denominativa, vista de esta manera, no constituye ningún problema verdadero, sino un pseudo-problema. El problema verdadero es el que atañe al contenido doctrinario.

El conflicto jurisdiccional

Donde el conflicto entre Teoría e Historia se plantea con mayor evidencia es en la estimación de las obras contemporáneas. La producción arquitectónica más reciente —aquella que alcanzamos a conocer personalmente, o por medio de esos extraordinarios recursos de difusión que son las revistas modernas— se nos ofrece de pronto como una “tierra de nadie” ubicada entre la teoría y la historia.

Se trata de hechos demasiado recientes, para que nos avengamos a alinearlos junto a la frontera formada por las obras de un pasado inmediato —que por un extraño fenómeno de fatiga provocado por sus gastados estímulos, —nos parecen más “viejas” y lejanas que otras mucho más antiguas. Podríamos decir que estas obras contemporáneas se nos imponen como un “presente”, y por lo tanto, no como “historia”, aunque la afirmación sea muy discutible. Por otro lado, ellas no son “teoría”, sino obras concretas —aunque, eso sí, recién escapadas del marco abstracto de la especulación creadora, que parece rodearlas todavía misteriosamente, como defendiéndolas, aunque sólo sea por un corto tiempo, de que las juzguemos con el mismo estado de ánimo con que miramos las obras precedentes.

Los historiadores afirman, con razón, que todo hecho ocurrido —por reciente que sea— ya es historia; y su estudio incumbe a la historiografía. Pero al mismo tiempo reconocen, que todo suceso reciente, obliga a tomar una serie de medidas metódicas que garanticen la formulación de un juicio exacto sobre dicho suceso. El más elemental de los procesos policiales, nos parece ejemplo apropiado para expresar la legitimidad de esta exigencia en cuanto en él está igualmente comprometida, la responsabilidad de un juicio exacto. En ambos casos es preciso el transcurso de un período de reflexión entre el hecho u “historia”, y su conciencia crítica o “historiografía”, pudiendo decirse en resumen, que un hecho alcanza “estado histórico” cuando está interpretado por una conciencia crítica estabilizada; que ha terminado su proceso deliberativo.

Según Lionello Venturi: “En Francia llaman críticos de arte a

los que escriben en los diarios acerca de las exposiciones de actualidad: e historiadores del arte a quienes escriben sobre el arte antiguo” (p. 11).

A pesar de la opinión de Venturi —que no acepta la distinción— creo que los franceses han acertado en hacerla, pues obedece a una realidad muy patente para quien no la mire con un prejuicio ideológico.

No es que quiera discutir con esto, que todo crítico debe saber historia y que todo historiador debe saber ejercitar la crítica —que es al terreno a que el autor que comenta, lleva la cuestión—. Lo que sostengo es que hay una diferencia teórico-práctica que separa los primeros juicios —en fase provisoria o polémica— de los siguientes, en que ya se han superado las contradicciones provocadas por la aparición de una obra y su impacto estético. El período polémico, es lo que podríamos llamar la fase “teórica” de la crítica; y el acuerdo entre los especialistas: fase “histórica”.

El problema de la crítica, tan ligado como espero demostrarlo, al aspecto teórico como al histórico de una cuestión, tiene también su solución exacta con el respeto de las jurisdicciones recíprocas. Al tratarlo más adelante en particular, aclararemos mejor muchos puntos que ahora sólo tocamos al pasar.

De acuerdo con los motivos expuestos, creo que también tienen razón, aquellos autores que podríamos llamar “clásicos” de la Teoría de la Arquitectura —que se llamaron Guadet, Donghi, Cloquet, etc.— que no vacilaron en plantear una verdadera “teoría especial” de la arquitectura, que se guía naturalmente a su parte “general”, incorporando, en la parte más voluminosa de sus textos, el análisis y la crítica de las obras más recientes de su tiempo; y en cada uno de los temas arquitectónicos conocidos hasta el momento. Ese es su testimonio evidente que ellos han tenido conciencia de que tales obras, podían o no interesar a la crítica del arte: Pero interesaban a la crítica de la arquitectura, aparte del hecho de que, por ser trabajos contemporáneos, se encontraban precisamente en la fase “teórica” con respecto al juicio crítico.

En consonancia con todas estas razones, quiero dejar claramente establecido desde ahora, mi íntima convicción de que, en este conflicto jurisdiccional, está perfectamente justificado que la teoría afronte el análisis y la crítica de las obras contemporáneas —Y que lo haga en todos los planos que interesan culturalmente, y no sólo en el del arte, como acostumbra a hacerlo la Historia. Así será la teoría el elemento de promoción y progreso de la práctica, como verdaderamente le corresponde.

Origen y caracteres del conflicto

Después de anotados estos antecedentes ilustrativos, corresponde ahora ocuparnos de lo principal: de la filosofía que informa desde sus raíces todo el proceso que ha modificado tan substancialmente la estructura de los estudios arquitectónicos.

Como lo he adelantado ya, mis

conclusiones atribuyen la principal responsabilidad de lo que ocurre, al historicismo adoptado en forma radical y excluyente, y dentro de él, al pensamiento italiano de post-guerra, en especial al derivado de la filosofía de Benedetto Croce.

Desde luego, existen otras importantes contribuciones no italianas, pero tienen carácter más atenuado y han ejercido una influencia más moderada, razón por la cual las citaré en último término.

La reducida extensión de mi trabajo con respecto a lo que el caso demandaría, no me va a permitir extenderme en muchas consideraciones —algunas de ellas quizá necesarias para reforzar debidamente mis tesis— debiendo limitarme, para suplir esa falta, a recomendar una bibliografía adecuada.

Lo primero que diré, es que considero a Croce como un gran pensador, y además —en el sentido cabal del término— como a un hombre admirable por su talento y su integridad moral.

En esta afirmación no habrá contradicción con lo que voy a sostener contra su línea de pensamiento, y en especial contra la de sus continuadores que la han exagerado muchas veces hasta desvirtuarla —ya que si se sostiene como lo hace Croce, que: “Quien busca la verdad por amor a la verdad, cuando ha expuesto los conceptos a que ha llegado, entiende haberlos propuesto a la discusión, esto es, espera que los demás los verifiquen, los confirmen, y si es del caso, valiéndose de su trabajo, los retoquen o los conviertan directamente en lo opuesto”. (p. 290)— demuestra que no puede admitir ninguna proposición que se instale con carácter excluyente, y que no acepte —mejor, no exija— una amplia confrontación con las demás.

Yo declaro haberme acogido al contenido esencial de esta leal afirmación, aceptando modestamente lo que encierra de riesgo y de estímulo.

De acuerdo con mis lecturas, pues, las dos objeciones fundamentales que pueden hacerse a Croce son: la primera, que su filosofía ya no está al día —aunque sirve de fundamento, precisamente, a algunas de las obras más modernas escritas sobre el arte y arquitectura—, y la segunda, que el historicismo de su doctrina y la forma dialéctica de su idealismo, provocan una verdadera incompatibilidad con las formas habituales del reflexionar filosófico, por lo cual sus conclusiones parecen condenadas a ser aceptadas en bloque, o rechazadas de la misma manera, no lográndose armonizarlas con las otras corrientes contemporáneas.

Con respecto a la primera objeción, podemos mencionar la opinión de Bochensky, eminente profesor suizo, expuesta en su obra “La Filosofía Actual” en la cual dice: “Es cierto que en el día de hoy, ni siquiera en Italia mantiene Croce el lugar prominente de otros días, pero con todo, su obra seguirá siendo una obra clásica del Idealismo del siglo XX” (p. 94). Esta declaración, aparte de ubicarlo con precisión dentro de lo que se ha llamado “filosofía de la idea” —una de las muchas direcciones filosóficas que persisten hoy— conduce a percibir cla-

ramente una pérdida de prestigio para su concepción.

Hemos elegido para el caso la obra de Bochensky, porque tiene la ventaja de no ser ni una alabanza ni un ataque a Croce, sino simplemente un esfuerzo para ubicar su pensamiento dentro de la filosofía contemporánea —mostrarnos su perfil y su importancia relativa dentro de otras formas de pensar la filosofía, que son exhibidas objetivamente con el mismo fin en cada caso.

Es interesante anotar que este libro nació de un curso dedicado a estudiantes militares norteamericanos, dictado en Europa durante el invierno 1945-46, y que el pensamiento de Croce ha gozado siempre en los Estados Unidos de una especial consideración. En esa misma obra, señala el autor que el pensamiento de Croce es una síntesis de IDEALISMO Hegeliano, HISTORICISMO y POSITIVISMO, viendo en esos elementos constitutivos los razones de su pérdida de influencia ante el momento filosófico actual.

Con respecto a la segunda objeción, adelantaré que —aparte de la tendencia del historicismo a ejercer la hegemonía sobre todas las otras formas del saber de lo cultural— el método dialéctico posee una dinámica interna propia, que hace depender el sentido de los términos empleados, de los distintos “momentos” de su proceso, llegando en su síntesis a convertir en sinónimos vocablos y conceptos permanentemente distinguidos por los demás corrientes filosóficas. Así se acumulan dificultades para enlazar conclusiones con las formas habituales del pensamiento y se tiende a crear un mundo aislado y autosuficiente.

Esto se comprueba fácilmente con la cautivante, y al mismo tiempo turbadora experiencia, de la lectura de algunas de las obras de Croce.

Es indudable que la mayor influencia de éste se mantiene todavía en lo referente a la Estética y a la Historiografía, pero parece justo pensar que no se puede esperar un gran futuro para las formas colaterales, si la doctrina misma en la cual arraigan está en progresivo trance de abandono.

Veamos ahora qué características otorgan al pensamiento crociano, los factores que se han señalado como sus principales ingredientes:

Es evidente que el elemento básico del pensamiento de Croce es el IDEALISMO de filiación Hegeliana, que nuestro filósofo considera superado por su propia doctrina, ya que utiliza solamente lo que ha llamado lo “vivo” del pensamiento de Hegel, dejando de lado lo que titula, lo “muerto”. Así sostiene que la única realidad es el “pensamiento”, con lo que viene a declarar que no existe realidad alguna que trascienda a la IDEA.

Ortega y Gasset nos resume magistralmente lo que es el idealismo contemporáneo, mostrándonos las consecuencias que trae aparejadas: “El idealismo contemporáneo —dice— es subjetivismo; sostiene que no hay realidad trascendente al pensamiento; que la única realidad o ser es el

pensamiento mismo —“ser” una cosa, es pensarla como siendo—: por lo tanto, que el ser es inmanente al pensamiento” (HeS. 61). A este extremado radicalismo nos lleva la filosofía de la idea. Bochenky se refiere al idealismo, como a la corriente filosófica que en el siglo XX, representa el pensamiento del siglo XIX (p. 91) —afirmación verdaderamente melancólica para aquellos que quieren ser “modernos” a todo trance y que, habiendo superado los “revivals” y el neo-clasicismo pseudo-monumental que comenta Giordano— permanecen adictos a una filosofía paralela a ese desdorado clima, agregando que: “Si es verdad que en el primer cuarto de siglo tuvo una gran significación, en la actualidad su influencia ha disminuido de tal manera que se presenta con mayor debilidad aun que el empirismo, hasta el punto que hay que considerarlo como la dirección más inerte del pensamiento de nuestros días”. (p. 91).

Ahora bien, como segundo ingrediente se señaló al historicismo, que identifica “pensamiento” con “historia” y hace de ésta la única forma posible de conocimiento del hombre y la cultura —en contraposición con el planteo que hemos delineado al comienzo, que comparte Francisco Romero con muchos pensadores contemporáneos— que divide el conocimiento en “teórico” y en “histórico”. El Historicismo se caracteriza además, por considerar la verdad como un hecho relativo a los tiempos. En su concepción, todo suceso histórico se considera como un elemento indispensable en la integración del devenir; por lo tanto no hay, en rigor, acontecimientos intrínsecamente buenos o malos, sino, solamente, necesarios. No hay *verdad* ni *valor* trascendentes; sino sólo immanentes, relativos.

Ferrater Mora (p. 704), dice al respecto: “La negación de la trascendencia —de toda trascendencia— equivale en el fondo a una completa racionalización de la realidad, a una conversión de la conciencia en “absoluto”. De esta manera —agregamos nosotros— aceptar a Croce es, en primer término, negar la trascendencia, y con ella toda posibilidad de metafísica, resultado al que también se oponen con firmeza las principales corrientes intelectuales de la actualidad.

Esta pretensión de racionalizar totalmente la realidad, negando la trascendencia, es vista por Ortega —que completa así su pensamiento que citamos anteriormente— de la siguiente manera: “Todas las definiciones de la razón, que hacían consistir lo esencial de ésta en ciertos modos de operar el intelecto, además de ser estrechas, han esterilizado, amputándole o embotando su dimensión decisiva. Para mí es razón, en el verdadero y riguroso sentido, toda acción intelectual que nos pone en contacto con la realidad, por medio de lo cual topamos con lo trascendente. Lo demás no es sino ... intelecto; mero juego casero y sin consecuencias, que primero divierte al hombre, luego le estraga y, por fin, le desespera y le hace desprenderse a sí mismo”. (HeS. 60). Veamos en cambio, lo que dice

Croce cuando se refiere a estos mismos temas, tomando al azar unos pensamientos suyos:

“Dado que un hecho es histórico en tanto que es pensado —dice— y ya que nada existe fuera del pensamiento...” (p. 87).

O bien: “La concepción de la historia a que hemos llegado —es decir: que ésta no tiene fuera de sí sus documentos, sino en sí, que no tiene fuera de sí su explicación causal y final, sino en sí, que no tiene fuera de sí la filosofía sino que coincide con la filosofía, que no tiene fuera de sí, sino en sí, la razón de su determinada configuración y ritmo—, identifica a la historia con el acto mismo del pensamiento, que es siempre filosofía e historia a la vez. Y con ello la desembara de los aparatos y emplastos que, como a enferma que necesita de la ayuda exterior, se le habían aplicado, y que, a fuerza de imaginar y curar una enfermedad inexistente, terminaban por causar una real”. (p. 95).

A pesar de lo profunda que pueda ser la idea y lo seductora que es indudablemente su exposición, parece ser que para sanar la historia Croce se ve obligado a enfermar la filosofía, invirtiendo los papeles y relativizando de paso, el pensamiento teórico. Confieso que no alcanzo a ver claro porque, una colaboración “inter pares” debe ser interpretada necesariamente como opresiva para alguna de ellas.

Así vemos que en la doctrina croceana, la teoría —o filosofía— es sólo la “forma mental” del hecho histórico —la manera cómo ha sido concebido por el historiador—, sosteniéndose que éste “piensa juntos el hecho y su teoría” —porque dice él— “no existen dos pensamientos distintos”. Para Croce, pues: Historia, Teoría, Crítica, Filosofía y Metodología, por lo menos, resultan ser prácticamente la misma cosa —aunque la identificación no sea constante sino discontinua— y de esto a substituir la una por la otra como si fuesen términos equivalentes, no hay más que un paso —que es el que han dado, precisamente, los que han creído que con una historia de la arquitectura entendida así, la teoría correspondiente estaba demás.

Por fin, refiriéndonos al último de los ingredientes ideológicos del pensamiento de nuestro filósofo, diremos que el positivismo se encuentra latente en él de tal manera, que Bochenky —refiriéndose a los representantes contemporáneos del idealismo—, dice que Croce “es el que se halla más cerca del positivismo” —situación que proviene de que “materia” y “espíritu” no son ya distinguidos por él dentro de la idea, que es su síntesis, constituyendo en ella un monismo que debe necesariamente —como ya lo hemos destacado— negar toda posibilidad metafísica.

Ahora bien, el historicismo, el idealismo y el positivismo crean a esta doctrina condiciones de resistencia para una aceptación universal, el método dialéctico substancial con ella complica extraordinariamente las cosas, pues añade a la divergencia en los fines, el desajuste en los medios. Cuando se compara un sistema dialéctico, con otro de los que

pertenecen a lo que hemos calificado —muy imperfectamente por cierto— como “pensamiento habitual”, la inmediata consecuencia que se extrae de esta comparación es que existe entre estos últimos un principio de homogeneidad, un cierto grado de compatibilidad que autoriza a eslabonar provechosamente alguna de sus conclusiones y procedimientos, en virtud de la univocidad de los términos que se aplican. En cambio, toda colaboración con el pensamiento dialéctico les está vedada, en razón de su radical heterogeneidad. Las estructuras habituales, mantienen sus distinciones y se realizan mediante la conservación del contenido de sus términos. En la dialéctica, los términos utilizados son sucesivamente distintos y equivalentes, y las distinciones adquieren entre ellos, por ese motivo, un sentido muy particular que consiste en concretarse y disiparse alternativamente.

Ferrater Mora, describiendo el sistema hegeliano, dice (p. 315): “Tesis, antítesis y síntesis son los distintos momentos en que cada uno de los aspectos de la idea son sucesivamente afirmados, negados y superados. La superación es al mismo tiempo abolición y confirmación de lo afirmado, porque contiene la negación de la negación. La dialéctica no es por consiguiente —sigue diciendo este autor— un simple método de pensar; es la forma en que se manifiesta la realidad misma, que alcanza su verdad en su completo desenvolvimiento”.

A nadie puede escapársele la dificultad que entraña esta manera de concebir la realidad y su devenir; por eso, para dar fin a esta tentativa de caracterizar en unas pocas páginas el pensamiento croceano, citaré de él otras frases donde resplandece su admirable y desconcertante juego dialéctico. Por ejemplo, refiriéndose al pensamiento, dice: “Pensar es juzgar, y juzgar es un distinguir unificando, en el cual el distinguir no es menos real que el unificar, y éste que aquél; o sea, son reales, no como dos realidades diversas, sino como una única realidad, que es unidad dialéctica —llámese unidad o distinción”. (p. 96). Aquí se advierte con toda claridad esa “síntesis de las diferencias” y esa tendencia a uniformar el sentido de palabras que —para los filósofos en general, y para los lingüistas— no son sinónimas.

Combatiendo en otra parte, contra la habitual división de la historia en períodos —esto es “edad antigua”, “edad media”, “renacimiento”, etc.— que en su opinión sólo conveniencias de orden didáctico, por ejemplo, pueden justificar, llega a decir: “Se ha advertido a veces, que toda división en períodos tiene un valor relativo, pero es necesario apuntar: relativo y absoluto a la vez, como todo pensamiento, siempre que la división en períodos sea intrínseca al pensamiento y determinada con la determinación de éste”. (p. 91). Croce ha extendido, naturalmente, esta sinonimia a toda la concepción de su estética y crítica del arte, lo que en nuestro caso de arquitectos nos encierra en un complicado “mundo aparte”, que hace muy difícil la comprensión

profunda de las obras que se atienen a su doctrina.

A esta obsesionante energía unificadora del pensamiento en la filosofía de la *idea*, que supera las oposiciones más radicales — nada menos que entre “absoluto” y “relativo” — se agrega en Croce el rigor kantiano con que se refiere a “razón pura” y “razón práctica”. Según él, la razón pura “distingue” y la razón práctica “divide”, realizando esta última una operación inadmisibles en la intimidad del espíritu. Por eso la distinción respeta y la división destruye. No es en vano que Bernard Shaw recuerda a Croce como al filósofo “que aborrece las clasificaciones” — pues para éste son formas de la división, que si bien considera admisibles por razones empíricas, de claridad expositiva, pedagógicas, etc., las juzga carentes de sentido por su “carácter verbal, que no designa ninguna contraposición lógica”.

Por ese motivo, Croce desautoriza, por ejemplo, las clasificaciones de las artes, las distinciones de “estilos”, “categorías” y “géneros” artísticos, que para él, carecen de todo rigor científico. Sin embargo —y esto es justo reconocerlo— como parte de la diferencia entre talento y simples dotes expositivos —, no es tan ingenuo ni tan radical como alguno de sus continuadores, ya que no sólo no las rechaza definitivamente, sino que las utiliza desde el punto de vista práctico y ajusta frecuentemente su exposición a las reglas habituales. Esto equivale a decir que reconoce que no se puede llevar a las estructuras expositivas y pedagógicas el rigorismo de su concepción doctrinaria.

Como resumen, recomiendo tener en cuenta siempre, de manera muy especial, que todas las características enumeradas hasta aquí, hacen que el pensamiento del filósofo italiano resulte inexpugnable desde “dentro” de su sistema —esto es, si se aceptan sus “reglas de juego”—. En cuanto entramos en él, sólo tienen significación y coherencia sus propias afirmaciones, mientras que la oposición se esfuma en una irrealidad fantasmal. La única manera de refutarlo es mantenerse fiel a las formas habituales del filosofar, desde las cuales se perciben claramente sus puntos débiles. Por eso es útil repetir en este caso, que las diferencias ontológicas que se aceptan tradicionalmente, y que fundamentan las distinciones que niega Croce, sólo son perceptibles desde “fuera” del mundo del idealismo dialéctico, cuya propia ontología difiere —por supuesto— de la ontología tradicional.

Todo este conjunto de dificultades, ha venido a parar en un conflicto que podemos sintetizar aho-

ra como un enfrentamiento entre la “filosofía del ser” o metafísica y la “filosofía del devenir” o historicismo, y ha tenido su repercusión universitaria, en el olvido de los estudios teóricos.

Completada esta información, que creo suficiente a los efectos de explicar los antecedentes decisivos en torno al tema que nos ocupa, quiero agregar que los argumentos de oposición que he presentado, no constituyen, desde luego, ninguna novedad. La resistencia provocada por Croce, al igual que en muchos casos análogos, surgió junta con su obra, y entre sus opositores se encuentran pensadores de primera fila. Deseo, por eso, citar algunas opiniones que puedan interesar a nuestra actividad específica:

Por ejemplo, Fernando Vela, que acompañó a Ortega y Gasset en la empresa intelectual de la *Revista de Occidente*, publica en ella (Tomo XI - p. 401) una corta pero cáustica nota referente al conocido “Breviario de Estética”, donde comenta, entre otras cosas, la ya señalada tendencia a transformar en sinónimos, conceptos tales como: Arte, Intuición, Expresión, Belleza, Representación, etc., cuya distinción aparece triturada por la dinámica dialéctica.

El ex catedrático español José Jordán de Urríes, autor entre otras de la obra titulada “*Estudios sobre la Teoría de las Artes*” arranca prácticamente su exposición en este libro con algunas indignadas consideraciones acerca de lo que califica como “peregrina idea” de Croce, con la que éste pretende desautorizar la clásica división de las artes, impidiendo toda clasificación que permita tratarlas individualmente desde el punto de vista estético, error que atribuye —textualmente— “los escasos conocimientos artísticos de aquél” (p. 11). Si bien es cierto que esta observación no se destaca por su comedido, no lo es menos que Croce, siempre se ha distinguido por la ironía con que trató a sus opositores. Además es bien sabido que en estética, el fuerte de sus conocimientos lo han constituido la poesía y la literatura, cuyas conclusiones ha extendido —con la tendencia unificadora de su doctrina— hacia otras artes que conocía mucho menos.

Por fin, el filósofo Ernesto Cassirer —de tan consagrado prestigio— en su obra “*Las Ciencias de la Cultura*” que aparece incluida en la bibliografía del actual primer curso de “Integración Cultural”, dedica muchas páginas a poner cuidadosamente en claro los errores en que cae Croce por su oposición sistemática a la clasificación de las artes, y a las distin-

ciones entre los géneros artísticos. (pgs. 177 y sigs.)

No obstante, donde su influencia se mantiene más arraigada es precisamente en la estética y en la historiografía. Los Estados Unidos fue el país que deparó a sus ideas, desde el comienzo, una acogida más favorable, que perdura notablemente hasta hoy. Norteamérica no ha tenido un desarrollo filosófico comparable al de Europa, lo que explica seguramente el motivo de la diferencia de estimación que se aprecia entre ellas.

La influencia de Croce data en América de un viaje que debió hacer y no pudo realizar en 1912, para pronunciar unas conferencias en el Instituto Rice, de la entonces flamante universidad de Houston, en Tejas. Esas conferencias se agrupan hoy en su famoso “Breviario”, al que su propio autor considera como una síntesis “realizada con mayor cohesión y perspicacia”, que su obra fundamental, la “*Estética*” que contaba ya doce años por aquella época. A este prestigio intelectual, se añadió más tarde el de orden político, ganado por su intransigencia frente al “fascismo” y a la segura línea democrática y liberal de su prédica. Sería erróneo desconocer el papel que esta circunstancia ha jugado en el prestigio no-filosófico de las ideas de Croce —pero éste sería tema para otro comentario.

Lo cierto es, que un grupo de continuadores —entusiastas artistas y críticos italianos— han trabajado con muy “buena prensa” en la divulgación y desarrollo de los contenidos doctrinarios de este original pensador, que les ofrecía una oportunidad para dar la espalda a otras corrientes, nacidas en campos menos propicios para lograr el éxito y la buena acogida, en el convulsionado mundo de post-guerra.

Como conclusión diré, que desconocer el pensamiento de este filósofo me parece una falta imperdonable. No se piense por lo tanto, que mis observaciones contienen la pretensión de excluirlo del conocimiento de nuestros universitarios. Eso sería caer en el vicio opuesto al que estoy denunciando en esta conferencia. Creo que una verdadera cultura arquitectónica sólo podrá lograrse con el conocimiento comparado de escuelas divergentes y de sólida estructura. Sólo así el estudiante conquistará por sí mismo la libertad de elegir, que es, en definitiva, la que cuenta verdaderamente.

Otros aportes historicistas

No quedaría completo el vasto panorama de este problema, si

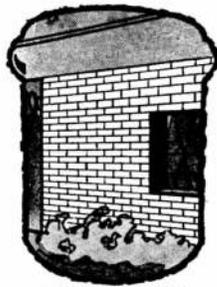
no aludiéramos —aparte de Croce y sus continuadores italianos— a otro pilar del pensamiento historicista en temas de aplicación universitaria de arquitectura. Por eso he de referirme, aunque sea de manera muy breve, a Sigfried Giedion y, en especial, a su obra “*Espacio, Tiempo y Arquitectura*”. El talentoso enfoque que informa todo este trabajo, aventaja a los aportes italianos en la forma en que toma en cuenta factores que tienen poco que ver, de por sí, con el arte y la estética, pero que tienen un eminente arraigo en lo cultural.

Así vemos desfilar en él, la evolución de las técnicas de las estructuras y la organización funcional del espacio junto a su organización estética. Se habla allí de exposiciones industriales, de maneras de vivir y de formas prácticas de afrontar problemas de toda índole. El historicismo abandona en Giedion, con indudable ventaja, el marco estrecho de la historia del arte a que prefieren reducirlo los italianos con el argumento de que los problemas prácticos y técnicos se dan ya por resueltos, y están sometidos a un superior orden artístico.

Sin embargo, podemos objetar que este discípulo de Woelfflin, se ha distanciado —con tendencia francamente historicista— del equilibrio que caracterizó al pensamiento de su maestro en cuanto a la armoniosa relación de la historia y la teoría. Por ejemplo, en la imagen que nos ofrece de nuestro tiempo, no ha encontrado cabida para exponer la filosofía de nuestro tiempo, el pensamiento profundo que lo sostiene y lo dirige. Puede decirse que Giedion prescinde del trabajo teórico hasta tanto no aparece consolidado en algo concreto: cuadro, torre, máquina, urbanización. Sólo parece interesarle una filosofía transformada en hechos y consecuencias. Es el achaque historicista de no valorar la filosofía como “posibilidad”, sino solamente como “actualidad”.

“*Espacio, Tiempo y Arquitectura*” es un verdadero curso de “integración cultural”, pero a mi modo de ver con una grave laguna: la de no mencionar para nada las estructuras teóricas, que son también, uno de los rasgos eminentes de nuestra época.

Mi próxima conferencia versará sobre las razones que existen para distinguir las disciplinas que hemos visto ahora confundidas dentro del conocimiento histórico, y las ventajas que reportará, al saber arquitectónico, el adoptar entre ellas el natural sistema de alianzas sin privilegios que reclama el pensamiento no-historicista.



Frentes de ladrillo



Juegos para niños



Juegos de Jardín



Muebles de metal o madera



Interiores



Frentes de concreto



Escritorios



Puertas

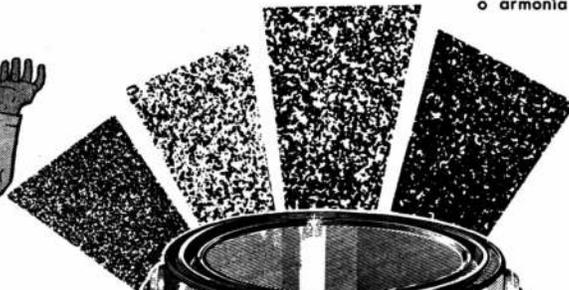
Multi COLOR

textura decorativa
de *Múltiples* aplicaciones

Cubre con igual perfección todo tipo de superficie! Es la pintura de más aplicaciones en la construcción, industrias y el hogar! En una sola aplicación con soplete se obtiene una combinación de dos o más colores de contraste o armonía... ¡y dura una eternidad!



- Seca como una laca.
- Es de gran poder cubritivo.
- Permanece firme como una roca.



20 maravillosas texturas decorativas, firmes al agua, ácidos, abrasivos y productos químicos.



*Cada color...
¡una fiesta
de colores!*

Para **COLORIN** un nuevo motivo de orgullo

PILOTES FRANKI ARGENTINA

S. R. L. — Capital \$ 1.000.000.- 7/8

UNA NOVEDAD ACERTADA:

"PILOTINES" para cargas medianas en reemplazo de fundaciones corrientes, zapatas, etc.

CARLOS PELLEGRINI 755, 8º P.

T. E. 31-4077/7482/8556

agregados al hormigón



DENSIFICADOR
Aumento de resistencias



ESPECIAL DISPERSOR
Desencofrado rápido



INCORPORADOR DE AIRE
Aumento de resistencias



INCORPORADOR DE AIRE

PRODUCTOS DE FAMA MUNDIAL
FABRICADOS EN EL PAIS CON FORMULAS ORIGINALES DE SUIZA.



FABRICACION VENTA - DISTRIBUCION
SIKA ARGENTINA S.A.
Industrial y Comercial
PERU 689
T. E. 34-8196 y 30-7362
BUENOS AIRES

Consulte nuestro Departamento Técnico

RAWLPLUGS



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



van Wermeskerken, Thomas & Cía.

Soc. Resp. Ltda. — Cap. \$ 200.000,00

CHACABUCO 682

T. E. 33 - 3827

Buenos Aires



TANQUE TORRE de cemento armado
BAÑADEROS p. VACUNOS

NATATORIOS "ADAM"
PARA CLUBS - ESTANCIAS Y RESIDENCIAS

SISTEMA "ADAM" PATENTADO

GARGANT

Y PAREDES GUARDA-SA (PREMOLDEADAS) PAR

NATATORIO

A. VICTOR ADAM Y C

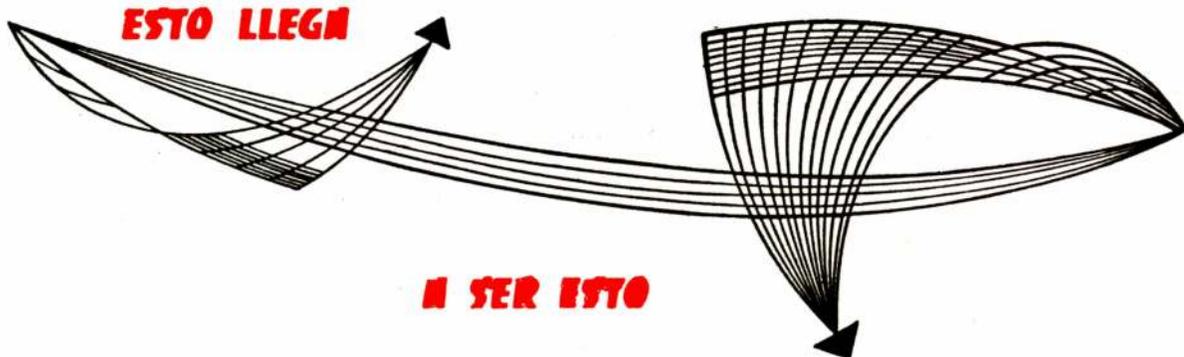
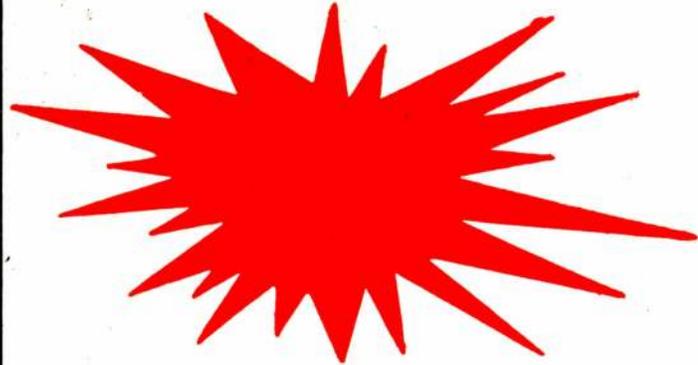
CARACAS 3520 • Bs. As. • T

ENTRADA	9/4/62
EXPED.	—
PEDIDO	—
ORDEN	Declaración
ORIGEN	Conten
DESTINO	Al Vole
Nº ASIENTO	8/224
VALOR UN.	
REGISTR.	



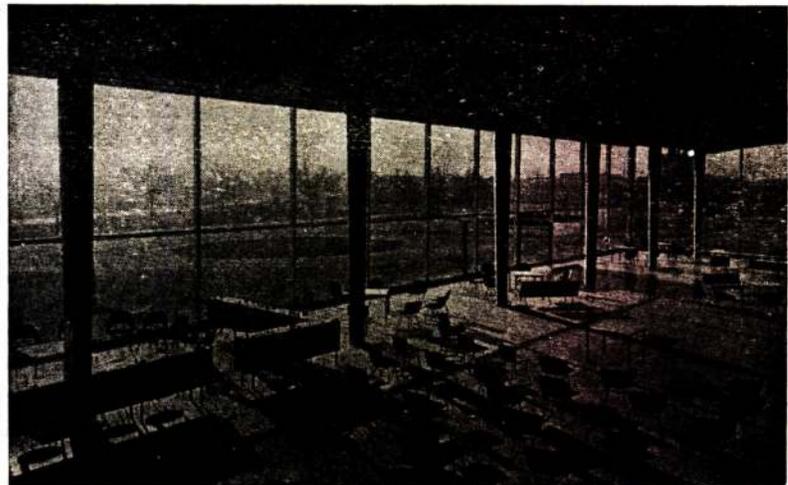
¡ ESTÉN AL DÍA !

Edifiquen con luz.



FABRICACIONES :

- Lunas brutas hasta 27 mm. - pulidas hasta 24 mm.
- Lunas pulidas templadas « SECURIT ».
- Lunas curvas hasta 6 mm.
- Lunas o vidrio bruto templado esmaltado « EMALIT ».
- Puertas templadas de luna « SECURIT », standard « CLARIT » y de vidrio « DURLUX ».
- Vidrios de seguridad « TRIPLEX » de 5,5 y 6 mm.
- Vidrios colados: martillados, estriados escar-chados y alambrados.
- Vidrio ondulado « VERONDULIT » para tejados y decoración.
- Vidrios para ventanas, todos espesores hasta 7 mm.
- Vidrieros aislantes « TRIVER ».
- « MURCOLOR » elementos prefabricados para la construcción de PAREDES-CORTINA.
- Moldeados de vidrio: baldosas llenas « NEVADA » y « BASTONI » baldosas huecas « PRIMALITH » pavés redondos o cuadrados « LUMAX ». Tejas para tejado.



SAINT-GOBAIN

**DIVISION GLACES
SERVICE EXPORTATION
8, Rue Boucary - PARIS (XVIII^e)**

ESTOS PRODUCTOS SE PUEDEN ADQUIRIR EN LAS BUENAS CASAS DEL RAMO
Representante Exclusivo para la República Argentina, **ARTURO A. GORIN**, Bmé. Mitre 720, Capital Federal.

ATMA presenta

CAJAS Y TAPAS

para

TABLEROS AUTOMÁTICOS

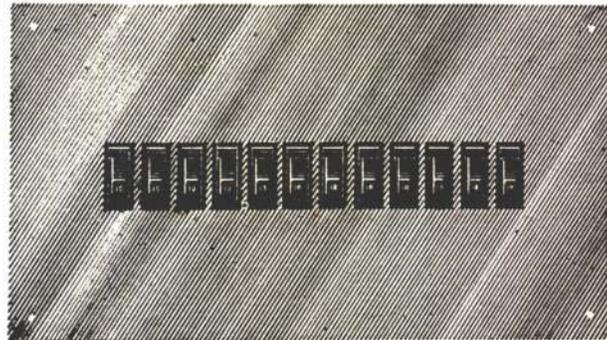


Formados con Protectores Automáticos Termo-Magnéticos "8100"

...Los "Centinelas Eléctricos"



El Protector Automático Termo-Magnético "8100" - celoso "Centinela Eléctrico" - cuida y protege eficazmente la instalación cortando automáticamente la corriente en caso de corto-circuito o sobrecarga. No tiene fusibles ni piezas que reponer.



Estas cajas permiten formar cómodos tableros centrales y seccionales, con positivas ventajas:

POCA PROFUNDIDAD: Pueden colocarse aún en tabiques de 10 cm de espesor.

ADAPTABILIDAD: Los soportes (de tipo "clip") permiten un cambio fácil y rápido entre Protectores de distinta intensidad

SEGURIDAD: Los Protectores eliminan la posibilidad de utilizar fusibles improvisados o inadecuados y otras causas de accidentes.

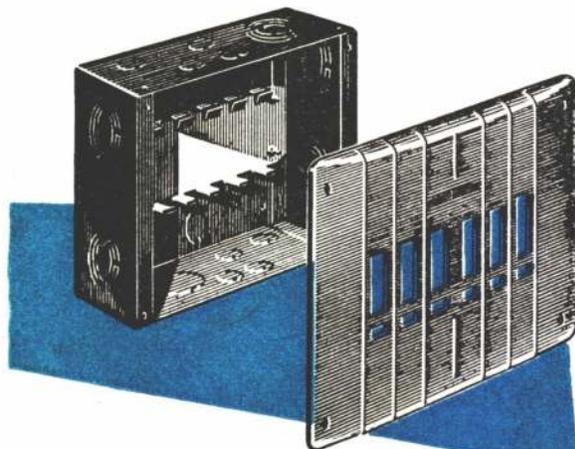
COMODIDAD: Las manijas de los Protectores están siempre directamente accesibles.

BUENA DISTRIBUCION: Por su aspecto estético, los tableros pueden colocarse aún en sitios visibles, acortando circuitos y mejorando su distribución.

LAS CAJAS son de chapa de 1,6 mm. de espesor y tienen numerosas entradas para caños.

LAS TAPAS lisas se fabrican en chapa de hierro de 1,6 mm. de espesor, pintadas en gris.

LOS FRENTES DE MATERIAL PLASTICO (para utilizar en lugar de las tapas) son de diseño moderno, con porta-tarjeta para cada Protector.



En 3 tamaños:

	CAPACIDAD	ALTO	ANCHO	PROFUNDIDAD
Para	4 Protectores	24 cm	19 cm	7,8 cm
"	6 "	24	24	7,8
"	12 "	24	43	7,8

Para consultas sobre aplicaciones o mayor información técnica, diríjase al Dpto. de Promoción de Atma, Avda. Libertador Gral. San Martín 8066 - T. E. 70-8981 - Bs. As.

ATMA

CALIDAD EN ELECTRICIDAD

Franqueo Pagado
Concesión Nº 291
Tarifa Reducida
Concesión Nº 1089
Correos Argentinos C. Central