

NUESTRA
ARQUIT

417

08/64

417

agosto 1964

NUESTRA ARQUITECTURA

artes visuales / pabellón Siam en la Rural /
Nuestra Señora de Günzburg y la biblioteca
Schussenried / otra vez el poblado de Yavi



SEGURIDAD FUNCIONAL, BELLEZA Y RESISTENCIA

ARMOURPLATE

ARMOURPLATE es el cristal de seguridad cuatro veces más resistente que cualquier cristal común de igual espesor, no se astilla y carece de ondulaciones. Es perfecto, claro, resistente, funcional. No use un peligroso vidrio común: en el edificio que tiene en construcción, coloque cristal de seguridad ARMOURPLATE!

Para mayor información o para cualquier consulta sobre vidrios, diríjase a: Pilkington Bros. Ltda., Avenida Callao 220, 2º piso, Bs. As.



Sólo el cristal
de seguridad

ARMOURPLATE

lleva la marca
registrada

ARMOURPLATE

ARMOURPLATE

el cristal de seguridad
para protección máxima

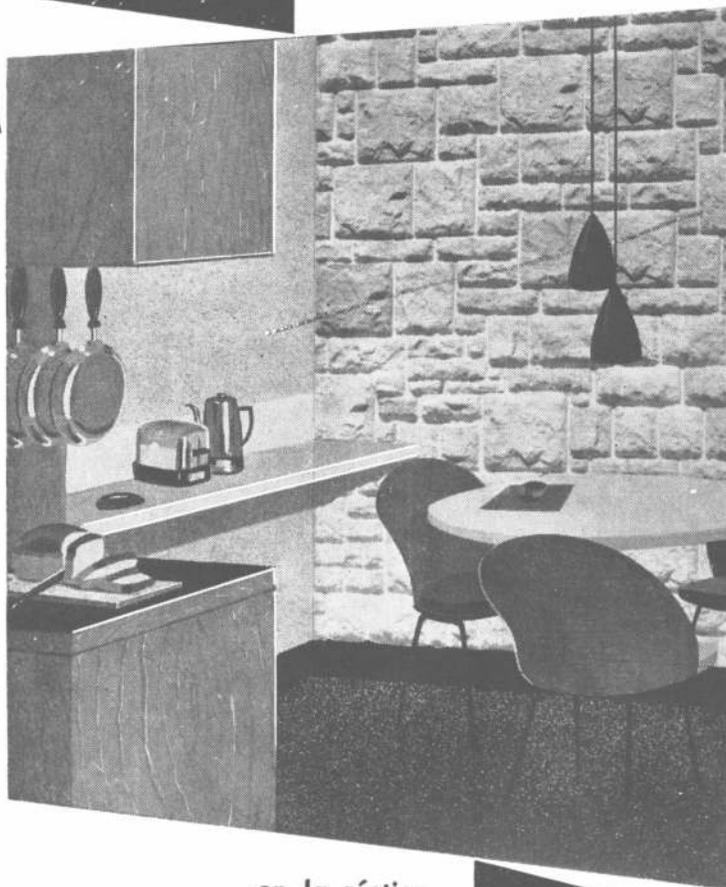




BIBLIOTECA

en la
cocina
contemporánea

la belleza queda "petrificada"...



MH publicitario

en la rústica
superficie
del revestimiento
de moda.

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



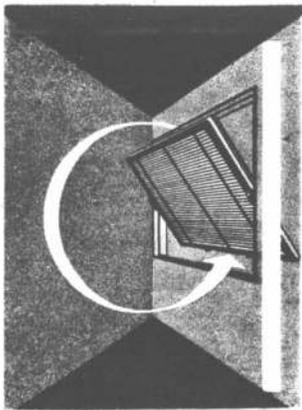
**PIEDRAS
RUSTICAS**

Bertini

y recuerde, esto es

LAJA *Mer*

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



sculponia
Argentina S.A.

VENTANAS PANORAMICAS TERMO ACUSTICAS

Obras en ejecución.



Edificio Miraflore (complejo industrial Fiat). Cerrito y Viamonte. Buenos Aires.



Edificio Secretaría de Aeronáutica. Av. Maipú 2, Puerto Nuevo Buenos Aires

Confort
Belleza
de líneas
Fácil
mantenimiento

CARPINTERIA DE ALUMINIO PULIDO Y ANODIZADO

- Ventanas y puertas panorámicas termo-acústicas de doble vidrio.
- Ventanas y puertas corredizas.
- Frontes integrales (Curtain Wall).
- Tabiques modulares combinados.
- Pasamanos y barandas.

COMPLEMENTOS PARA OBRAS CONTRATADAS

- Carpintería de hierro.
- Puertas y ventanas de acero inoxidable.

ADMINISTRACION Y VENTAS:

COCHABAMBA 3260/80 T. E. 93-9315/9448

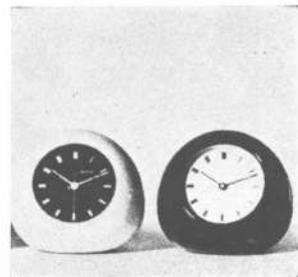
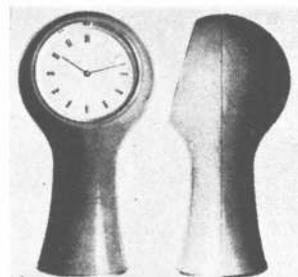
Licencia exclusiva para Latinoamérica de Sculponia Italiana

diseño

Transistores y relojería en diseño a escala industrial

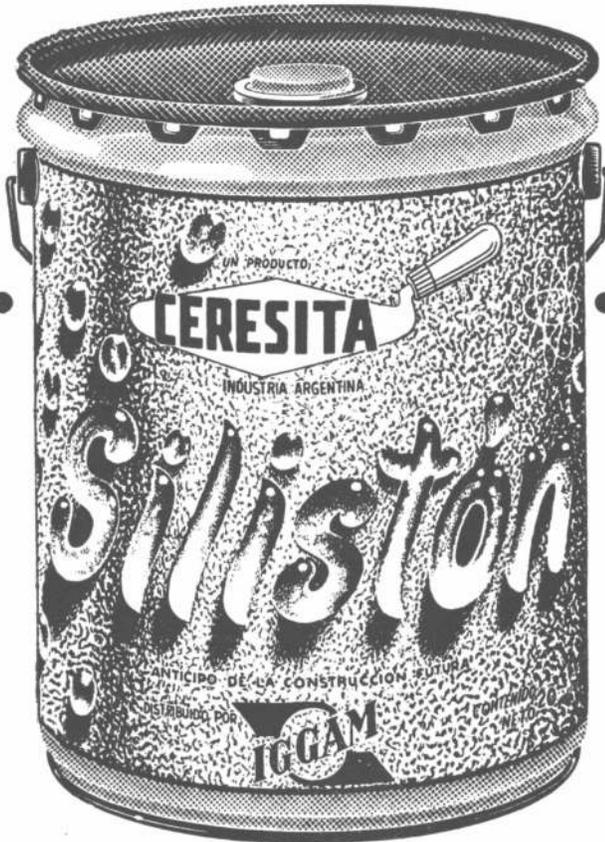
La electrónica ha entrado de firme en la vieja y artesanal relojería suiza a través de un modelo que proviene de un diseño de alto nivel debido al arquitecto-diseñador milanés Angelo Mangiarotti (Mangiarotti y Morassutti). Las noticias del "boom" llegan directamente de la Feria Mundial de Nueva York donde, en el pabellón de la industria suiza, se exhibe, ante ávidos espectadores, el *Sectición 14*, continuidad de una serie de relojes para mesa diseñados por el mismo estudio y bien conocidos en el campo del diseño industrial. Este último *Sectición 14* posee, en lo mecánico, características revolucionarias: funciona con una simple pila de linterna durante dos años sin interrupción y presenta un atraso máximo, en el día, de no más de dos segundos; un ejemplo de alta regularidad. Característica estética muy importante es que el nuevo reloj carece de manivelas, ruedas, botones o cualquier mecanismo exterior. Sus medidas de 12 x 11 cms. la inclinación del cuadrante de acuerdo con el ángulo de visión y la forma total resultante de la superficie de apoyo, hacen que este nuevo modelo sea presentado como un buen ejemplo de diseño a escala industrial y de alto valor estético.

Ha sido creado por Portescap, famosa empresa conocida en los medios relojeriles por su parachoques Incabloc, que equipa a más de 250 millones de relojes de alta calidad. La caja es de metal, con colores que contrastan con el de la esfera. El diseño de Mangiarotti, aunque data de algunos años atrás, ha sido pues reactualizado a través de una técnica actual, fusión de electrónica y cibernética, apoyadas por el alto nivel de la artesanía suiza. Con esto se demuestra: la significación del buen diseño industrial en los objetos de uso diario y la adecuación de las formas a nuevas y revolucionarias técnicas. Las ilustraciones que acompañan esta nota han sido extraídas de *Architectural Design*, marzo 64, donde estos elementos entran en la ponderación de la obra de los afamados arquitectos italianos.



PARA PROTEGER SU VIVIENDA CONTRA LA HUMEDAD...

MAS SEGURO!



MAS FACIL!

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

(Es tan bueno que ya tratan de imitarlo!)

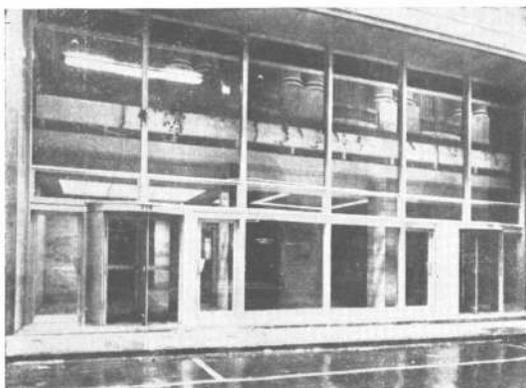


Fabricado por **CERESITA** 50 años de experiencia en hidrófugos!

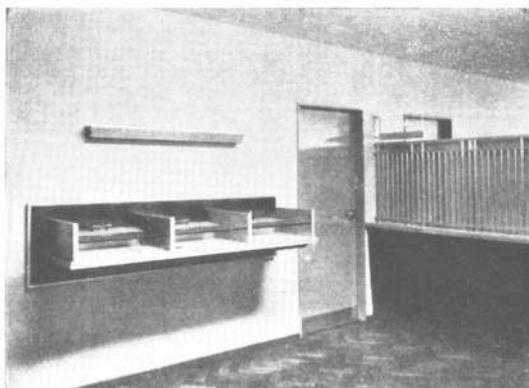
Distribuido por: IGGAM S.A.I., Defensa 1220, 34-5531
Sucursales y Representantes en todo el país.

INSTALACIONES DE BANCOS, NEGOCIOS Y OFICINAS

METALES PARA LA ARQUITECTURA



La Buenos Aires Cia. de Seguros, 25 de Mayo 258.
Detalle de las entradas.



La Buenos Aires Cia. de Seguros, 25 de Mayo 258.
Pupitres, mostrador, reja.

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

PISOS de goma brillante con Base de Corcho de baldosas de 30 X 30 cm. Agradables colores.

PISOS de goma con base de arpillera ancho de 0.90 cm. Gran gama de colores.

PISOS de Linoleum y Kork importado, ancho 200 cm. Varios colores.

PISOS de Linoleum STRAGULA importado en rollos de 200 cm de ancho. Modernos dibujos.

REVESTIMIENTOS para paredes LINCRUSTA, lo más moderno y revolucionario, importado de Alemania. Gustos modernos y colores de gran efecto.

FELPUDOS de goma maciza, de goma y tela y coco de la India.

LANGER Y CIA. S. R. L.

PARAGIJAY 643 - 7º Piso. T. E. 32-5562 - 2631 - 5735

Y CONTRA INCENDIO

MATAFUEGO ABO

suscribase a:

nuestra arquitectura

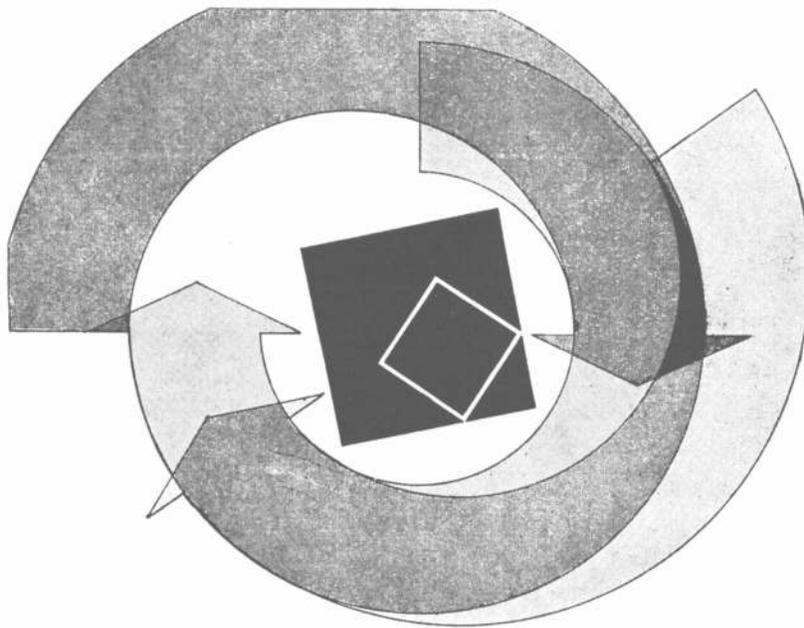


Envíe cheque o giro postal a la orden de

editorial contémpora s. r. l.

Sarmiento 643, - 5º piso
oficina 522
45-1793 y 45-2575

suscripción anual, 950 pesos. Precio de venta en América Latina y España: suscripción anual 10 dólares; en otros países: 16 dólares



Mosaico de
gres cerámico
VENECITA

5 x 5 y 2,5 x 2,5

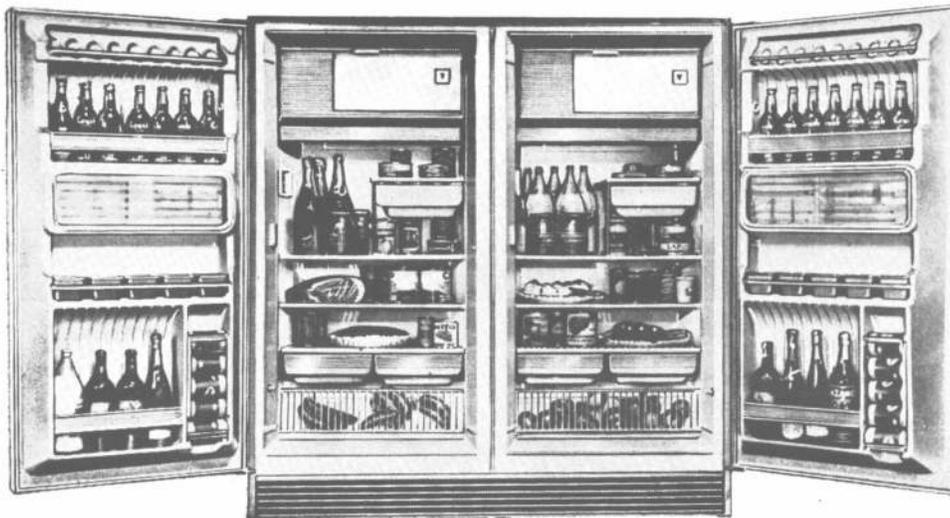
pisos, escaleras,
balcones, ban-
cos, hall de
oficinas, super-
mercados, es-
cuelas, hospita-
les, laboratorios,
cocinas, baños,
galerías comer-
ciales.

Es un producto de
LOZADUR S. A.

Av. de Mayo 981 3°
of. 307 T.E. 38 - 0391

NUEVA!... HELADOBLE CORVETTE **¡UNICA**
por su diseño
por su utilidad
por su calidad

(R)



UN REFRIGERADOR CON DOS EQUIPOS blindados y sellados, con funcionamiento independiente.

DOS CAMARAS congeladoras independientes, con capacidad para 30 kg. de carne; 12 cubeteras, 6 crispers, 2 canastos para fruta y verdura.

TEMPERATURA adecuada y regulable automáticamente: puede mantener una cámara con temperatura de conservación, y la otra con refrigeración normal.

AHORRO DE ELECTRICIDAD, puede poner en funcionamiento uno sólo de los equipos cuando Ud. lo desee.

CIERRE (100 x 100 efectivo) Magnético, en ambas puertas

LO BRINDA TODO... en 1,45 m. de ancho, 0,68 m. de profundidad y 1,60 m. de alto! 24 P. cúbicos de capacidad

Fabrica
y distribuye

FRIMETAL S.C.A. Av. Pueyrredón 965 Hay zonas disponibles para concesionarios

Por primera vez en nuestro país se escribe un libro de geografía urbana; es el tomo IX de una obra ("Argentina-Suma de geografía", Bs. As., 1963) que concibió Francisco de Aparicio y que completó Horacio A. Difrieri. La circunstancia es ciertamente auspiciosa, sobre todo frente a una inexplicable ausencia de obras de este género de la que han sido responsables tanto los geógrafos, que se han mostrado lerdos en atacar el problema, como los urbanistas que —pioneros en la investigación— se han caracterizado por su apatía en publicar. Tenemos ante nosotros un grueso volumen producido con generosidad —sino lujo— que cubre un campo sobre el cual consideramos necesario hacer ciertas apreciaciones.

La primera parte del volumen se titula "La Traza Originaria de Buenos Aires" y sin ser un análisis evolutivo —cosa que tanta falta hace desde que todo el material existente se halla disperso sobre manera— echa luz sobre algunos aspectos de la formación de la ciudad dejando de lado otros, sin que lo abone aparentemente ninguna razón ni lógica. Por lo demás, tampoco se sigue un orden estrictamente cronológico, ni sistemático, ni se usa el método de cortes en el tiempo (*cross-sections*) que es lo universalmente recomendado.

El autor de este capítulo se ha detenido al llegar al siglo XIX, y su exposición pierde fuerza al no continuarse a través de hechos que van a ser fundamentales para la fase actual.

Sin duda, el trato dado al tema dista de ser exhaustivo —ignoramos cual era la intención— y creemos que en todo caso (a juzgar por la bibliografía mencionada: tan solo 5 libros) se podría haber dejado constancia de la formidable masa de información disponible sobre el tema, para quien desea, sino profundizar, al menos arribar a una imagen más completa.

Por lo demás, y esto es una observación que puede hacerse a toda la publicación, es nota-

ble que no se cite el origen de la documentación, especialmente de las ilustraciones. Cuando se lo hace, como en el plano de Sourdeaux, se indica que no tiene fecha cierta lo cual es un error. Al respecto, conviene aclarar que el plano reproducido corresponde a la 2ª edición de 1854 del originalmente impreso en 1850, según referencia obtenida en "Cartografía Histórica Argentina" de G. Furlong (Bs. As., 1964).

El Capítulo II se titula "La Conurbación de Buenos Aires" y se desarrolla dentro de un marco un poco más sistemático. Empero, no se presenta un solo mapa de uso del suelo —ni de densidades— echando mano de una dudosa zonización esquemática o de una expresión indiscriminada al encerrar el tema de la circulación. Todavía más, hallamos una figura 50 que reproduce la red tranviaria, completamente irrelevante desde hace muchos años, cuando se omiten datos de vigencia actual.

De interés original solo podría destacarse un plano de la *enrolvente ferroviaria* compuesto en base a la relación entre el número de trenes, por estación suburbana, y el tiempo de viaje a la Plaza de Mayo, lo que no hace sino ratificar el plano del área edificada.

Aparte del texto, ciertamente general, hay mucha estadística graficada, tratando valores areales como si fuesen puntuales, esto es, sin una precisa localización, como por ejemplo al expresar densidades que solo determinan índices sobre superficies, tan vastas y arbitrariamente elegidas, que no sirven de efectiva ilustración. Finalmente, términos como *edificación alta* no son categorías sistemáticas que pueden emplearse en una obra específica como esta.

El Capítulo III es una colección heterogénea de ejemplos de aglomeraciones. La selección practicada y el argumento invocado de agruparlas en 1) criterio estructural, 2) ciudades de la transición y 3) estructura y coyuntura analiza-

das conjuntamente, se basa en una distinción extemporánea y su prueba es que los ejemplos corroboran su fracaso.

Nuestra crítica se atemperaría si la modestia de objetivos condijera con la sencillez de los medios empleados. No es así, sin embargo, ya que a veces se abusa de la terminología alemana —perfectamente traducible— como el caso del *Kerngebiet* o simplemente núcleo central u original, y otras usando desaprensivamente *Umland*. Se observa, por ejemplo que el *Umland* de Usuahia es reducido, pero se corrige al referirse al mismo concepto en Comodoro Rivadavia, llamándolo entonces *Hinterland*.

Los planos de uso del suelo de ciudades siguen, en cada caso, un criterio de clasificación muy diferente y una simbología harto variable. Se pierde así toda posibilidad de comparación, lo que hubiese amortiguado la caprichosa selección de aglomeraciones realizada. Hay categorías indescifrables como la de *comercio muy localizado* y otras poco precisas e imperdonables como de *mercado reducido*.

Esta bien agregar categorías adicionales o de detalle —desglosando las básicas— pero no apartarse de ellas como aquí se hace. Sin necesidad de recurrir a trabajos europeos, la labor de muchos urbanistas argentinos es suficientemente madura en la materia como para haberla ignorado.

La falta de unidad se acentúa en cada pequeña monografía —a cargo de diversos autores— y falla por la base la expresión gráfica desde que se confunde —o no se discrimina— en casi todos los mapas, la *mancha edificada* del área urbanizada. La superficialidad de los textos, además, es grosera, como puede colegirse de la longitud dedicada a ciudades como Mar del Plata (4 páginas), Tucumán (5), Mendoza (6), Córdoba (4 ½). Una mediocre guía de turismo sería más generosa.

No hay un verdadero relevamiento de ninguna ciudad, ni

siquiera se ha utilizado la documentación existente emanada de muchas que tienen planes reguladores, salvo el mapa publicado de Chivilcoy que por el volumen de lo relevado no parece haber sido compuesto tan al azar.

Si se han usado fuentes de información indirecta lo ignoramos y tampoco nos lo dicen sus autores, lo cual conspira contra la seriedad del trabajo.

En fin, se trata de un volumen que ciertamente hace descender la categoría de la obra a pesar de que algunos geógrafos la disculpan con el argumento de que sólo se trata de un manual de cabecera para profesores de enseñanza secundaria, pero justamente en este tomo no hay nada de pedagógico; los hechos y las conceptualizaciones se dan previamente elaboradas sin explicar métodos ni sistemas seguidos y el fruto que sacará un profesor término medio será algo confuso sino erróneo en parte.

Lo más lamentable de la ocasión es el haberse dilapidado tan costoso esfuerzo editorial, haciendo caso omiso a lo que se da por sentado en el extranjero en materia de método y a lo que se ha hecho en este país en lo que se refiere al mismo objetivo. Tal ignorancia no debe ser pasada por alto, al contrario, obliga a quienes están en mejores condiciones de dar una rendición de cuentas sobre el tema, a arbitrar los medios para que mediante publicaciones de tanta calidad gráfica como esta, se disipe el equívoco que ocasionará este libro entre lectores locales y extranjeros.

Finalmente nos parece imperdonable que en un grueso volumen de estas características no haya una sola palabra de mención al urbanismo, a planeamiento urbano. ¿Es que no se le ha querido dar *status científico* a esta disciplina o simplemente somos testigos de la ignorancia más supina de la relación que existe entre geografía y planeamiento?

P. H. R.

BAJO
EL
SIGNO
DE



para dar
con el buen
camino!



Quienes se dedican a la construcción de caminos pueden poner sus ojos en este noble producto —Colas— con la segura confianza con que se consulta a una brújula.

Colas, emulsión asfáltica producida y respaldada por Shell, simplifica y abarata la construcción de caminos al asegurar estas ventajas concretas:

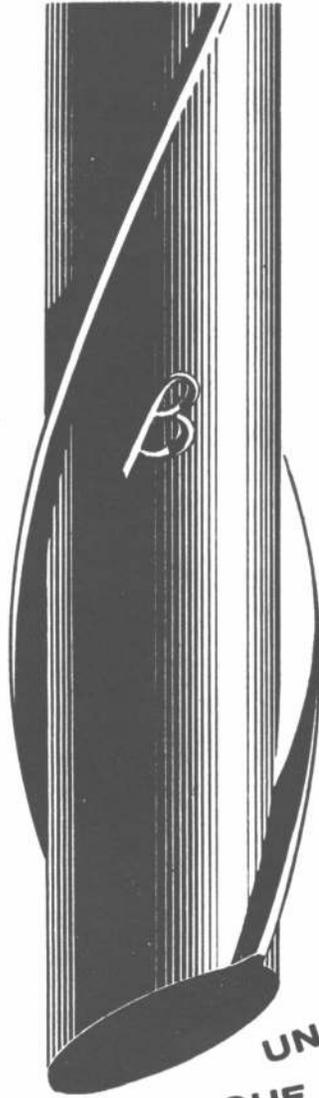
- Se aplica en frío, tal como viene en el tambor.
- No requiere maquinarias costosas ni manipuleos previos.
- Ahorra mano de obra. Facilita la construcción.
- Proporciona superficies duraderas, de fácil mantenimiento y reparación.

Colas, con sus ventajosas cualidades, señala el buen camino a los constructores de caminos.

COLAS SHELL
MARCA REGISTRADA

EMULSION ASFALTICA DE APLICACION EN FRIO
Facilita la construcción de caminos secundarios - Pisos de galpones - Senderos de Jardines - Entradas de garages y todo tipo de obras similares.

...y siga seguro con  en su 50 aniversario en la Argentina



UN ACERO
QUE AHORRA ACERO

ACINDAR 46 β

de alto limite de fluencia. El uso de este tipo de acero ha contribuido en todo el mundo a la realización de estructuras más económicas. El ACINDAR 46 β es **un acero que ahorra acero** y permite elevar las tensiones admisibles de cálculo sin riesgo de fisuraciones. Elaborado con aceros Siemens-Martin de fabricación propia e importados, especialmente seleccionados a ese fin, el ACINDAR 46 β ofrece la triple garantía de **control permanente, uniformidad absoluta y economía substancial.**

Todos los datos e informaciones técnicas pueden ser obtenidos en la Oficina Técnica del Departamento de Ventas.



EMPRESA ASOCIADA A LOS CLUBES "4 A"

Es un producto



Industria Argentina de Aceros S. A.

EL MAYOR PRODUCTOR DEL PAIS DE ACEROS PARA LA CONSTRUCCION.

OFICINAS DE VENTAS: Paseo Colón 357, Bs. Aires, Tel. 30-3031

San Lorenzo 942, Rosario, Tel. 64036



agosto 1964

417



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 778.757. Su primer número apareció en agosto de 1929 y fue su fundador Walter Hylton Scott, su primer director.

Director: Raúl Julián Birabén. Asesores de redacción: Walter Hylton Scott, y Mauricio Repossini. Colaboradores permanentes: Juan Angel Casasco, Rafael Iglesia, Hernán Alvarez Forn y Federico Ortiz.

Precio de venta en Argentina: ejemplar suelto, 95 pesos; suscripción anual, 950 pesos. Precio de venta en América Latina y España: suscripción anual 10 dólares. En otros países: 16 dólares.

Dirección y administración en Sarmiento 643, Buenos Aires, teléfonos 45-1793 y 45-2575. Distribución en la ciudad de Buenos Aires, Arturo Apicella, Chile 527.

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

nuestra arquitectura

artículos	Guillermo Randle sj. Construcción y arquitectura. 6 epílogo: método y estructuras	29
	A. Buffinga. Nuevas tendencias en la arquitectura de hoy (Holanda)	31
historia	Abdulio Giúdice, Dominicus Zimmermann: Nuestra Señora de Günzburg y la Biblioteca de Schusenried	23
	Miguel Asencio. Pueblos de Encomienda en la Puna Jujeña, parte b	33
bibliografía	Patricio H. Randle. Suma (¿o resta?) de Geografía Urbana	6
diseño	El Pabellón Siam en la Rural	12
	Basilio Uribe. La inestabilidad	15
obras	George Matsumoto. Una casa de vacaciones en Carolina del Norte	18
	Maldonado, Capelli, Bravo. Pabellón de estudios en una vivienda privada	20
	Douillet y Cappagli. Departamentos en Arroyo 371, Buenos Aires	33

El próximo número de *nuestra arquitectura* será lo que suele denominarse "número especial". El motivo es que *nuestra arquitectura* cumple sus treinta y cinco años de existencia.

Durante ese lapso la empresa editora, por intermedio de estas páginas, ha procurado brindar un reflejo de lo que era el quehacer arquitectónico nacional.

Así fue como sufrió sus caídas y disfrutó de sus triunfos. En este momento, al comenzar los segundos 35 años, *nuestra arquitectura* está segura de que la nacionalidad argentina realiza su principal esfuerzo por expresarse en lo arquitectónico siguiendo las corrientes culturales que trascienden ya todas las fronteras, por lo menos en el llamado mundo occidental.

El ciclo que comienza estará marcado por el optimismo.

en el próximo número

ENTRADA	317173
EXPER.	
PEDIDO	
ORDEN	Donación
ORIGEN	B. Confemp
DESTINO	BQV / V. B.
SOLICITÓ	
Nº ASIENTO	1-12
VALOR UR.	
REGISTR.	Daloz

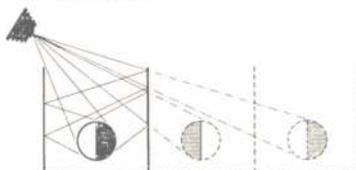
PILKINGTON está a la vanguardia

con la invención



En la prueba más rigurosa para el vidrio –un espejo– el Float Glass demuestra ser el vidrio más fino del mundo.

No existe una prueba más minuciosa para un vidrio que convertirlo en un espejo y reflejar un objeto varias veces en él. Ya no hay duda acerca del vidrio que produce hoy el más fino y más fiel de los espejos. Es el Float Glass, inventado y desarrollado por Pilkington.



El vidrio Pilkington está hecho o procesado en plantas modernas en nueve países y cada producto está respaldado por uno de los más grandes laboratorios de la industria del vidrio, que trabaja en control de calidad y en investigación y desarrollo. La investigación y desarrollo de Pilkington ha producido el Float Glass, cuya nueva claridad y brillo torna anticuado al cristal en edificios modernos, en la fabricación de espejos y en la producción de vidrios de seguridad. Exija Pilkington cuando quiera el vidrio más fino.

PARA EDIFICIOS MODERNOS EXIJA CRISTALES Y

en la fabricación del vidrio

del Float Glass



La línea mejor del mundo

El vidrio de última hora para cada necesidad de la construcción:

Float - Cristal pulido - Vidrio común - Vidrio fantasía - Armado - Absorbente de calor - "Vitrolite" - Puertas "Armourplate" y "Armourcast" - Vidrios de color para revestimiento - Claraboyas - Ladrillos de vidrio - Unidades dobles de vidrio "Insulight" - Vidrio de reflexión difusa - Persianas venecianas de vidrio.

El Agente de Pilkington en la Argentina

Los servicios de Pilkington en la Argentina están a cargo del señor R. Greenall, de Pilkington Brothers Ltd., a quien se puede solicitar cualquier información referente al uso de vidrio, llamando a 40-4036 en Buenos Aires, o escribiendo a Pilkington Brothers Ltd., Callao 220, 2º piso, Buenos Aires. Los vidrios de Pilkington se obtienen fácilmente de los proveedores de vidrio de la Argentina. Casa Matriz: Pilkington Brothers Ltd., St. Helens, Lancashire, Inglaterra.

Pedidos de literatura

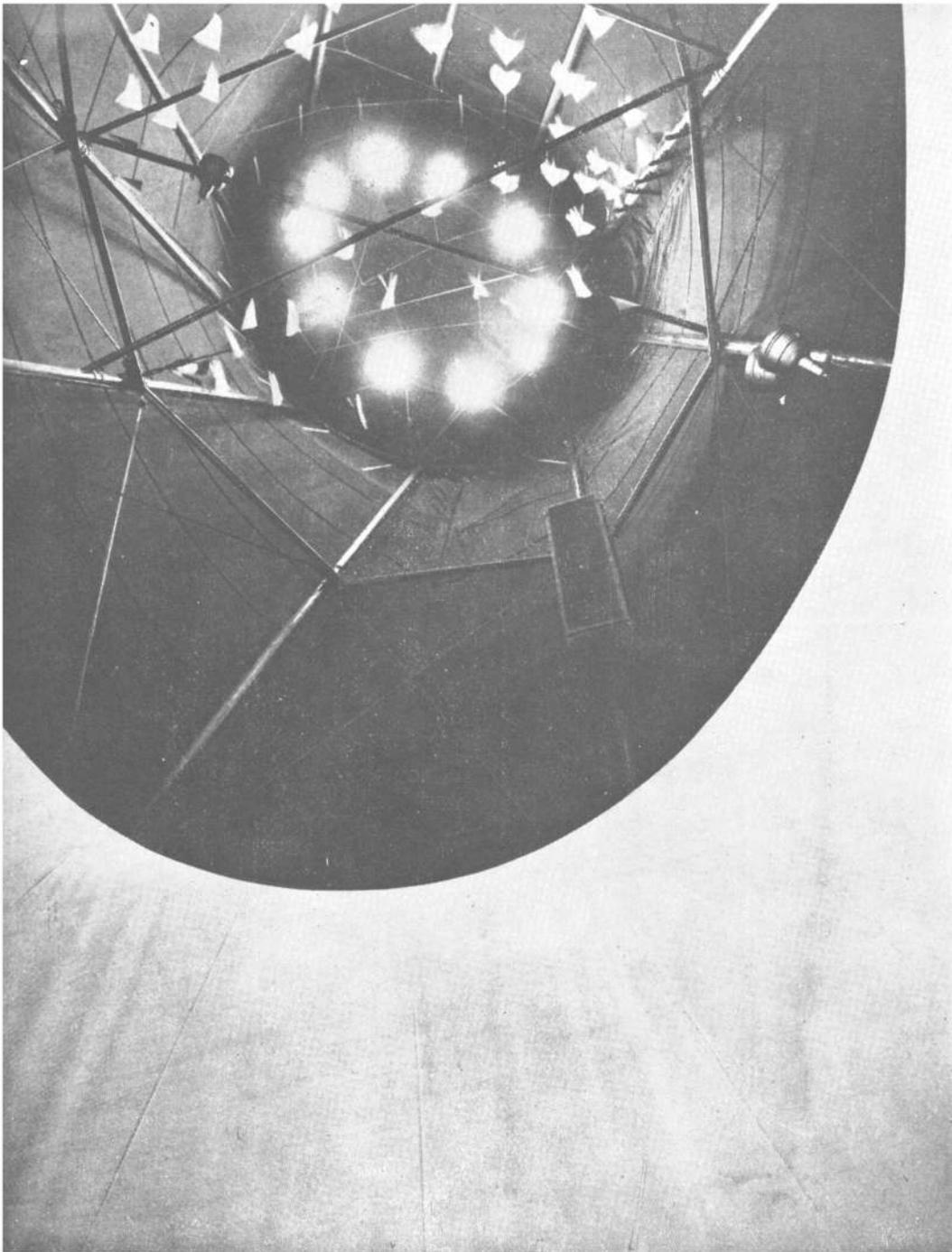
Por cualquier literatura sobre todo tipo de vidrio de Pilkington, enviar este cupón a: Sr. R. Greenall, Pilkington Brothers Ltd., Avenida Callao 220, 2º piso, Buenos Aires.

ROGAMOS ENVIAR FOLLETO SOBRE

NOMBRE

DIRECCION

VIDRIOS DE PILKINGTON-INVENTORES DE FLOAT GLASS



El pabellón SIAM en la Rural

año 1964

diseño

Héctor Compaired
Eduardo Joselevich
(arquitectos)
Carlos Peralta
(escritor)

En ocasión de la reciente Exposición Comercial e Industrial anexa a la XXII^a Exposición Internacional de Ganadería, la Sociedad Rural Argentina decidió realizar un concurso de pabellones y kioscos para hacer destacar aquellos que aportaran ideas y realizaciones como estímulo de los propios anunciantes y de los diseñadores. Constituyó un jurado con Gustavo Pueyrredón y José V. Peggio, en representación de la organizadora; Francisco García Vázquez y Mauricio Repossini, en representación de la Sociedad Central de Arquitectos; Julio Calvo, por el Ban-

co Industrial; Roberto Vilatella por el Banco Provincia de Buenos Aires, y A. Domínguez Cossio, en representación del Banco de la Nación Argentina. Se instituyeron las siguientes categorías de premios: *A* para los pabellones de más de 120 metros cuadrados, *B* para pabellones entre 65 y 120, *C* para kioscos de menos de 65, y categoría *D* para los construidos por entidades benéficas.

En la categoría *A* recibió la máxima distinción el pabellón presentado por la firma SIAM según un diseño de los arquitectos Héctor Compaired y

Eduardo Joselevich, con la colaboración del escritor Carlos Peralta.

El Jurado entendió que el pabellón SIAM constituía, por su planteo, coherencia y unidad, la más alta expresión de la muestra considerada en su totalidad. Al espacio logrado y a los medios de comunicación utilizados (un espectáculo audio-visual de alto nivel) el pabellón SIAM, considerado como un todo, resultó ser una idea totalmente integrada. De ahí el interés con que *na* presenta su documentación gráfica y las consideraciones de sus autores, los arquitectos Compaired y Joselevich.

Como es obvio, el tema "exposiciones" plantea una situación límite en la que el proyecto debe cumplir primordialmente con la función de transmitir un mensaje. En general, esa función se cumple a través de la expresividad del proyecto y de su aptitud para presentar claramente los productos en exhibición.

En el caso de este stand, el mensaje se colocaba a dos niveles: la mostración de una heterogeneidad de productos y la explicación de esa heterogeneidad a través de un esquema conceptual que configurara una imagen de la empresa.

Se consideró que el segundo objetivo sólo podía lograrse profundizando la comunicación de la empresa con el público, y se establecieron las siguientes premisas:

1. Los productos deberían estar, en cierta manera, fuera de su contexto normal. Deberían "transfigurarse" al cobrar un sentido segundo, parte de un mensaje que los incluyera pero, a la vez, los trascendiera.
2. Debería maximizarse la "colaboración" del público en el hecho propuesto. Se su-

puso que si se lograba la participación del público en un fenómeno colectivo, se lo comprometería a elevar su nivel de atención y estaría, por lo tanto, en mejores condiciones para deducir una conclusión coherente de la pluralidad de mensajes que se le proponían.

De estas premisas básicas surgió el partido de transformar el "stand-exposición" en "stand-espectáculo". Es posible que este razonamiento haya sido incluido por el conocimiento de lo que se estaba dando como tendencia a nivel internacional en materia de exposiciones, pero (juramos) al menos ese dato no fue conscientemente manejado y la adopción del partido de incluir un audiovisual en el stand obedeció a objetivos muy claros y exigentes.

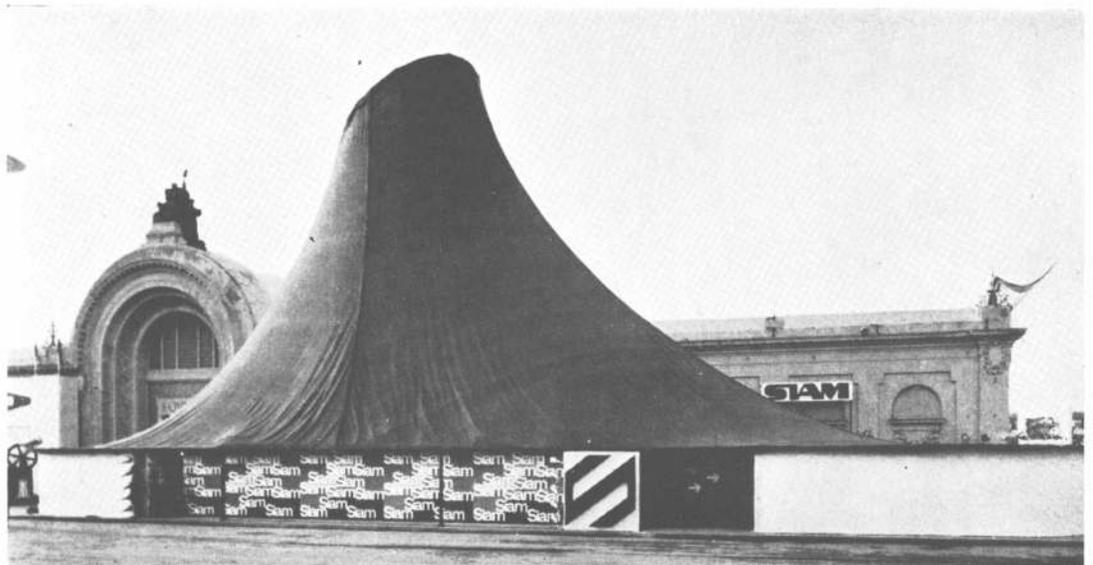
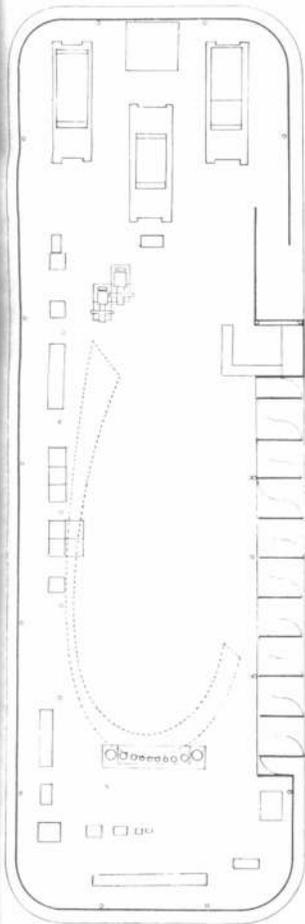
El proyecto. La intención de crear un espacio-espectáculo comandaba a todas las opciones posibles. En el interior, todas las componentes del espacio —forma, gente, objeto, luz sonido— estaban en función del espectáculo y de él extraían su sentido. En el exterior se trató de crear una imagen que promoviera en el

visitante la expectativa adecuada.

Como se adoptó, por razones de tiempo, el partido básico (*stand-espectáculo*) antes de disponer del lugar, hubo que adaptarse a las proporciones del terreno disponible, alejándose de la situación espacial deseable, que idealmente hubiera sido circular o semi-circular.

Algunos problemas de comodidad y visibilidad se agregaron cuando la asistencia de público superó las cifras previstas: se había calculado un público de 200-300 personas por exhibición, pero la cifra real estuvo entre 400-500.

El espectáculo. Interesa la descripción de algunos puntos del espectáculo, porque en su concepción primó una actitud "arquitectural", en cuanto arquitectura implica un análisis de las situaciones que pueden crearse en un espacio dado. Sin previa experiencia en el tema, se trató de extraer posibilidades contenidas en repertorio de técnicas, tratando de encontrar su aptitud para integrarse a los medios de comunicación masiva. Esta exploración en las posibilidades del medio nos llevó a encon-



trar ciertos atisbos de las leyes expresivas que lo rigen, cuya exposición requeriría otro artículo.

El audiovisual se proyectó contra una pantalla de 3 x 12 metros, por medio de 5 proyectores Kodac Carrousel de 80 diapositivos cada uno, controlado automáticamente por una unidad de comando a cinta magnética de 4 pistas.

Esta unidad transmitía las señales de sonido, de accionamiento de los proyectores y de 9 circuitos de luces que iluminaban grupos de objetos en determinados momentos del espectáculo, incorporando los productos a su acción.

Cinco parlantes múltiples, del tipo columna sonora, creaban una vigorosa estereofonía para la música electrónica, los efec-

tos especiales y el texto hablado.

La pantalla continua permitía obtener imágenes aisladas simultáneas o también integrar las proyecciones en una sola imagen total; la escala hombre-pantalla, en un espacio tan reducido, daba a las imágenes un poder "envolvente" que superaba a cualquier interferencia que, desde el exterior o el interior hubiera desviado la atención del público.

En una zona de la pantalla —y esto fue uno de los "inventos" que nos suscitó el sistema (luego nos enteramos de que se estaba aplicando en la feria Nacional Suiza de Lausana)— convergían las imágenes provenientes de dos de los proyectores permitiendo obtener sobrepresiones, transparencias y sucesiones rápidas; no obs-

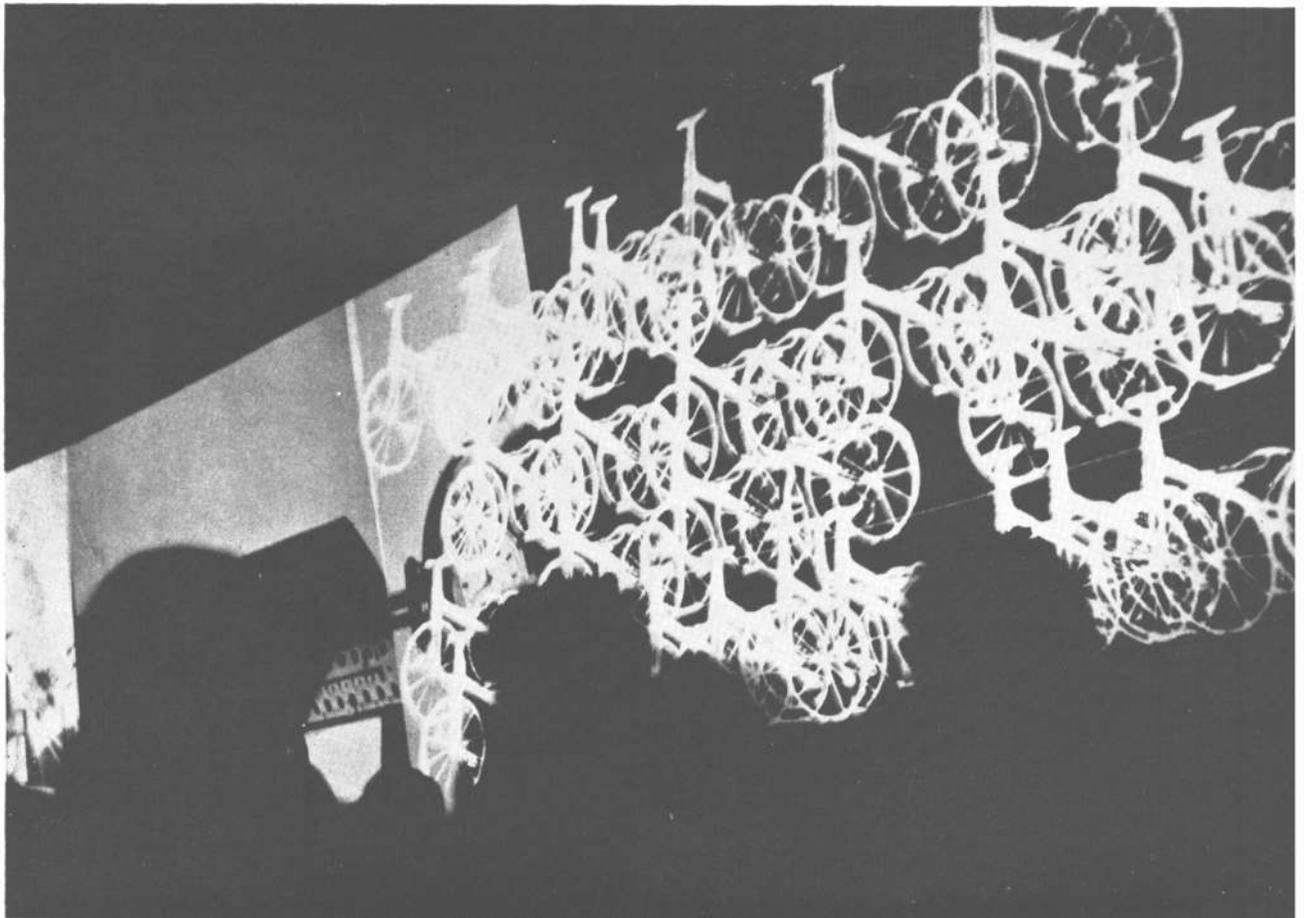
tante, el espectáculo no pretendía ser cine sino respetar el lenguaje propio del medio.

Por supuesto, analizándolo a posteriori, pudimos advertir diversas fallas en el espectáculo: ciertos tramos del mensaje suponían una asimilación del público al lenguaje formal más completa de la que es lícito exigir de un público no diferenciado; por ejemplo, algunos baches de ritmo hacían decaer la atención. Consideramos que también eso es material aprovechable, en cuanto confirma o rebate las previsiones que se habían planteado inicialmente, y fundamenta las decisiones a tomar en el planteo de nuevos espectáculos.

Aproximadamente 60.000 personas vieron el audiovisual en menos de 20 días. Personas de muy diversas capas sociales y

muchos niños en edad escolar. Gente reunida en un clima de acontecimiento francamente popular, como es "la Rural"; gente de paseo, sin más intención que la de distraerse y que, sin embargo, recibió un mensaje que no pensaba recibir: una cierta idea muy general sobre la necesidad de un hacer positivo en dirección al país. El espectáculo fue aplaudido en gran cantidad de funciones, a pesar de la incomodidad de los espectadores —de pie y, en general, bastante apretados— y de que lo lógico era no aplaudir un espectáculo de finalidades presumiblemente publicitarias.

Convendría unir a esta y parecidas experiencias una labor de investigación de teoría y práctica que desarrolle las potencialidades del medio y lo perfeccione.



1. Durante el mes de julio último se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes una muestra singular, cuyos autores eran los argentinos, Julio Le Parc y Horacio García Rossi, el español Francisco Sobrino y los franceses François Molleret, Joel Stein e Yvaral. La exposición se acogió al solo título de *La inestabilidad*, como lema y, en cierto modo, como definición del factor común de las obras exhibidas.

Si se tienen en cuenta algunas diferencias de apreciación en cuanto al alcance y naturaleza de la exposición que se suscitaron entre figuras destacadas del público y de los propios críticos, se hallará justificado que *na* haya creído conveniente que se efectuara el comentario objeto de estas notas.

2. ¿De qué derivaron esas diferencias de apreciación?

Comencemos por el nombre del grupo expositor. El catálogo de la muestra contenía un prólogo de Samuel Oliver, director interino del museo, donde se designaba a aquél como "grupo de Recherche Visuelle".

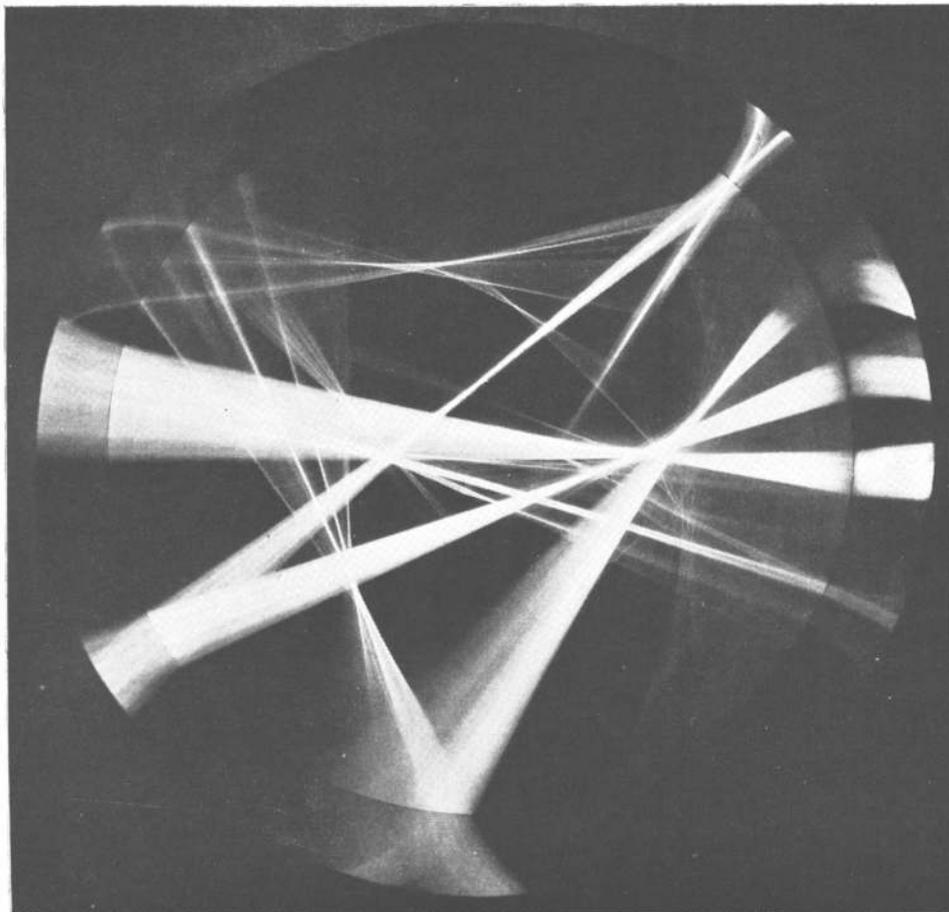
Y lo mismo ocurría con una nota del extracto de la presentación de la primera exposición de *La inestabilidad*. Pero el artículo de Damián Carlos Bayón, incluido también en el catálogo, dejaba de llamar visual a la investigación (*Recherche Visuelle*) y llamaba, en cambio, visual al arte (*Recherne d'Art Visuel*). Esto último se repetía en la traducción de una especie de manifiesto de los propios expositores. Así las cosas, por dos veces en pocas páginas se

alteraba sustancialmente algo tan fundamental y definidor como la propia designación del grupo, dejando sin aclarar si los autores le dan o no carácter artístico a su actividad: ¿investigación visual o investigación artística?

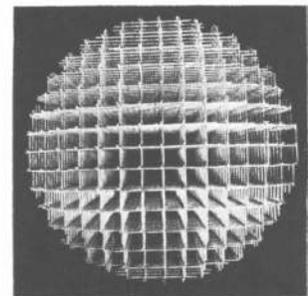
¿Investigación artística? ¿*Recherche Visuelle* o *Recherche d'Art Visuel*?

3. Ese dilema atenúa sus diferencias cuando se ha conversado con algunos de los miembros del grupo o se ha tenido, siquiera, ocasión de escucharlos. Le Parc o Sobrino, que han estado aquí con motivo de la exposición, dieron tales muestras de sensatez, mesura y hasta modestia, que no dejaron dudas sobre sus propósitos. Indudablemente, buscan hacer arte o llegar a él pero no ineludiblemente ahora. Lo

La inestabilidad



2

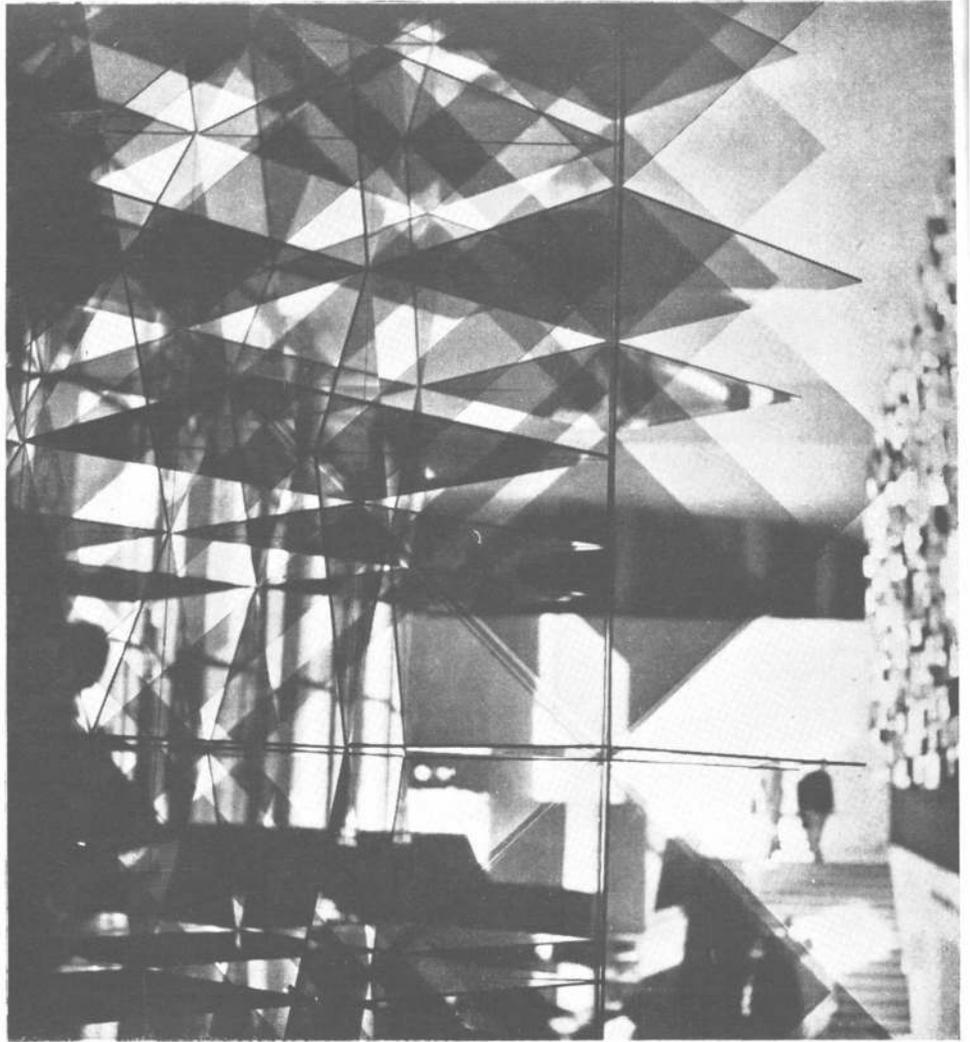


Basilio Uribe

que en primer término les interesa es la comunicación visual.

4. Cuando pensamos en las artes visuales tradicionales, lo hacemos siempre en términos estancos de pintura o escultura. Esos términos, sin embargo, son menos tradicionales que lo que parecen si se considera que los mármoles de Elgin estaban cubiertos de colores y que las tallas de Berruguete o de Alonso Cano, entre muchas, participaban tanto de una disciplina como de otra.

Existieron, pues, puntos de

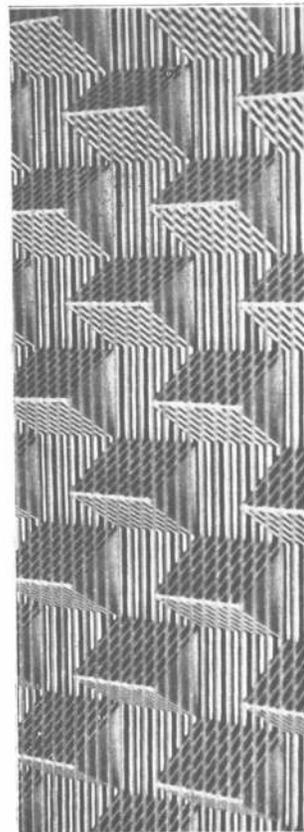


3

vista distintos de aquellos con los cuales hoy apreciamos las artes. Aun cuando sean harto conocidos, a menudo los olvidamos, y eso contribuye a desvirtuar el panorama que, de otro modo, podríamos contemplar con un sentido más amplio de la tradición.

Pero, en ninguno de esos antecedentes, sin embargo, se presenta con demasiada anterioridad el movimiento como integrante de las artes visuales. Sus primeras referencias aparecen no hace mucho, sea con los *mobiles* de Calder, sea con las esculturas movidas mecánicamente, de distintos autores.

5. La posición de García Rossi, Le Parc, Molleret, Sobrino e Yvaral, se caracteriza por la relación inestable de las obras con el espectador. En unos casos porque el objeto exhibido es en sí inestable. Por ejemplo, tal ocurre con aquellas creaciones de Le Parc constituidas por plaquetas de material plástico o metal rectangular, cuadradas o circu-



lares, suspendidas por medio de hilos según su eje vertical. Oscilan continuamente bajo la acción más mínima del aire y el conjunto es siempre distinto para quien lo observa. Tanto más diverso todavía, si en lugar de brillar bajo la luz artificial, lo hacen a la luz cambiante que penetra por una ventana.

Esa labilidad como vínculo de la obra con el observador, cobra alternativas variadas. En ciertos casos, la obra se mueve bajo el impulso dado por la mano del espectador, según sucede con los más característicos aportes de Stein. O por tracción electromecánica. En otros, la alteración se produce como cambio de perspectiva, ya se avance hacia el objeto expuesto, ya el observador se desplace paralelamente con re-

4

lación a aquél. Y, desde luego, también si se combinan los desplazamientos paralelos y perpendiculares en toda suerte de resultantes oblicuas.

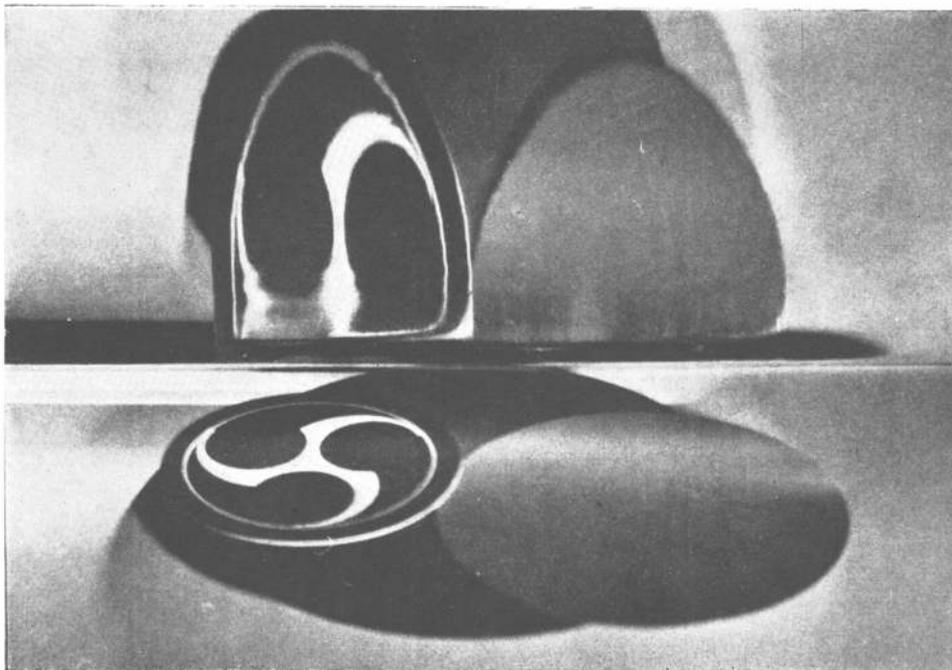
6. A partir del mismo punto en que se postula que el movimiento es esencial, aparece el factor que produce las diferencias de apreciación sobre la sustancia de este tipo de construcciones. Antes de entrar a examinarlo, sin embargo, reparemos en el término con que se acaba de calificar las obras. En general y mirando dónde se han aplicado los mayores esfuerzos del grupo, son básicamente construcciones, es decir, organizaciones de elementos idénticos o, por lo menos, con piezas repetidas que forman conjuntos sistemáticos. Alguna excepción, como en ciertas agrupaciones irregulares de Joel Stein o el hermoso dispositivo luminoso de Le Parc, no afectan al núcleo de esta afirmación. Son estructuras por repetición, donde el ingenio, la paciencia y la actitud combinatoria juegan papeles dominantes. Ninguna de esas disposiciones son típicas de las artes visuales juzgadas con

criterio estricto, no restrictivo. Resultan, en cambio, inseparables de la decoración.

7. Se decía que el movimiento supone una variable no tradicional, a lo sumo abonada por antecedentes más o menos inmediatos y nunca juzgados con criterio riguroso. El movimiento supone tiempo; tiempo para que el espectador se desplace o para que lo hagan las partes del objeto en sus órbitas de acción. Pero hasta ahora la noción de objeto cambiante en el tiempo está ligada, necesariamente, con el concepto del espectáculo y sólo en lo circunstancial con el de la obra de arte. Solamente en lo circunstancial puesto que, a su vez, el espectáculo puede servir de base a la obra artística. Si tal resulta el caso, es, de todos modos, el de otros tipos de arte, la danza o, en nuestra época, el cine.

De ahí que el autor de estas notas se incline a creer que al contemplar las obras de *la inestabilidad* se está frente de un espectáculo, antes que delante de manifestaciones artísticas ya cuajadas. Naturalmente, es-

te juicio es demasiado general, y el propio autor estaría en condiciones de señalarle límites y excepciones derivadas de la exposición que juzga. Tal parecer podría, además, hacer creer que nace de una concepción inmovilista, donde se daría como surgida y aceptada la noción de arte de una vez para siempre, algo así como Atenea naciendo totalmente armada de la cabeza de Zeus. Lejos de ello, no se niega que de exploraciones como las de *La inestabilidad* pueda llegarse a logros valederos, más o menos permanentes. Lo que se afirma es que por ahora se está ante una actividad cuidadosa y compuesta que, si es encantadora, supone aún otras reservas más que las efectuadas. Derivan del análisis de toda la historia de las artes visuales de Occidente y se refieren a la intuición y el riesgo. Siempre la intuición jugó el papel definitivo y siempre sus composiciones fueron asimétricas. En los objetos que expuso *La inestabilidad*, tan atractivos y entretenidos, la simetría y la reflexión controlada sin los riesgos de la intuición, son los factores dominantes.

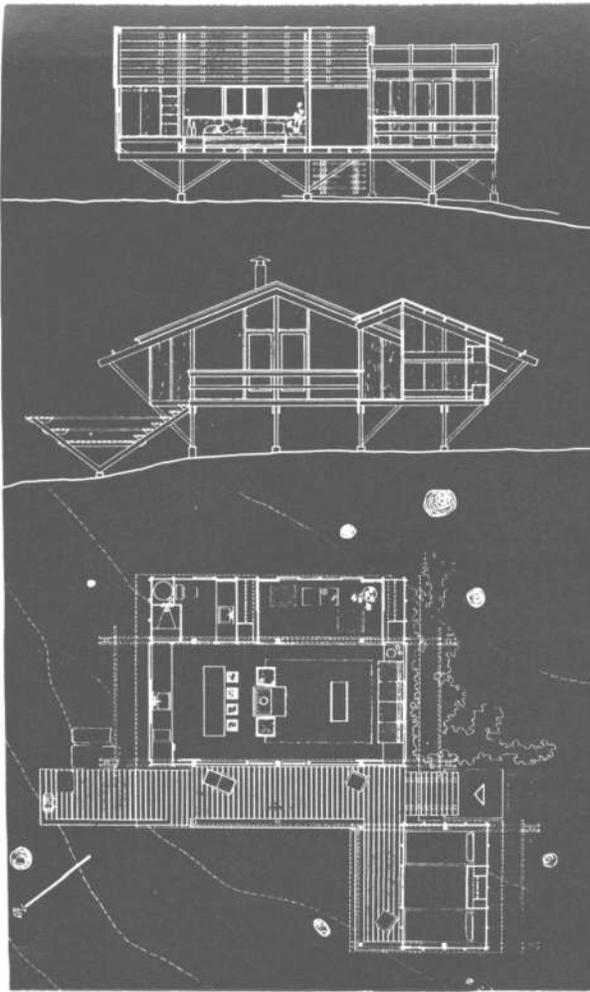


5

1. ...el hermoso dispositivo luminoso de Le Parc. 2. La esfera de Molleret que nuestro público no vio por un accidente técnico. 3. Transformación inestable en plexiglas transparente, de Sobriño. 4. Yvaral: la alteración se produce como cambio de perspectiva. 5. Un metal curvo y bruñido diseñado por Stein da vida a simples discos con motivos.

Una casa de vacaciones en U.S.A.

Arquitecto George Matsumoto — Carolina del Norte



Escala 1:200.

Esta casa de vacaciones, ubicada en North Carolina (USA) y construida como prototipo, mereció una recompensa del "Woman's Day Magazine. Como ocurre en otras ocasiones, una determinada entidad comisionó la construcción de la casa para mostrar un uso racional de sus propios materiales. En este caso, ello quedó a cargo de la Douglas Fir Plywood Association. De esta manera, la casa fue construida íntegramente en madera (estructura y cerramientos) utilizándose para lo primero un sistema del que da cuenta gráficamente el procedimiento constructivo basado en columnas de 4×4 " y en vigas, dispuesto diagonalmente, de 2×8 ". La cubierta es de Plywood $3/8$ ", las paredes también de Plywood $5/8$ " con travesaños de 2×2 " cada 50 centímetros. Elevada del suelo 1,20 metros, la casa se adapta especialmente para colinas o terrenos sinuosos. La planta es compacta

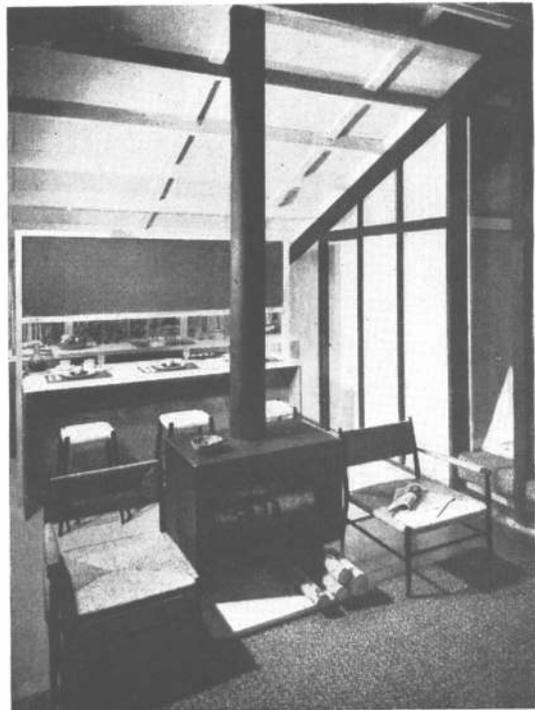
agrupando en una sección todos los elementos de la vida común (estar, comedor, baño); un pequeño dormitorio adjunto, con camas superpuestas, asegura privacidad. El tipo de casa asegura, por lo demás, un fácil mantenimiento y servicio; provee igualmente comodidades para huéspedes ocasionales en el living.

La casa no sólo significa por sí misma un aporte interesante en un tipo de vivienda que debe reunir ciertas condiciones circunstanciadas a un programa básico; es además, un exponente de un bien dispuesto equipo de vivienda, que incluye muebles y otros elementos que conforman, en el total, un tipo de vida de muy particulares características. Es, sin embargo, aplicable a distintos tipos de zonas climáticas. Con este espíritu la publicamos, porque pensamos que constituye una unidad muy coherente en cuanto a arquitectura y al uso de los materiales.





Fotos Joseph Molitor.



PABELLON DE ESTUDIOS EN UNA VIVIENDA PRIVADA



1 | 2

Proyecto y dirección: Maldonado, Capelli, Bravo, arquitectos asociados. Constructores: Palmer. Comitente: doctor Ignacio Maldonado Allende. Ubicación: Villa Allende, Córdoba. Presentación de la obra: Roberto A. Roitman.

3



El comitente encargó a los arquitectos un pabellón de estudios aislado, en su propiedad de veraneo. El programa, a desarrollarse en 40 m², se reducía a un ambiente de escritorio, un rincón de fuego, zona de dormir con sofacama y baño, dejando total libertad a los proyectistas para llevarlo a cabo.

Para precisar la ubicación del pabellón dentro de la quinta y el carácter que se le daría para que armonizara con las construcciones existentes, se tuvieron en cuenta las características del conjunto, que analizamos a continuación.

La propiedad, ubicada en la localidad veraniega de Villa Allende, a 20 km de la ciudad de Córdoba, tiene una superficie aproximada de 1/2 hectárea. La topografía del terreno es irregular, con sensibles desniveles que alcanzan a los 5 metros. En la parte más alta está el pabellón principal, de unos 250 m², construido en 1948, con muros blancos, techos a pabellones de reducida pendiente, con tejas coloniales, amplias galerías desde donde se domina una excelente vista del Pan de Azúcar y la cadena de las sierras chicas; en síntesis, es una expresión de arquitectura romántica. Hacia el noroeste hay otras construcciones de menor dimensión, para garage y vivienda de los quinteros, concebidas según el mismo esquema. En esta misma zona está la piscina. El parque, donde predominan las coníferas,

está cubierto de césped en su totalidad.

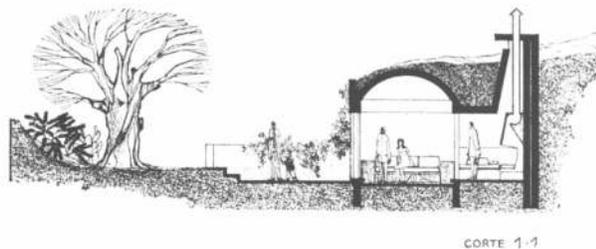
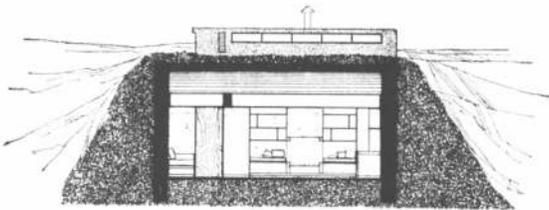
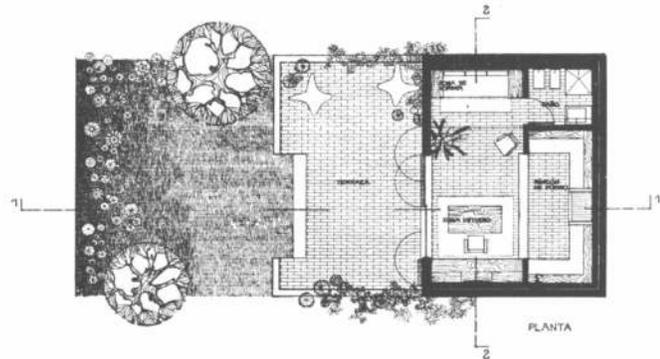
Dos fueron las razones que llevaron a los arquitectos a tratar el pabellón de estudios como si fuera una verdadera cueva, dejando sólo una fachada libre y cubriendo de tierra y césped las otras tres y el techo: en primer lugar para conseguir un ambiente recogido, íntimo, aislado de los ruidos y de los fuertes calores estivales; por otra parte, para evitar que apareciera una nueva construcción que intranquilizara el conjunto y cortara las visuales a las sierras.

El acceso a la cueva franquea una pequeña terraza, a la cual se desciende mediante un par de escalones; de ahí se baja uno más para ingresar al ambiente de escritorio. Para agregar un factor de sorpresa, éste está techado con una bóveda, no aprehensible desde el exterior. Por otra parte, se logra así un mayor contraste de altura con la zona de la chimenea, que tiene un techo muy bajo, procurando darle un sentido de gran intimidad. El rincón de fuego se completa con un banco construido en mampostería a ambos costados de la chimenea, con asiento de madera, con estantes para biblioteca y discoteca encima. Como se aprecia en el corte 1-1, una ventana alta por sobre el nivel de tierra produce un golpe de luz que ilumina el muro de fondo de la chimenea sin que se visualice desde el ambiente la fuente luminosa. Es de hacer notar

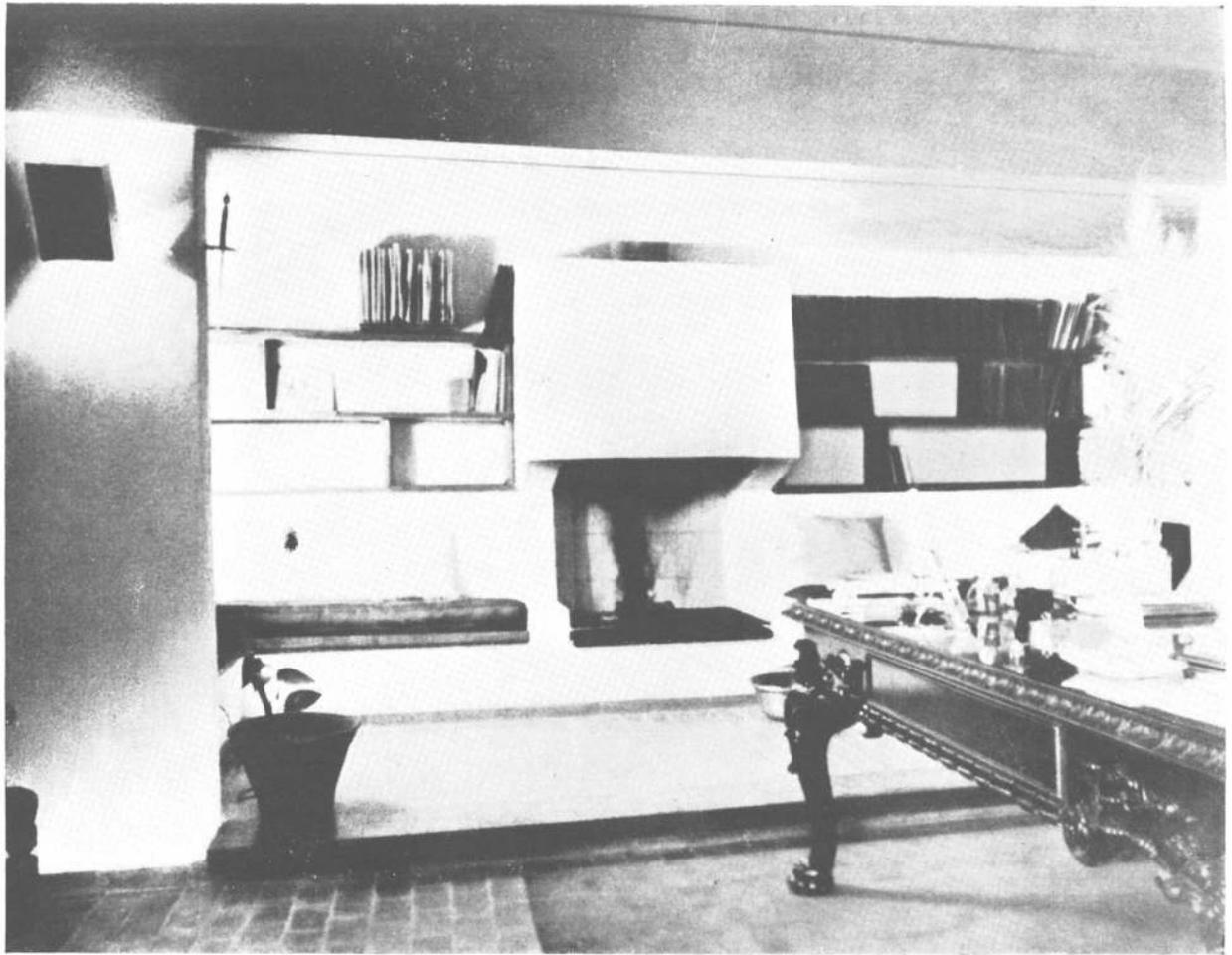
que todas estas articulaciones, tanto en el corte horizontal como en el vertical, confieren al ambiente una riqueza espacial que disimula sus reducidas dimensiones. En la zona techada con bóveda se ha ubicado, en un extremo, el escritorio y en el otro, el rincón de dormir. Contra la pared de respaldo del escritorio hay un mueble biblioteca donde se ha previsto un nicho en el tercio central para colgar un cuadro de Caraffa que representa a San Marcos, boceto que realizó el pintor antes de pintar el motivo en el techo de la Catedral de Córdoba.

Los muros han sido construidos con mampostería de ladrillos huecos y los techos, tanto en su zona plana como en la abovedada, con el sistema "celerlosa". Los paramentos interiores y exteriores de los muros fueron terminados con Ornalite blanco, material que les confiere una textura rugosa y por encima de la viga de borde toda la techumbre es gris. La carpintería, de secciones gruesas, es de nogal del país, como todos los muebles; los artefactos luminosos y el tubo de tiraje de la chimenea son de cobre y los pisos de gres.

Con excepción del mueble escritorio y del farol exterior, ambos de factura colonial (pertenecían a la familia) todos los otros muebles y artefactos luminosos fueron proyectados por los arquitectos para este pabellón.



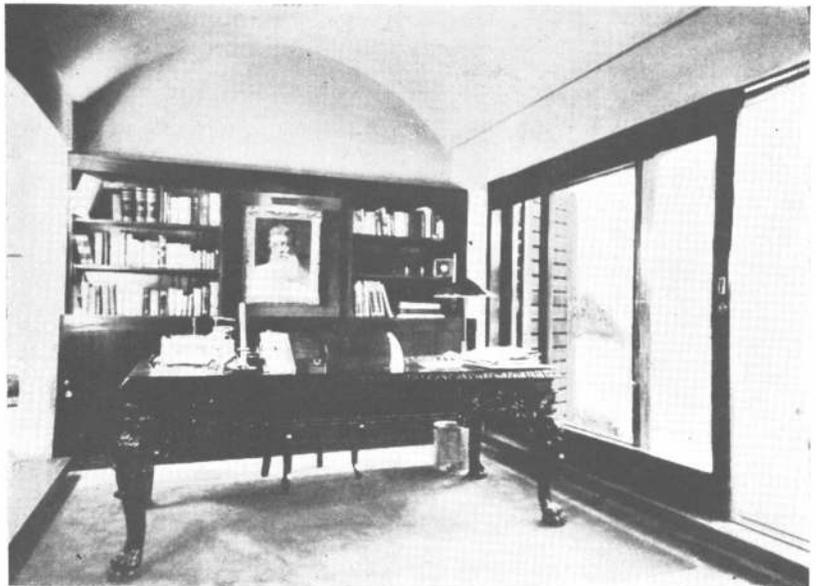
Escala 1:200 (en planimetría general 1:2000)



4



5 6



1. Un rincón del parque; se ve la ventana alta de la "cueva". 2. Lo que se ve desde aquella ventana alta. 3. La entrada. 4. El llamado "rincón de fuego" desde la zona "estudio". 5. Biblioteca al lado de la chimenea. 6. El ambiente principal. Las fotos son de Exakta.

DOMINICUS ZIMMERMANN

Nuestra Señora de Günzburg

La biblioteca de Schussenried

Para un conocimiento de la personalidad de Dominicus Zimmermann los lectores pueden recurrir a *na* 377 en el cual el autor publicó un ensayo sobre la iglesia de Steinhausen, obra de dicho arquitecto. En ese artículo se comentan distintos aspectos sociales, religiosos y estéticos de la cultura alemana de la primera mitad del siglo XVII, particularmente en Württemberg y en Baviera, que se consideran inseparables de ciertos caracteres de la arquitectura motivo de estos estudios. Otros comentarios sobre la arquitectura barroca en Alemania se hacen en *na* 381, en un ensayo referente a la iglesia de Vierzehnheiligen. Con el presente artículo continúa el comentario crítico sobre las obras más importantes de Zimmermann, que finalizará en el próximo número con la presentación de la iglesia de la peregrinación del Wies.

Nuestra Señora de Günzburg

La pequeña ciudad bávara de Günzburg está situada próxima al Danubio, al sur de él, a unos veinticinco kilómetros al este de la ciudad de Ulm. La iglesia de Nuestra Señora eleva su techumbre y su campanario sobre las modestas viviendas que, compactamente, la rodean, imagen que se tiene viniendo desde el N.E., no así si se llega de Ulm; en este caso el templo, situado a la izquierda del centro de la ciudad, apenas alcanza mayor definición.

La iglesia actual se construyó con motivo de haberse destruido la anterior en el incendio que, en mayo de 1735, arrasó parte de la ciudad superior. En junio del mismo año, la Municipalidad encargó la construcción del templo a Zimmermann; la torre, levantada sobre los restos de la anterior, se terminó al año siguiente. En 1741 se había concluido con los trabajos de estuco y pintura de la nave y del coro.

El interior de la iglesia de Günzburg está constituido por una nave más o menos rectangular que da a un coro de igual forma. Aquella está cubierta por una bóveda oval y el coro por una bóveda de medio cañón. Dieciséis columnas parecen sostener el entablamento sobre el cual descansa la bóveda de la nave, en tanto que pilares apareados soportan la bóveda del coro, separada de la pared exterior por una galería elevada. Dos altares colocados oblicuamente establecen un nexo entre la nave y el presbiterio, a la vez que entre los altares menores laterales y el altar mayor. Sobre el ingreso un coro, fuertemente convexo, inicia un movimiento que culmina en el altar principal. Una forma simple, de planta doblemente rectangular, algo ensanchada en el centro, con techumbre a dos vertientes y en dos niveles, cubre aquel interior. Únicamente el campanario pone una nota animada en este sobrio exterior.

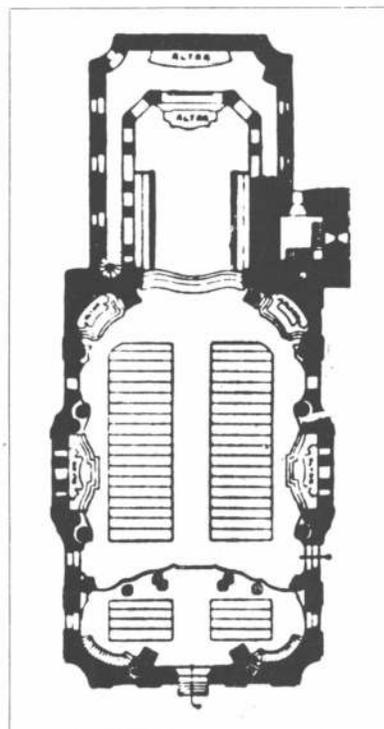
En planta, Günzburg muestra dos partes bien diferenciadas: una es la nave,

amplia, rectangular, con los ángulos ochavados, la otra el coro, igualmente rectangular y ochavado, en el cual Zimmermann, como en la nave de Steinhausen, situó una doble pared de pilares que actúan, lo mismo que en aquella, como elementos reflejantes de la luz, dando lugar a un motivo transparente y espacial que se traduce por último en una ruptura de toda imagen de configuración más o menos tectónica: la forma se hace espacio luminoso e ilimitado.

En Steinhausen la nave comprende un óvalo central y un anillo también oval. Entre el espacio exterior (el muro) y el observador ubicado en el centro de la nave se sitúan las columnas y la colateral anular. La luz es indirecta. En el coro la luz proviene directamente de dos ventanas laterales. En Günzburg Zimmermann invirtió el esquema. La nave es de espacio único en tanto que es el coro quien se reviste de una doble pared de pilares. En la nave la luz es fuerte, directa, en tanto que en el coro es indirecta, delicada, sutil, una integración de luz, espacio y color.

En sus rasgos más generales la iglesia de Günzburg responde a los principios espaciales de los templos surgidos con motivo de la Contrarreforma posteriormente a realizaciones como el Gesú y el Redentor, esto es, iglesias de una sola nave comunicada directamente con un coro sin la solución de esa continuidad que en aquellos templos significa la cúpula sobre el crucero. La nave puede ser más o menos oval e igualmente variar la forma del coro, pero el efecto, sobre todo en las que adoptaron el esquema rectangular, fue de integración inmediata entre nave y coro —tal como en Günzburg— templos estos últimos que acaso hayan tenido origen inmediato en algunos proyectos de Guarini o aun anteriormente en realizaciones como los Scalzi de Longhena y asimismo, en lo referente a la integración de la nave, en el Redentor. El arreglo final de San Francesco della Vigna de Venecia anticipa ese esquema, pero Santa Catarina dei

Abdulio Giúdice
Mendoza — 1964



Furnari (1558) de Guideto Guidetti da el prototipo, si bien evidentemente inspirado en Santo Spirito in Sassia (1538) de Antonio da Sangallo.

En Günzburg la integración de la nave con el coro se comprueba entre otros motivos por el hecho de que toda la nave converge visualmente al doble altar del fondo; salvo que el espectador se sitúe en los huecos de los ochavos frente a los altares oblicuos, desde cualquier otra parte de la nave aquél es visible, constituyéndose en el punto de vista de mayor atracción. Curiosamente se constata que el altar posterior es el punto de concurrencia de dos líneas que pasan por la parte interna del vano de unión y por las dos últimas columnas, aquéllas situadas junto al coro anterior. El triángulo así constituido define un sentido espacial del templo.

La bóveda de Günzburg, para quien conoce Steinhausen y el Wies, resulta notablemente amplia. Ya lo es por el

hecho de abarcar toda la planta, mientras que en aquellos templos se extiende hasta el límite que implican los pilares, pero resulta más ancha aún que la nave por el hecho de que ocupa en su dilatación transversal un ensanche que aquella sufre en el centro, a la altura de los ventanales. La noción de la amplitud de la nave la tiene el observador de su ancho más general, pero sin advertir, al menos de inmediato, que ésta se dilata justamente en el vano que deja la nave detrás de los altares laterales. Por otra parte, en ese mismo sitio, donde se percibe el dilatarse de la bóveda, la nave se hace opuestamente más angosta por el avance de las grandes columnas que flanquean los ventanales y por la saliente de los altares.

Contribuye asimismo a tal sensación de amplitud respecto del espacio bajo el hecho de que la bóveda nace detrás de la cornisa, pero ésta al inclinarse y avanzar de manera decidida hacia el interior concluye por dar al espectador la impresión de que la medida del espacio bajo es la que marca la cornisa, en efecto menor que el abarcado por la pared y mucho menor todavía que el comprendido por la bóveda. Y la impresión es explicable, pues la cornisa es el elemento más fuerte de la parte baja, por lo menos de los que actuando horizontalmente pueden contribuir a comprender el espacio en tal sentido.

Pero lo que parece definir por último esa sensación particular de tamaño es el avance del coro elevado que restando espacio a la parte baja dilata por oposición el de la bóveda que continúa por detrás. Y ésta no es un plafón como en el Wies sino que posee un volumen considerable, provocando a la vez la impresión de algo muy liviano, ingravido, casi suspendido en el espacio.

En sus grandes líneas la nave es rectangular, pero luego se la observa ovalada y más propiamente sinuosa, ondulada, entrante al comienzo, saliendo después en la parte baja de los altares

laterales y volviendo a retroceder. Un poco más arriba del pavimento se advierten uno o dos ritmos igualmente serpenteantes, pero contrarios y superpuestos al anterior, lo que se hace claro en la zona de los altares laterales, pues en tanto que la parte baja de éstos es saliente, el ventanal retrocede y es justo el hueco dejado por tales espacios el que será ocupado por el altar.

Las columnas actúan como partes salientes mientras las ventanas y los altares oblicuos proceden como vanos, pero lo que evidencia más ese ritmo de macizos y huecos es el entablamento. Su avanzar y retroceder define por completo el dinamismo de la parte baja, que se manifiesta asimismo como ritmo de elementos opacos o macizos (columnas) y elementos luminosos (ventanas). La pared, como superficie continua, maciza, opaca, limitadora de un espacio, ha desaparecido. Además del movimiento ondulante todo es ahí luces, sombras y frágiles elementos macizos que llevan el espacio interior al exterior e, inversamente, introducen éste al interior. Acaso el último vestigio del muro sea las pilastras que acompañan a las columnas y que se identifican como pared por el hecho de que no se interrumpen en una base o en un zócalo, sino que continúan hasta el pavimento. Con todo hay una forma que proporciona a ese espacio una cierta unidad: son justamente las dieciséis columnas de fustes lisos y extraños capiteles que trazan con su ubicación, en última instancia, el contorno de un espacio más ideal que real, más allá de las cuales el muro, disuelto en la luz de los ventanales se integra al espacio exterior.

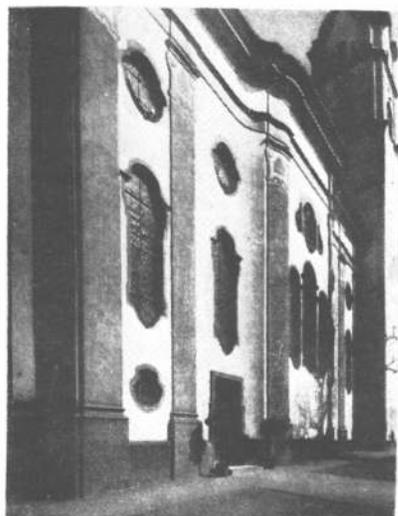
No existe en consecuencia un muro sino una forma dinámica, sinuosa, translúcida, resplandeciente, sucesivamente avanzada y retrocedida, maciza y perforada, reflejando la luz opuesta y dejando pasar aquella otra proveniente de atrás, logrando un efecto como de sucesivos espejos puestos al lado de vanos que dejando ver el espacio situado frente a nosotros nos muestra al

mismo tiempo aquel que se encuentra a nuestras espaldas. La pared de la nave es, en efecto, un estar en el espacio y en la luz.

La bóveda, a diferencia de la parte baja, animada por el movimiento descrito, actúa en una superficie continua, pero que no se comporta como tal sino como un plano óptico que fusiona aquel más inmediato con el sugerido por una singular decoración de frescos y arabescos en la cual se dilata. Tal dilatación se ocasiona diré concéntricamente pero asimismo existe un movimiento hacia lo alto, de impulsión, mediante unos arabescos con forma de olas, que van guiando la visión hacia las formas ya incuestionablemente visuales del fresco. También resulta sensible por parte de la bóveda una imagen de reposo, efectivamente tranquilizadora, que procede tanto de su forma sencilla y protectora como de la semi penumbra general en que se desarrolla.

Dos altares oblicuos, situados al término de la nave, conducen la vista desde ésta hacia el coro, logrando en tal forma una imagen unitaria. Efectivamente, la vista se desliza con facilidad desde aquellas formas escorzadas hasta la imagen relativamente similar del altar mayor. En realidad el movimiento hacia este último se inicia con la visión de los altares laterales: sus partes bajas salientes comienzan en una forma sinuosa que encuentra su oposición en la concavidad de los altares oblicuos, así como la penumbra de éstos es lo opuesto a la luminosidad que rodea a los primeros. Hay igualmente una oposición de tamaños, menores los laterales, más amplios los oblicuos, oposición que por otra parte se inscribe en un ritmo de crecimiento, cuya forma más amplia y final es aquella del altar principal.

La posición distinta de los altares, respectivamente longitudinal, oblicua y frontal genera la experiencia de un espacio tridimensional, ya que supone visiones distintas de los espacios de la nave y del coro. El papel de los al-

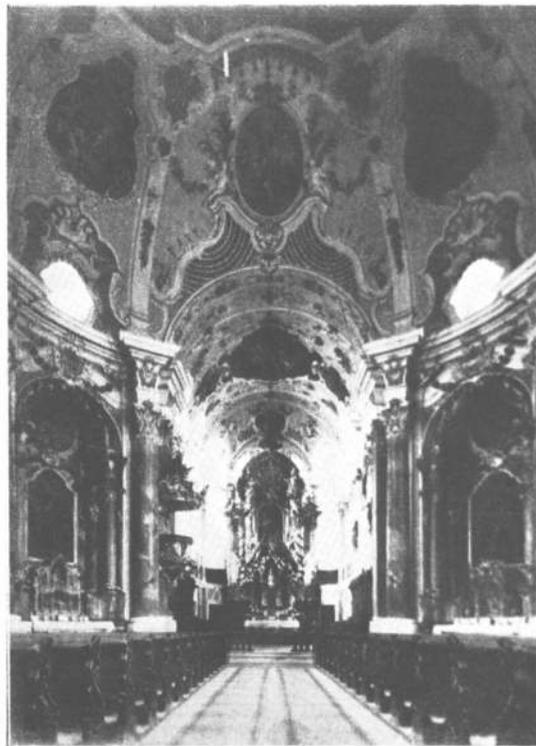


tares oblicuos es decisivo: unen el espacio de la nave con el del coro, pero significan una visión en escorzo, una tercera visión se diría escultórica, que une la transversal que exigen los altares laterales con la axial correspondiente al altar principal. El color saturado de esos elementos escultórico-arquitectónicos, su textura, su interés religioso, los constituye en efecto en puntos de vista orientadores, y creadores de un espacio de tres dimensiones.

Pero al mismo tiempo que esos elementos integrantes existen aquellos que señalan un último carácter de autonomía de los dos espacios principales. Son entre otros las columnas monumentales que al llegar al coro se convierten en pilastras, forma que los elementos de sostén mantienen en todo el recorrido y debe notarse la alternativa: en la nave elementos curvilíneos, las columnas, sostienen un entablamiento (horizontal y rectilíneo); en el coro, elementos de sección rectilínea (pilastras), apareados por lo demás, simples como las columnas de la nave, sino "dobles" como la pared del mismo espacio en que se encuentran, sostienen elementos curviformes (arcos). Tal dialéctica u oposición, debe recordarse, es la misma que se evidencia entre la disposición más o menos rectangular del orden bajo de la nave y su cubierta oval, o entre la planta igualmente rectangular del coro y su bóveda de sección semicircular.

Los ventanales de la nave tienen a los lados columnas apareadas en tanto que los altares están enmarcados por columnas simples. El arco semicircular de las ventanas se reproduce en el arco de igual altura pero más amplio del coro; el mismo motivo se encuentra en los altares oblicuos y por último en el altar mayor, con lo que se establece una ordenación compleja. Asimismo en los altares laterales la luz del ventanal se comporta a manera de un gran halo luminoso, vinculado en lo referente a su forma semicircular, con aquellas que coronan respectivamente los altares oblicuos y el central; por cierto que mientras el semicírculo de los altares de los flancos actúa como luz, y el de los oblicuos como hueco y penumbra densamente cromática, aquel del altar principal es espacio, luz y color a la vez.

El coro elevado, al tiempo que crea con su convexidad un motivo opuesto a la concavidad de la nave que se aleja en un movimiento contrario de dilatación, parece iniciar una impulsión hacia el presbiterio, que éste confirma con su forma y desarrollo. Con todo, la pared o balaustrada del coro es también una forma en extremo pictórica, transparente, brillante, ingravida, casi más un sutil y sensible diafragma entre dos espacios que superficie divisoria de ellos: en tanto que une a sí el espacio de la nave dejándolo transcurrir a través de su delicado tejido, los cristales situados detrás lo reflejan e incorporan igualmente como forma bri-



La nave vista hacia el coro.

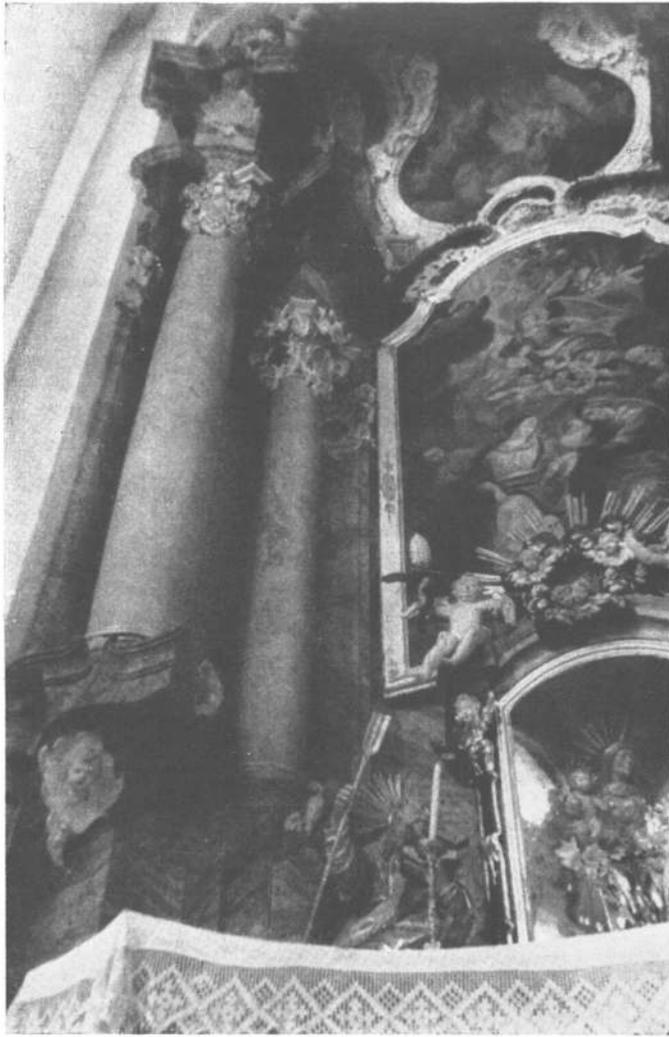
llante y luminosa que disuelve en parte su propia superficie nacarada.

Efectos verdaderamente contrapuntísticos —"concordancias armónicas de voces contrapuestas"— que luego se verán confirmadas por el uso del color y de la luz animan por completo esta iglesia, sea en la oposición del espacio simple de la nave respecto del coro de dobles paredes, que en su momento de mayor alejamiento parece retroceder hacia la nave, o de la forma rectangular, estrecha y luminosa de la nave con relación a la bóveda oval, amplia y en penumbra, o en el crecer de la nave hacia el ingreso y el dilatarse inverso del coro elevado, lo mismo que en la dialéctica de los elementos de sostén, columnas en la nave y pilastras en el coro.

La luz. Esta actúa, al menos en la nave, de dos modos: directamente, pasando a través de las ventanas, como fuerte luminosidad que destruye las formas más inmediatas y en principio aquellas mismas por donde penetra, ya de por sí bastante libres, e indirectamente, en el sentido de la luz que se refleja en las columnas, pero sobre todo en el entablamiento y en las cornisas. La luz que tales elementos reflejan procede de las ventanas opuestas a manera de luminosidad que incide en el pavimento y reflejado por éste llega a la pared opuesta. La inclinación del entablamiento y de la cornisa hacia adelante y abajo, su fuerte saliente, resulta en efecto del hecho de querer poner en penumbra la bóveda y, contrariamente,

El coro anterior.





Altar oblicuo - detalle.

dar luz a la parte baja de la nave, recogiendo y reflejando por medio de esa disposición toda la luz procedente de los vanos frontales y aun del pavimento.

A tal ilimitación como luz de la pared inferior se opone la forma en penumbra de la bóveda, que en su parte central logra su momento más oscuro, pero lo mismo que la parte baja, aunque con medios distintos, la bóveda alcanza una imagen ilimitada: su superficie no es de ningún modo un límite seguro de espacio, puesto que sus paredes están concebidas como formas óptico-espaciales. Los pequeños arcos y los extraños adornos flotan en un espacio verdaderamente incommensurable. El fresco central es ya, claramente, puro espacio perceptivo, ello sin aludir al espacio representado.

Aquella luminosidad proveniente de afuera, al ser captada y devuelta por las paredes opuestas a las ventanas por donde penetra, sensibiliza fuertemente el espacio exterior, pero asimismo un espacio naturalista o, al menos, un espacio externo. Es imposible dejar de percibir la relación del interior con el espacio del cual proviene la luz. Deci-

didamente el templo está situado en un espacio, relación que supone o implica una concepción urbanística de la arquitectura lograda por la luz, la cual integra el espacio arquitectónico en el espacio ambiente, e inversamente incorpora el espacio exterior en el interior del templo.

En la nave la luz es franca, directa, causada originariamente por el contraluz de las ventanas que dan al exterior. Los altares oblicuos, al tiempo que implican un espacio, aquel del hueco que las columnas en perspectiva intensifican, oponen a aquella blanca luminosidad un fuerte cromatismo hecho de ocre, rojos y dorados, y una definida penumbra. El coro es luminoso y blanco, al menos en las pilastras, pero se trata de una luminosidad indirecta; las ventanas no son visibles y las pilastras, cuyo fin es en parte no dejar ver aquellas fuentes de luz, se imponen y tornan en cierto modo impreciso el espacio que contienen, a pesar de sus medidas materialmente limitadas. En esa parte el espacio es asimismo luz, y la luz espacio. La separación existente entre la nave y el coro ocasionada por la zona en penumbra de los altares

oblicuos intensifica la luz de aquel último, como el efecto de luz y color del altar principal.

Resumiendo esto último diremos que mientras la nave de Steinhausen puede ser contemplada en la plenitud de su luz sin que se vean sus fuentes, esto es, las ventanas, en Günzburg éstas son siempre y totalmente visibles, pero la experiencia de la nave de aquella iglesia fue traída aquí, según se dijo, al coro, puesto que los pilares, haciendo invisibles los ventanales transforman en luz pura y por lo tanto en espacio la luz que penetra por aquéllos y su misma corporeidad. Y es en ese lugar de intensificación de la sensación espacial, al fondo de un espacio, donde surge rodeado de la blanca luminosidad de las pilastras y del suave color nacarado de la bóveda de cañón, el sortilegio del altar mayor.

El color. En lo referente al uso del color la iglesia está cruzada por dos corrientes rítmicas en crecimiento: una se dirige de abajo arriba, desde el blanco de la columna hasta el color intenso del fresco mayor; la otra se inicia en el ingreso y en el coro anterior, y después de pasar sucesivamente a través de la zona de los altares laterales y de los oblicuos, culmina en el cromatismo del altar principal.

En tanto que las columnas y pilastras de la nave son blancas, salvo los capiteles, apenas se supera la cornisa el color comienza a mezclarse con las extrañas ornamentaciones que rodean las ventanas, pasando de ahí a los frescos menores y decoraciones que los rodean, hasta alcanzar el color pleno del gran fresco central.

El coro. Es aquí donde tienen comienzo los motivos más ricos e intensamente espaciales. Como en la nave de Steinhausen está constituido por dos espacios, uno central y otros circulatorio, unidos por un sistema de pilares



Altar principal.

cuadrados, arcadas y entablamentos, componiendo una galería que se vierte al espacio central por los vanos de las arcadas y la transparencia de la balaustrada.

Los pilares apareados encierran una pequeña abertura coronada por un arco, en tanto que entre cada dos grupos de pilares se genera un arco alto y amplio, con lo cual queda constituido un ritmo alto-arqueado-amplio y bajo-recto-reducido.

El espacio se percibe sobre todo como luz que impondera las pilastras sobre cuya superficies se refleja —más bien planos luminosos que superficies de cuerpos concretos— pero también como movimiento ascendente, que es el manifestado primero en el deslizarse de las pequeñas arcadas entre los pilares, luego en los arcos más grandes y ligeramente tridimensionales que van entre las columnas apareadas y, por último, en el movimiento más amplio de los arcos y bóvedas del coro. Y justamente mientras las cornisas situadas entre pilar y pilar vinculan los arcos menores con los secundarios, es el suave balanceo de éstos hacia la bóveda lo que los integra a esta última.

El coro, no obstante su forma alargada, no se expresa solamente según un espacio axial horizontal, dirigido hacia el altar, sino que su visión involucra un movimiento ascensional, desde la nota densa y cálida de la silliería hasta la blancura de las pilastras, pasando antes por la transparencia de la balaustrada y de las rejas que ahora faltan. En cuanto se ha alcanzado este diáfano espacio, situado por lo demás también al término de aquel espacio axial es cuando se percibe, como centro de coordenadas, la forma del altar.

El altar mayor. Situado en lo profundo del coro resume sus cualidades espaciales, compuesto como está por dos partes o altares separados por un espacio poseyendo además la misma calidad cromática de los altares anteriores, pero situado en medio de la luz del presbiterio. La vista pasa así movidamente desde la luz de las ventanas de la nave a la penumbra densa de color de los altares oblicuos, los cuales la guían hacia el coro, el cual ya no puede ser contemplado como una superficie, sino que la vista, luego de deslizarse por un plano. —aquel de la pared de la nave— y al transponer el arco que da al coro es obligada a efectuar franca y súbita experiencia tridimensional: no percibe más una superficie sino que se encuentra vagando en medio de un espacio, pero contrariamente a la última visión de la nave, se tiene la sorpresa de un espacio nuevamente luminoso. Este asimismo se arquea y salta hacia adelante mediante las arcadas de columnas apareadas y es al final de esa luminosidad que la vista, en el mismo juego de sorpresas, encuentra la imagen nuevamente intensa de color del altar, pero no ya como

formas oblicuas situadas en una penumbra sino francamente transversal y dominante, al fondo de un espacio definido y rodeado de una vigorosa claridad. El coro idealiza la luz de la nave y el altar hace lo propio con el color de los altares oblicuos, en el medio irreal de la luz del presbiterio.

El doble altar está compuesto por una parte central retrocedida que enmarca una pintura coronada por una forma semicircular, y una parte saliente constituida por una balaustrada y dos pares de columnas; entre ambas partes se desliza una especie de tribuna o balcón. En la zona alta las columnas apareadas se unen al cuerpo central por unos ornamentos sinuosos. Todo el conjunto solo es comprensible a través de un lenguaje de imágenes pictóricas y aéreas. Son formas que avanzan y retroceden, con más valor de manchas ópticas danzantes en un espacio que superficies cromáticas de formas sólidas. El color dominante, lo mismo que en la bóveda del coro es el rosa, suave aunque cálido, junto al cual juegan su papel los dorados que, en conjunto, dan mayor solidez a los tonos rosados. El color oscuro de la pintura del lienzo, como sus rojos fuertes, constituye la nota de atracción última, solo posible, es cierto, a condición de haberse detenido previamente en la magia espacial y apasionada del altar.

Imágenes de enérgico contenido espacial son los capiteles de las columnas apareadas, de curiosas formas cóncavas y ángulos salientes, que parecen agitarse y prolongarse en el espacio circundante. Los capiteles no aparentan hechos de materia dura, consistente, sino de alguna substancia blanda, gelatinosa, sensible a atracciones procedentes de sitios próximos —como si estuviesen adquiriendo forma en el mismo momento en que se los contempla.

Pero algunas de esas arbitrariedades se encuentran anunciadas en los altares oblicuos. Así como las columnas apareadas de aquél no soportan nada, sino que su fin es provocar una sensación espacial, las columnas mayores de estos últimos, aquellas que dan hacia afuera, no se apoyan sobre una base o dado sino sobre un saledizo, en cuyo hueco inferior flota la cabeza de un ángel, e igualmente irracionales desde el punto de vista constructivo son los fragmentos de entablamento que parecen flotar más bien que descansar sobre los capiteles dorados.

La biblioteca del monasterio de los premostratenses de Schussenried, ciudad de Württemberg situada a unos sesenta km al S. O. de Ulm, fue construida entre los años 1754-61 según un proyecto de Dominicus Zimmermann de 1748, como parte de las obras de reconstrucción de la iglesia y convento, quemados y destruidos en 1647 por las tropas suecas.

El convento con su iglesia se levantan en la periferia de la reducida ciudad,

La Biblioteca de Schussenried



Iglesia y monasterio de Schussenried

casi en contacto con los sembradíos y plantaciones de frutales que se extienden vastamente a través de un terreno ligeramente ondulado. Como en Steinhäusen, distante unos pocos kilómetros, la iglesia, visible desde lejos, destaca su silueta blanca y geométrica y su campanario octogonal y bulbiforme por encima del breve conglomerado de la población.

La biblioteca situada en el macizo del convento es de planta rectangular y está cubierta con una bóveda de plafón de forma ovalada. Una galería permite utilizar la parte alta de la pared para la función del edificio. Los extremos angostos son cerrados y opacos mientras que los otros se abren al contacto del exterior por veinticuatro ventanas, seis por orden y doce por lado.

La expresión espacial está determinada por tres planos horizontales: pavimento, balaustrada y parte inferior de la bóveda, y por cuatro planos verticales: el nivel de las columnas y de la balaustrada, el de la parte baja de la bóveda o perímetro interno del cielo raso, el límite señalado por los armarios, y finalmente, el que indican las ventanas.

La forma más regular es aquella de la bóveda. Más abajo la balaustrada transparente avanza en sectores de círculo en los lados mayores donde la bóveda es recta, saliente que se reproduce en los lados menores donde aquella retrocede, creando así una polémica de formas por completo decidida.

El movimiento de la balaustrada está acompañado por las columnas rojas pues las centrales se hallan desplazadas ligeramente hacia el centro en la dirección que indica el balcón que está encima. Sin embargo el basamento de esas mismas columnas, como el de las correspondientes al eje longitudinal señalan en su curvatura una concavidad opuesta precisamente a la saliente de aquel balcón.

A la falta de un ajuste armónico entre la forma de la bóveda y aquella de la parte baja se une el hecho de la dilatación franca del vano de la galería debido a la falta de columnas, mientras que en el piso bajo éstas crean una ligera detención o demarcación del espacio, detrás del cual, como en la parte alta, ocurre el juego de los armarios y ventanas. Hay ahí un ritmo curioso: los armarios, como formas macizas, avanzan aproximándose a las columnas apareadas, al tiempo que crean una forma ligeramente opaca; a sus lados el espacio se dilata en el vano de los alfeizares hasta alcanzar la luz exterior a través de la transparencia de los cristales. A ese contraste rítmico macizos y huecos corresponde un ritmo de configuración igualmente opuesto: las ventanas son sencillas, co-

ronadas por un simple arco rebajado, en tanto que los armarios se coronan con unas formas sinuosas, plenas de movimiento que luego de descender ascienden hasta alcanzar el breve cielo raso. La luz cruda de las ventanas es contrarrestada en tal forma por la riqueza de los perfiles de los armarios, y viceversa, su movimiento es transformado en espacio y luz por las ventanas.

En los extremos, donde no existen ventanas, sino solo dos puertas por lado, cinco armarios unen sus molduras superiores en un movimiento de formas encrespadas y serpenteantes, no ya intercalado en la fuerte luz de las ventanas sino reposando en la delicada penumbra que proporcionan los estrechos cielorrasos. Intercalada entre la planta baja y la galería la balaustrada crea un tejido espacial que al tiempo que en su transparencia une orden bajo y alto, lleva el espacio central al más amplio que señalan la luz de las ventanas e incorpora al interior aquel de los espacios perimetrales.

Las paredes son blancas, y celestes los armarios. Las estatuas, estucadas en blanco, se destacan respecto del color rojo de las columnas, color relacionado sin duda al tono rojizo y dorado de

los libros simulados en las puertas de los armarios. El color dominante en ambos órdenes resulta ser un gris celeste suave, que contrasta con el color más oscuro y variado de los frescos de la bóveda.

El papel principal en lo que se refiere a la expresión del espacio parece ser cumplido por la balaustrada, cuyas formas inquietas, transparentes y flotantes, al tiempo que actúan rítmicamente integrando el espacio en sentido horizontal, esto es, de un extremo a otro, proyectan el espacio anular en el central y permiten en su transparencia que éste se prolongue hasta las imágenes imponderables creadas por la luminosidad de las ventanas, al tiempo que incorporan a la nave, digamos al centro de ella, que de otro modo podría resultar acaso oscura, un motivo hecho de sutil luminosidad: aquella que refleja procedente de las ventanas opuestas. La nave, o el espacio central, se extiende desde ese momento desde la luz intensa señalada por la balaustrada hasta la luz más alejada y exterior que crean las ventanas. El comportamiento inicialmente rítmico y animado de ese motivo arquitectónico no niega de ningún modo la sugestión y singularidad de su expresión espacial y luminosa.



Guillermo Randle sj
San Miguel - 1964

Esta es la última entrega del artículo "construcción y arquitectura" que hemos publicado en nuestras últimas ediciones en forma continua. Este artículo es leído como ponencia en el Quinto Congreso Panamericano de Estudiantes de Arquitectura citado en Buenos Aires.

6. epílogo: método y estructuras

CONSTRUCCION Y ARQUITECTURA

Tres son los problemas que a la arquitectura se le plantean en el momento actual en lo educacional, profesional y nacional.

El plano educacional, en primer lugar, merece toda nuestra atención ya que, además de ser básico para la formación del hombre-arquitecto, no ha sido, a nuestro juicio, considerado con seriedad y profundidad al mismo tiempo.

Si bien se admite en el plano educacional que las carreras universitarias tienen una dimensión social, solo se enuncia ésta, sin entrar a mayores consideraciones ni aprovechar siquiera esta coyuntura para hacer ver que este horizonte de la sociedad exige de mí una respuesta que trasciende mis gustos o caprichos y que pide por el contrario ser sensible a las deficiencias y necesidades de la comunidad, integración social responsable que me separará definitivamente de la niñez y su mundo del juego y de las "cosas" y me enfrentará más adelante, en la madurez, al mundo de la tarea y de la obra.

Es cierta, por otra parte, la admisión de que la sociedad a quien se pretende servir presenta una unidad, a pesar de pasiones, emociones y causas que van de lo económico a lo religioso, pero aquélla sin embargo, sólo se explica por la unidad de la persona, justamente porque ésta no es un accidente dentro de la comunidad, de tal manera que un cambio en la persona, influye en un mismo sentido en las demás.

¿Se podrá ser útil, por lo tanto, a esa sociedad, desconociendo su componente esencial, la persona humana?

Quizá pueda parecer de Perogrullo esta conclusión, pero pregunto: ¿se ha encarado de frente alguna vez en nuestros planes de estudio, la necesidad del conocimiento del hombre en cuanto tal, como primero y fundamental, aunque luego se haga énfasis, según sea el papel que represente dentro de cada carrera, en tal o cual aspecto?

Esta necesidad anómala se gesta para la arquitectura a fines del siglo XVIII, al cambiar fundamentalmente el concepto de la persona humana y organizarse la "enseñanza" de la arquitectura, pasando el pueblo de activo a pasivo en sus relaciones

con ésta. El hombre deja entonces de "hacer arquitectura" para entregar este oficio a unos pocos, quienes al carecer de las motivaciones y colaboración humanas inmediatas y efectivas de aquellos a quienes va dirigida, comienza desde ese momento a correr el riesgo de perderse en pura geometría y en construcción, perdiendo así su esencia.

En una palabra, el objetivo y principio de finalidad del hacer arquitectónico que es la persona humana, se ha ido desdibujando hasta paulatinamente pasar a ser una "cosa" y la arquitectura otro tanto.

¿Sobre qué base se asienta la primera afirmación? Sobre una experiencia concreta, necesaria y universal. Es decir, la persona humana es el principio de finalidad de la arquitectura, no porque sea orgánica, funcional o como quiera llamársela, sino por ser arquitectura, esto es: espacio, bello y útil, construido y vivido por el hombre.

Tal vez comprenda ahora el lector por qué nos parece infundado e inoperante el enfoque exclusivamente sociológico dado hoy en algunas escuelas que si bien pareciesen intuir la solución están aún muy lejos de ello. Y quizá se entienda así la urgencia que un enfoque antropológico dado a la enseñanza tiene hoy, desde el punto de vista ético-social en defensa de la persona humana y de la misma arquitectura como arte. Pero es verdad que esto no se soluciona con el agregado, y nada más que agregado, de una materia más, sino con la orientación dada a todos los profesores de una Facultad de Arquitectura, los cuales a través de su materia den una verdadera antropología, para hacer verdadera arquitectura. En pocas palabras, gracias a los adelantos en biología, sociología y psicología, mancomunados en una antropología integral, comenzamos a comprender a la totalidad del hombre, y es hora de que los arquitectos demuestren esa comprensión en otros términos además de la economía, la eficiencia y la forma mecánica abstracta, de esta manera será un profesional de una especie nueva y muy necesaria, y su aporte muy distinto del aporte propio del ingeniero, quien no estudia los esfuerzos y tensiones de los nervios humanos.

Es notable la ingenuidad que hemos observado frente a este horizonte planteado hace tiempo a la arquitectura, por cuanto, si bien no es exacto afirmar que haya una arquitectura marxista, sí lo es decir que hay una arquitectura materialista, esto es, aquella que no respeta el principio de finalidad de su hacer y por tanto cae en lo que llamamos "construcción" o "para-arquitectura", expresión tridimensional parcial de la persona humana. Por último parece mentira cómo el hombre en su dedicación a la arquitectura ha pretendido hacer maravillas con nuevos materiales desconociendo el más noble, la persona humana, y bastarse para satisfacerla, con intuiciones acerca de ella o satisfaciendo solamente la comodidad, pero no el deseo más íntimo de todo ser humano, la creación de la belleza y la formación de valores.

Los cuatro planos ligeramente tocados —histórico, estético, antropológico y ético-social— nos llevan a afirmar que no se llegará a una arquitectura plena y contemporánea si no se tiene en cuenta al hombre en tanto que persona humana, más aún, yendo a la consideración esencial de lo que ella es.

No son sin embargo estas líneas, ni lo pretenden ser, el desarrollo de un plan más de enseñanza de la arquitectura, sino la visión, no nueva, sino hasta las últimas causas, de su método, la forma y manera de proceder en cualquier dominio, es decir, de ordenar la actividad y ordenarla a un fin. El fin a que se ordena la enseñanza de la arquitectura es algo que puede *hacer* el que piensa; se quiere lograr un saber, pero sólo un saber cómo se puede hacer esto o lo otro. En concreto, ¿cómo se puede "hacer arquitectura"? Y con esta pregunta volvemos al comienzo, buscando cuál es su objetivo, su fin, su razón última que la explique.

El mundo profesional, como continuación ineludible de los pasivos días de Facultad, plantea a su vez problemas que serán más fáciles de encarar si se "perdió tiempo" en reflexionar sobre ellos y se estableció para la acción una escala de valores, que muestre en adelante un obrar maduro y racional.

Por un lado pues, es preciso, como queda dicho, el conocimiento del hombre en cuanto tal y en lo que tiene de necesario, concreto y universal en su modo de ser, a fin de motivar con seriedad la labor creadora y respetar las exigencias que tiene como persona humana, en cuanto finalidad del hacer arquitectónico.

Por otro, lo económico-técnico es evidente que tiene su vigencia en un hacer como el arquitectónico y postula a su vez sus exigencias, exigencias que no pueden sobrepasar el dominio de lo humano en contra de la persona y en desmedro de la misma arquitectura como expresión tridimensional del hombre entero, sino por el contrario, debe adaptarse a las exigencias de éste para adquirir sentido.

Las estructuras económico-técnicas-financieras y políticas por último, plantean realizaciones de edificios que en sí, como tales, son indiferentes, es decir, ni buenos ni malos moralmente, pero frente a los cuales se verá al arquitecto obrar con madurez y racionalidad si, por ejemplo, aquellos pueden fomentar la restricción de la natalidad, la pérdida de la vida familiar, la despersonalización, la mala educación de los hijos. Como que la arquitectura postula todos los valores en grado eminente y sólo se presta, para realizarse con plenitud, a las obras que expresan, sin impedimentos de ninguna clase, lo universal y trascendente de la naturaleza humana.

Muy a su pesar el verdadero arquitecto de hoy encuentra "quasi" utópico este planteo, coaccionado por la red enmarañada de "Bancos" y "Códigos" que lo limitan y convierten su hacer en un análisis combinatorio de baños, dormitorios y pozos de "aire y luz" ya reglamentados. En una palabra, aunque sea bochornoso el decirlo, el arquitecto está a merced de los explotadores de la tierra, antaño los "rematadores", hoy los

"Bancos" y constructores de propiedad horizontal. En fin, como ya lo adelantara Gropius, el hombre ha desarrollado una relación mutua con la naturaleza sobre la tierra, pero su poder para modificar la superficie de ésta ha crecido en forma tremenda, que bien puede llegar a ser una maldición en lugar de una bendición, sobre todo el tipo medio de constructor que considera la tierra en primer lugar como artículo comercial, del cual se siente autorizado a extraer el máximo de beneficio.

¿Quién, sino el urbanista y el arquitecto creador, termina Gropius, debiera ser el guardián legítimo, responsable, de nuestra más preciosa posesión, nuestro habitat natural, de la belleza y adecuación de nuestro espacio como fuente de satisfacción emocional para una nueva forma de vida?

Penosamente debemos tachar de idealistas las palabras de Gropius en nuestro ambiente, donde vemos que en muchos casos desgraciadamente ni aún los arquitectos son los que toman el lápiz sino "especialistas", simples dibujantes o proyectistas, duchos en la combinación de ambientes ya constreñidos de antemano por "el lote" y "el Código".

Por otra parte, en nuestro medio, la "dimensión social" planteada por la escasez y malas condiciones de vivienda, ¡oh paradoja!, obliga al arquitecto, responsable e integrado socialmente, a colaborar en un problema eminentemente humano, pero de magnitudes sociológicas y económicas, más emparentadas con la "construcción" que con la arquitectura, a pesar de lo cual opinamos que el arquitecto no sólo puede, sino debe absolutamente estar presente en tal problema por solidaridad humana y capacitación profesional. No otra cosa afirmamos al comienzo de estas líneas al decir que la sociedad exige de mí una respuesta que trasciende mis gustos o caprichos y pide ser sensible a las deficiencias y necesidades de la comunidad, para llegar como hoy, hasta sacrificar aún la posibilidad de realizar obras arquitectónicas de calidad y envergadura dentro de la Historia de la Arquitectura por defender ante todo los valores morales.

La arquitectura y el urbanismo no son por tanto, hoy por hoy, los mesías de nuestra sociedad, y mucho menos las estructuras, sino la acción consciente y responsable del arquitecto, orientado sólida y racionalmente desde los primeros días de Universidad hacia el valor incalculable e inviolable de la persona humana. Precisamente si hemos afirmado que, para que la arquitectura llegue a ser una expresión bella y moderna deberá ser en primer lugar y sobre todo humana, entendimos por humano no sólo el principio de finalidad del hacer, sino también el proceder del mismo arquitecto como profesional.

Las palabras anteriormente dichas respecto a lo educacional no caen, antes por el contrario, vuelven a recordarnos en el plano ético-profesional que la condición del hombre de hoy hecha transparente a través de la arquitectura representa un trastorno que en su núcleo es de orden antropológico, razón por la cual volvemos a insistir en la educación integral del arquitecto como hombre y como profesional, teniendo sobre todo ante nuestros ojos su imagen de hoy, en la que los valores morales duermen bajo el peso agobiador de un materialismo trasnochado.

En fin, lo educacional y profesional tiene su repercusión en lo nacional ya que la toma de conciencia del principio de finalidad del hacer arquitectónico por una parte, hará de la arquitectura y del urbanismo esa expresión tridimensional del hombre entero que ellas deben reflejar para llegar a su forma más exacta y acabada; y por otra, un obrar maduro y racional del arquitecto anulará la acción destructora de los valores morales, llevada a cabo por las estructuras económico-técnicas-financieras y políticas, siempre y cuando, volvemos a insistir, se haya vertido en el estudiante una formación antropointegral, responsable frente a la sociedad.

Nuevas tendencias en la arquitectura de hoy (Holanda)

Todo el que siga las tendencias del diseño arquitectónico habrá observado que en años recientes se ha producido un cambio fundamental en los conceptos del espacio y en especial también en los relativos al planeamiento de ciudades. Tal cambio no se circunscribe a un solo país. Es evidente, a través de numerosos signos, que "estaba en el aire" y que, consciente e inconscientemente, muchos arquitectos y urbanistas buscaban nuevos principios y enfoques básicos con respecto a la vivienda y a las necesidades generales de la sociedad. De ahí que, si bien hablamos de las nuevas tendencias en la arquitectura holandesa, ello no significa que sea posible aislar una zona, un país específico, de esta evolución universal, sino que ésta puede describirse con referencia a las tendencias holandesas. Hay todavía otra razón para encarar así el tema. Esta corriente, como movimiento organizado, tiene su centro en Rotterdam, donde está establecido el secretariado del organismo que surgió del CIAM.

Significación del CIAM

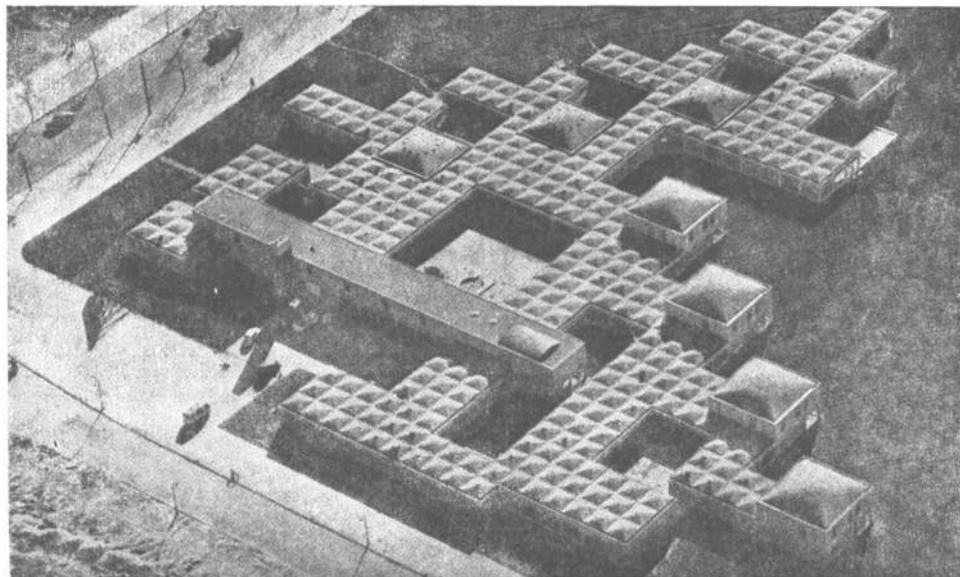
Casi no es necesario reseñar la significación del CIAM para el desarrollo de la arquitectura moderna. La formulación de los requisitos que ciudades y viviendas deben satisfacer, el estudio del diseño de las viviendas y el análisis de las actividades humanas con sus consecuencias para el

planeamiento de ciudades, son suficientemente conocidos y se han introducido, en mayor o menor grado, en todos los países. Se sabe asimismo que la realidad no ha producido las nuevas ciudades que soñaban los miembros del CIAM cuando compilaban y publicaban sus programas. Gradualmente surgió una discrepancia entre la teoría y la práctica, que podría ser negada por algunos, dogmatizando los ideales del CIAM, pero que se hicieron demasiado evidentes para poder desconocerla en forma convincente y con éxito. Las espaciales, higiénicas y soleadas ciudades nuevas, preparadas para que los hombres vivieran en ellas, no lograron satisfacer la condición básica, esto es, formar un marco para una nueva sociedad. La escuela funcionalista, muy sistemática, suponía que esta base aparecería automáticamente con la correcta aplicación de la teoría, al igual como se pensaba que el diseño funcional de la vivienda individual produciría de hecho un edificio estéticamente aceptable y hasta hermoso. La mayor desventaja derivada de la posición del CIAM fue que la expansión técnica y la aplicación de nuevos materiales de construcción, celebradas por sus miembros —y con toda razón— condujeron a un crecimiento desproporcionado de las dificultades técnicas con respecto a los requisitos humanos. Antes de que se hubiera comprendido lo que estaba sucediendo, se descubrió que la integración

entre forma y medios ya no era posible, porque los medios habían arrastrado tras de sí a la forma.

Al cabo de cierto tiempo de estar en uso las nuevas ciudades y construcciones, las imperfecciones no pudieron seguirse ignorando. Se había perdido el contacto con la vida y creció la resistencia a los dogmas tradicionales de CIAM, que culminó en una revolución, y se concretó en esa época en el encargo, hecho a un reducido grupo, de organizar el 10º Congreso a efectuarse en Dubrovnik. Los arquitectos holandeses J. B. Bakema y A. van Eyck desempeñaron un papel muy importante en este *equipo de diez* y, cuando el grupo sugirió a CIAM la disolución de la organización y la propuesta fue aceptada, aseguraron que el grupo seguiría intacto para efectuar reuniones en menor escala, de las cuales la primera se realizó en Otterlo en 1959. Esto llevó a establecer una dirección permanente para la correspondencia en Rotterdam, a la que los participantes podían mandar sus problemas, soluciones e ideas. El grupo está integrado por arquitectos de muchos países, tanto de Oriente como de Occidente, que, en los últimos años, han podido expresar sus opiniones en la publicación holandesa "Forum".

Los conceptos de este grupo pueden resumirse en una serie de palabras claves: el ya viejo término inglés "core", los



El orfanato civil de Amsterdam.

términos intermedio, umbral, identidad, reunión, "kasbah", movilidad. Si bien se intenta en este artículo describir los ideales del grupo y dar una explicación de los mencionados términos, debe subrayarse que no tiene los alcances de una descripción crítica. Hasta qué punto los conceptos son correctos en todos los aspectos, o está formulados correctamente, queda fuera de consideración. Además, corresponde señalar que el "equipo de diez" representa una sola tendencia en el reciente desarrollo arquitectónico, que se preocupa especialmente de las relaciones humanas. Por otra parte, existen otras corrientes tales como estudios espaciales sobre la base de nuevos materiales y métodos constructivos, pero su discusión no entra en los límites del presente artículo. Esperamos referirnos a ellos en una próxima ocasión. El grupo no ha dejado de observar que los nuevos distritos urbanos construidos de acuerdo con los principios del CIAM formulados en la Carta de Atenas de 1933, aparentemente nunca adquieren un "corazón" adecuado y, en consecuencia, no se organiza una ciudad en el sentido de una comunidad urbana. Sus estudios, por lo tanto, se dirigieron a la formación de una comunidad urbana y a las condiciones involucradas para ello. Estas se encontraban parcialmente en las viejas ciudades europeas, pero en gran medida también en las sociedades primitivas, cuyos poblados ilustran las formas más antiguas de comunidad.

El "kraal" y el "kasbah" se convirtieron en primeras formas educativas para un nuevo enfoque del planeamiento de ciudades. (El hecho de que el Orfanato Civil de Amsterdam, proyectado por Aldo van Eyck, tenga techos en forma de cúpulas sobre las habitaciones, a los que se les ha dado el nombre de "kasbah" es una coincidencia y se ha originado en necesidades ópticas). En estas comunidades tribales y aldeanas, se reconoció el origen del "core", el mercado, el centro comunal, que formaban el lugar de reunión de los habitantes y constituía la expresión de su unidad. Las viviendas se organizaban en torno de este lugar de reunión sin perder su carácter individual en favor del colectivo. Esta organización colectiva no está

divorciada de la organización individual.

Espacio "intermedio"

La manera en que las viviendas individuales se abren hacia la comunidad y se cierran a ella no es irracional, sino un efecto consciente que asegura que la transición de lo individual a lo colectivo permanece visible y permite experimentar espacialmente. Entre estas dos esferas, se presta gran atención al área de transición, esto es, al umbral. Este espacio intermedio desempeña un papel predominante, porque debe demarcar cualquier transición entre esfera e identidad. Cada espacio tiene su propia función, como se decía anteriormente; tiene su propio carácter o identidad, según la nueva definición.

Si se descuida la transición de una identidad a la otra, esta identidad se perderá. Esta fase de transición solo puede estar ausente si se ha hecho un intento expreso de hacer chocar dos esferas, por ejemplo: la muralla de la vieja ciudad y el campo circundante.

Así, no solo encontramos el umbral en la puerta de entrada de la vivienda, sino también en el límite entre la ciudad y campo y en el límite entre las áreas para vivir y dormir en el interior de la vivienda. El umbral está allí para indicar al ser humano que está pasando de una acción o actitud a otra.

Además, los otros conceptos se repiten en la misma forma en las macro y micro-organizaciones. El centro comunal del pueblo se repite en la vivienda como un centro familiar que puede ser la sala de estar, pero también el atrio o la terraza. Corresponde al arquitecto y al urbanista la tarea de crear estas identidades. Se comprenderá que debe rechazarse una distinción entre disciplinas arquitectónicas y de planeamiento de ciudades, puesto que la repetición del mismo principio único en altos y bajos niveles de organización presupone una unidad primaria, que no deja espacio para diferencias fundamentales entre las dos esferas de trabajo.

El hombre masa

De ahí que sea la misión del arquitecto impartir identidad

al espacio donde vive el hombre. Este hombre es el individuo anónimo, el hombre masa que, a causa de la desintegración de la estructura urbana y comunitaria, también ha perdido, de acuerdo con este concepto, su propia identidad. La tarea, pues, consiste en algo más que limitarse a proporcionar el espacio y se identifica con el retorno a la identidad del hombre mismo.

La identidad se logra caracterizando la vivienda, con lo que adquiere una fisonomía propia. En grandes estructuras —bloques de varios pisos— esto significa que el esquema tradicional de la caja rectangular (colocada horizontalmente o verticalmente) debe diferenciarse en la estructura como un todo. Desde el punto de vista técnico —campo que aún no ha sido explorado a fondo por este grupo— debe atribuirse gran importancia a la función que presta la infraestructura, como consecuencia de lo cual la función técnica puede reducirse a una función simplemente de sostén, es decir, de sostén de la sociedad humana urbana en la diversidad de sus aspectos.

Aparte del hombre mismo, debe impartirse una nueva identidad a la comunidad. En tal conexión, se atribuye gran valor a varias disposiciones de carácter comunal. Ya se ha hecho referencia al Núcleo, que es el corazón de la comunidad. Allí es donde se reúne la gente. Pero estos encuentros no se producen sólo en el mercado, el terreno comunal o la plaza, que es la expresión de la comunidad urbana total. La gente vive en la misma ciudad, en el mismo barrio y tiene vecinos con los que se encuentra, además, en otros lugares. La calle, la galería, los pasajes son también lugares de encuentro.

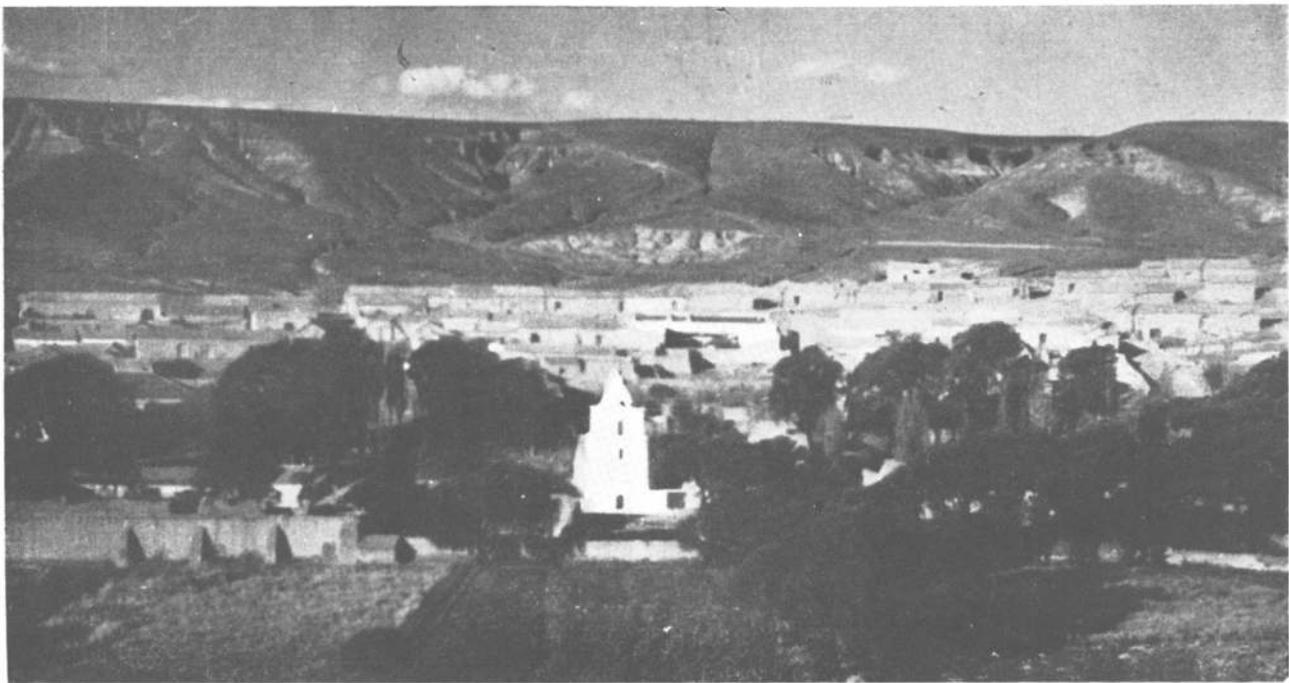
Su estructura ha de presentar diferencias con la de la plaza. Debe haber lugar para un encuentro al pasar. Por otra parte, es posible que se produzca aquí una nueva identificación; la de ser vecinos, de manera que no es un número de personas anónimas que salen de sus hogares a la mañana como extraños absolutos, como si no vivieran en la misma calle o en la misma manzana. De tal manera, aparte de la ciudad en conjunto, el barrio también tiene importancia.

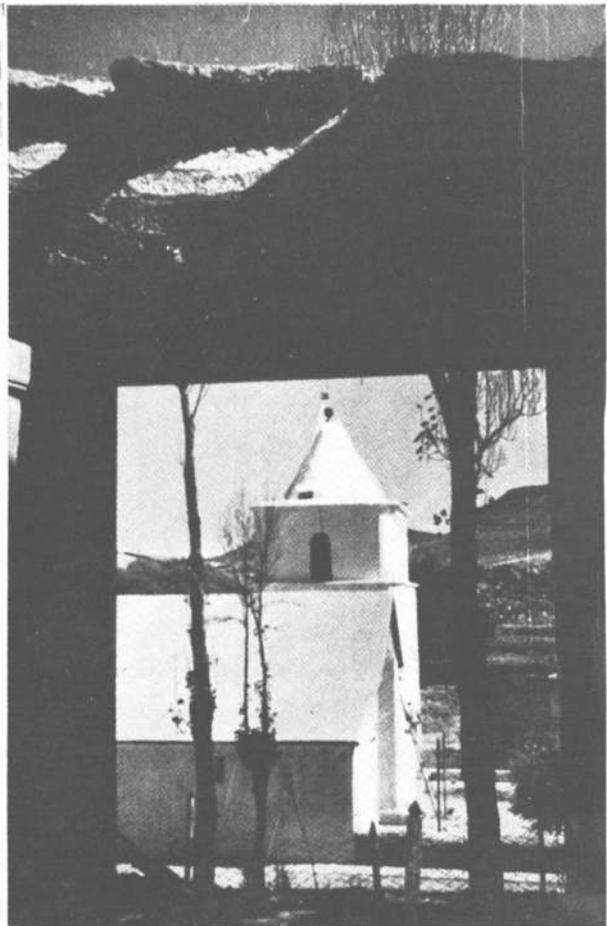
Relación voluntaria

El encuentro puede producirse como tal cuando es de naturaleza voluntaria. Estar juntos en un ascensor o en un rellano no constituye por sí mismo una relación propiamente dicha, pues carece de aspecto voluntario. Estos nudos menores de circulación humana también merecen que se les otorgue su propia significación espacial. En realidad, todo el tránsito debe preverse en función de la "circulación humana" y no diseñarse simplemente de acuerdo con los conceptos del "fácil funcionamiento" y "rapidez de desplazamiento". Estos requisitos específicos del tránsito no deben descuidarse, siempre que no se permita que anulen la posibilidad de encontrarse unos con otros.

La separación y el encuentro de uno con otros, son los aspectos más importantes que deben satisfacer el planeamiento de ciudades y la arquitectura, porque tienden a que el hombre adquiera conciencia de sus semejantes y a que tanto por sí mismo como con otros, aprehenda el espacio. El hombre debe una vez más reconocer y ser capaz de reconocer el espacio y a sus semejantes. Esto se aplica al exterior, pero también al interior. También zonas y calles, nudos de tránsito en el interior puede haber plazas y lugares de reunión, lugares para el reposo introspectivo y para la vida comunal. *moradas y terrazas.*

PUEBLOS DE ENCOMIENDA
EN LA PUNA ARGENTINA





El cuadro genealógico muestra la sucesión de la familia Campero, todos ellos vinculados a la evolución de Yavi y al enriquecimiento de la capilla. El inventario de los bienes efectuados por María Josefa Uriondo y Martiarena a la muerte de su esposo, el segundo Marqués de Tojo, da idea de la magnificencia del templo y de la residencia.⁽⁴⁾ Convertido Yavi en una especie de capital de los territorios de los Campero, desde allí se administra no sólo la hacienda del mismo nombre sino también sus numerosas propiedades, que reúnen diversas explotaciones agrícolas, ganaderas y de minería. En el censo de 1779, levantado por la autoridad civil, Yavi y sus alrededores, figura con 2.691 habitantes; en esa época ya estaba creado el curato que lleva su nombre.

"Yavi tenía ayudantes de curas continuamente que eran al mismo tiempo capellanes de los marqueses de Tojo. Cuando el Rey desde Aranjuez, en -1765, disponía que cada cuatro leguas debía haber un cura o ayudante en las regiones pobladas, Yavi ya los tenía, como otros añejos en virtud de órdenes episcopales anteriores".⁽⁵⁾

Durante la guerra de la independencia, Yavi es escenario de varios encuentros con las tropas realistas; el tercer marqués de Tojo, conocido como el marqués de Yavi, Don Juan José Feliciano, había abrazado la causa revolucionaria.

En 1859 Yavi recibe del gobierno nacional el título de villa. Los documentos que nos llegan de la época colonial testimonian la admiración que despertara en los visitantes la hacienda y en particular la capilla. Coinciden también en exaltar el celo puesto por los marqueses en el cumplimiento de las leyes de encomienda. El 5 de febrero de 1726 visita Yavi el obispo Sarricolea y Olea, refiriéndose al templo dice: "todo es decente y rico, obra del marqués de Tojo y tallado al uso nuevo". Debió sorprender al visitante encontrar los magníficos retablos con que fuera enriquecida la capilla y que se vinculan a la mejor tradición alto peruana.

En 1735 visita el pueblo el obispo Ceballos quien también deja constancia escrita de sus elogios al templo.

En 1766 el obispo Abad Illana, en su gran informe al Rey declara "Yo suplico a V. M., con vista de todo lo dicho, si le merece alguna fe un Obispo que ha sacrificado toda su gran robustez y la ha perdido por socorrer a estos miserables indios, que mande abolir y anular todas las encomiendas conforme vayan vacando por muerte de los encomenderos. Que todos los indios extrañados por la avaricia de los encomenderos de su natural, se restituyan a él, y que a éstos se les deje

8
9 | 10



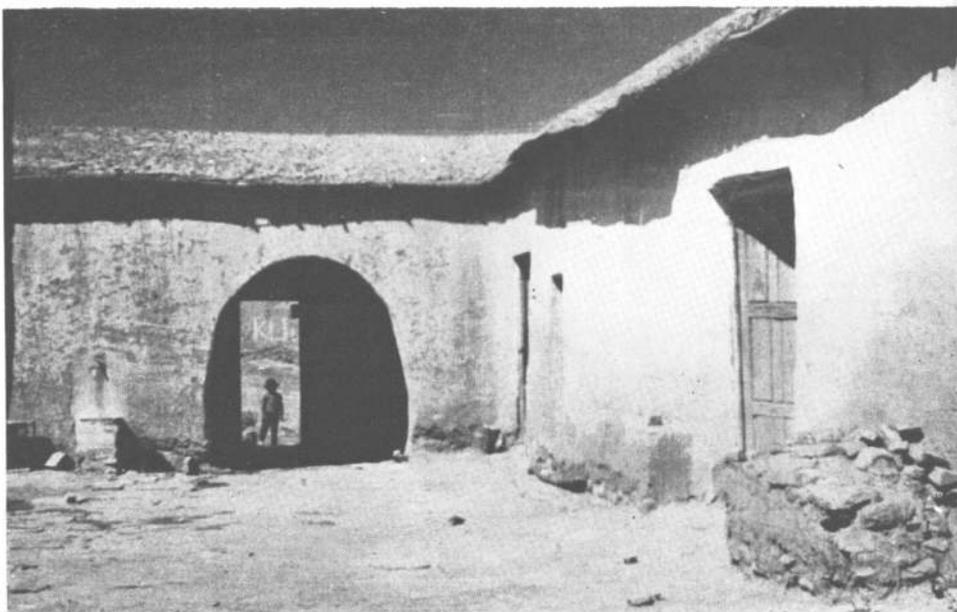
NOTA GENERAL

Sexta entrega de la serie de publicaciones sobre edificios de interés histórico y artístico construidos en nuestro país durante la dominación española, dirigida por Rafael Iglesia y Federico Ortiz. Este trabajo ha sido realizado por Miguel Asencio, Rafael Iglesia y Héctor Schenone, integrantes de un equipo de investigación enviado al altiplano jujeño por el Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes. Redacción del texto: Miguel Asencio. Fotografías: Miguel Asencio, Rafael Iglesia y Héctor Schenone.

su libertad, aunque con la debida sujeción. De esta manera saca V. M. a los encomenderos del estado de la condenación en que están casi todos, porque ninguno hay que cumpla enteramente con su obligación. Solamente no me atrevere a decir esto del marqués de Tojo que tiene su asiento en Yavi, el último lugar de este obispado y no muy distante del Valle que da nombre al marquesado, en el arzobispado de la Plata. Este caballero que ahora es muy joven y vive bajo tutela de unos clérigos españoles tíos suyos y hombres de juicio, si tiene algunos hombres de los encomendados consigo, no les causa en esto perjuicio, porque no los saca de su suelo nativo; y si se sirve de ellos, los tiene muy bien adoctrinados y muy bien asistidos del pasto espiritual, para lo que tiene en Yavi una iglesia muy magnífica a sus expensas. Fuera de este encomendero, pido a V. M. mande no se nombren otros en adelante."

Los antecedentes tipológicos de la hacienda de Yavi deben buscarse en los conjuntos rurales altoperuanos, especialmente el del marquesado de Cayara: "Junto a la iglesia del pueblo de Santa Lucía, perteneciente al marquesado de Cayara, fuerza será el referirnos a la residencia casi feudal de los señores de aquel título. Caserón criollo, donde aquel renacer de la naturaleza, venciendo el páramo inhóspito, parecía reverdecer en los amplios patios, pórticos y jardines. Completaban el señorío de las dependencias ajenas, los establos y caballerizas, y sus salones, estancias y capilla"... "Vivientes está en ella el Yanacona como protagonista de las faenas del campo y en su consorcio con lo religioso integrando la arquitectura del feudo. Esto daba motivos según advertimos en Cayara al desarrollo de conjuntos típicos, en cuyas plantas los edificios de habitación y las dependencias se anexaban a la capilla formando frecuentemente amplios atrios cercados de tapias en siluetas rurales de sabia inspiración popular. Este modelo se extendió a las provincias de Porco, Chichas y los Lipez, invadiendo el norte de la puna de Jujuy, como a su vez lo consigna la residencia de la Encomienda de Yavi".⁽¹¹⁾

Los asientos de encomiendas evolucionaron frecuentemente de caseríos a rudimentarias estructuras urbanas, donde la traza y el crecimiento no siempre siguieron el amanzamiento indicado por las Leyes de India. Yavi, Cerrillos, Rinconada, Santa Catalina, entre otros ejemplos, poseen una planta urbana espontánea, sin plan pre-concebido. Estos elementales núcleos urbanos estaban presididos por la capilla, el edificio más significativo del conjunto, en cuya construcción y equipamiento se volcó el aporte económico de las cofradías y encomenderos. Allí aparecía la obra de artesanos regionales junto con las pinturas, esculturas, retablos, púlpitos, y objetos del culto traídos desde Perú y el Alto Perú. La riqueza de la capilla expresaba la prosperidad de la encomienda y el poderío de su propietario.



11

La acción de los encomenderos y la organización que se les da a los indígenas fijan las características de los pueblos puneños. Los mayores acontecimientos de la vida giran alrededor de la iglesia: el culto, la celebración de festividades, doctrina y enseñanza. En Casavindo su gran plaza-atrío con capillas posas, define con precisión el centro de un pueblo de encomienda. En el caso particular de Yavi, su fisonomía queda marcada por la familia Campero que ejerció durante 200 años un dominio feudal sobre numerosas propiedades. La capilla y la casa del Marqués forman el centro del conjunto y allí se formula la imagen predicativa del mismo.

En la estructura urbana de Yavi

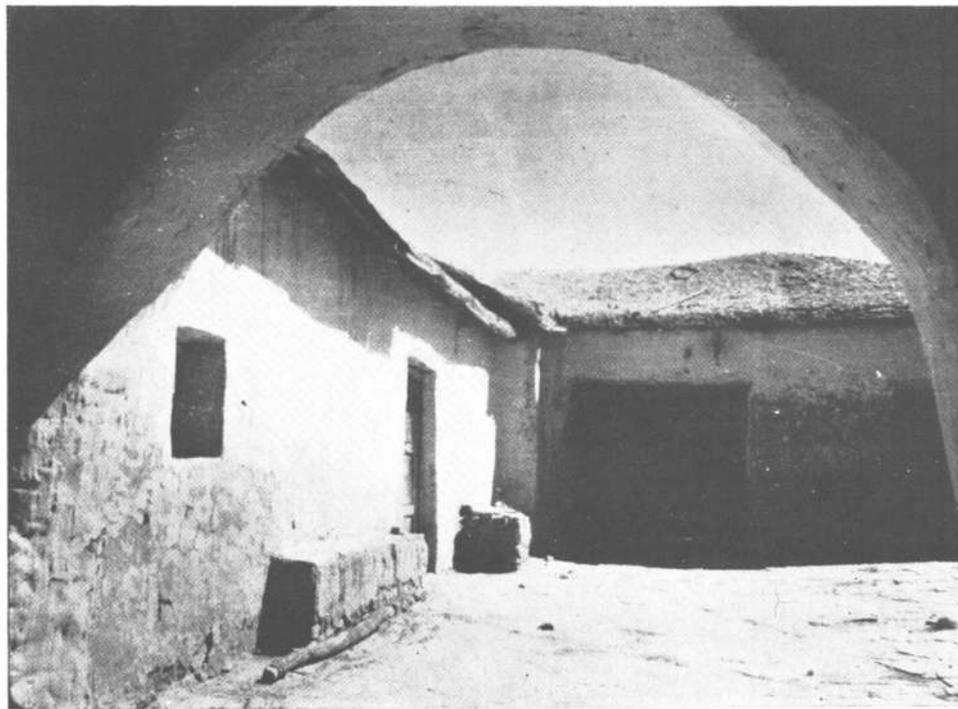
se detectan dos agrupamientos, uno es el formado por la capilla y la casa del Marqués, ubicadas en el ángulo S. O. de una plaza irregular que contiene el atrio del templo y que sirve al mismo tiempo como patio de honor de la residencia. Sobre el ángulo N. E. del atrio y separado del mismo por el desnivel natural del terreno y algunos árboles aparece la segunda plaza, también de perímetro irregular sobre la que vuelca el conjunto de las viviendas más importantes. Es la parte de mayor densidad y edificación; alejándonos de este centro, la trama urbana se hace más abierta y las casas van apareciendo aisladas. Ya sobre los límites del pueblo las viviendas poseen las caracte-

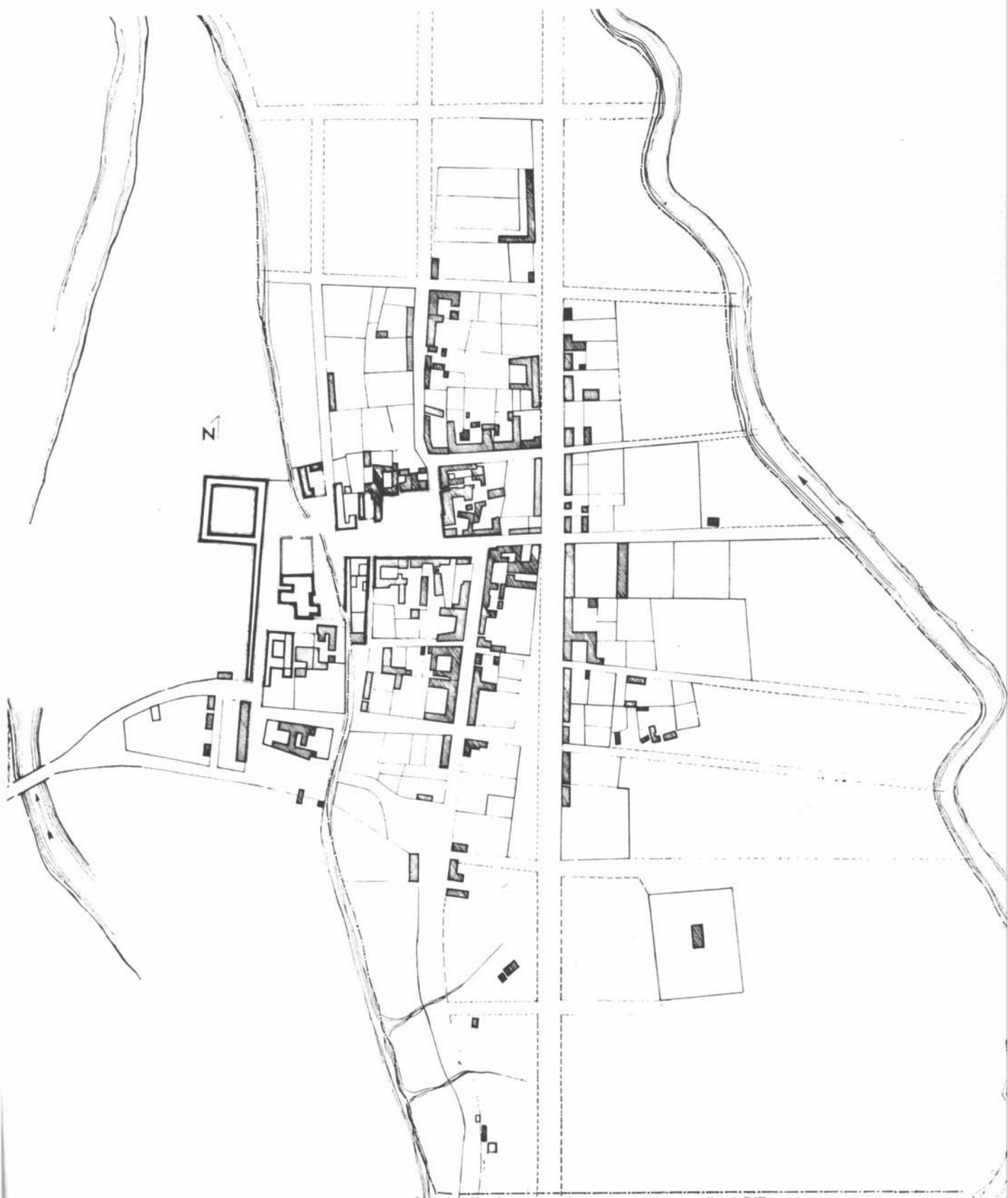
ísticas de las casas rurales, con sus corrales y patios abiertos al exterior.

Las calles no tienen el mismo ancho, los desniveles del terreno accidentan su fisonomía y corren sin determinar una cuadrícula regular.

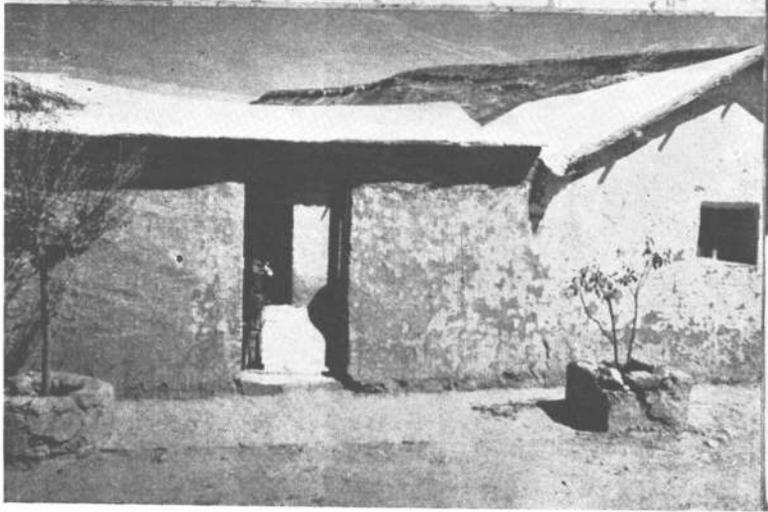
El conjunto capilla y Casa del Marqués se ubica excéntricamente en la planta del pueblo. La residencia enfrenta la plaza atrio, centro de la vida social y religiosa, pero los fondos de la casona limitan con las tierras de labranza y los corrales. El conjunto preside por su ubicación del núcleo urbano y domina las actividades rurales afirmando con ello el carácter feudal que dió origen a Yavi.

12





7b. **EL POBLADO DE YAVI**, en JUJUY, ARGENTINA. **ESCALA:** 1:2000. **RELEVAMIENTO:** OFICINA DE CATASTRO DE LA PROVINCIA DE JUJUY. **DIBUJADO:** FEDERICO ORTIZ.



13

1. Juan José Campero y Herrera.
2. Juana Clemencia de Obando.
3. Vista general del pueblo.
4. Vivienda sobre el ángulo NE de la plaza.
5. El frente este de la plaza.
6. La plaza.
7. La Casa del Marqués.

8. El frente norte de la capilla.
9. Grupo de casas vistas desde la torre de la iglesia.
10. La Iglesia vista desde el patio de una vivienda.
11. Vivienda sobre la plaza: A en el plano de ubicación de fotos.
12. Vivienda sobre la plaza: A en el plano de ubicación de fotos.
13. Conjunto fotográfico de aproximación desde el exterior hasta el interior de una vivienda en el ángulo norte de la plaza: B en el plano de ubicación de fotos.

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



CORTINAS

TOMIETTO

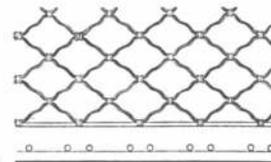
FABRICAMOS INVOLABILIDAD PARA SU SEGURIDAD

- Cortinas metálicas.
- Puertas de escape enrollables.
- Cerraduras de seguridad.
- Elevadores eléctricos.
- Cortinas en aluminio para exteriores.

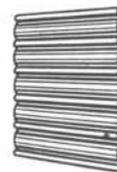
TERMINADAS Y LISTAS PARA COLOCAR

TOMIETTO

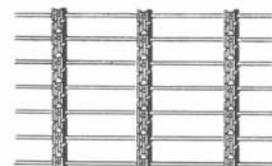
SANABRIA 2262/78 - Tel. 67-8555/69-4851 y 69-6591 - Buenos Aires



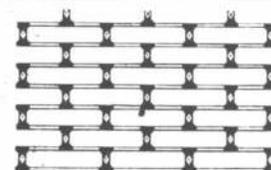
MALLA MODELO Nº 1 B STANDARD



TABILLAS INDIVIDUALES



MALLA MODELO HORIZONTAL



MALLA MODELO EXCLUSIVO

DUCAL PROPAGANDA

'DUPERIAL'

LA MAYOR PROVEEDORA DE PLASTICOS EN EL PAIS !



Impuesta por su neta superioridad en calidad y rendimiento, la extensa línea de "Duperial" provee la mayor parte de los plásticos que se industrializan en el país. Producidos con los más modernos equipos y con procesos de máximo perfeccionamiento, cada plástico de "Duperial" es el tipo exacto para cada necesidad industrial.

La más larga experiencia mundial en plásticos.

Al cabo de muchos años de investigaciones y experimentos en busca del plástico perfecto, Imperial Chemical Industries Ltd., de Inglaterra —la mayor empresa química del mundo— descubrió el polietileno, registrado con la marca ALKATHENE y que integra la línea "Duperial". Esa experiencia de I. C. I., su empresa asociada, es aprovechada también por "Duperial" en la elaboración de sus de-

más plásticos. Los técnicos de sus plantas cumplen un período previo de especialización en Inglaterra.

Un plástico "Duperial" para cada necesidad industrial.

ALKATHENE - Polietileno en grumos • **FOVIC** - Lámina de copolímeros de PVC • **DIAKON** - Polimetacrilato de metilo en polvo y grumos • **PERSPEX** - Polimetacrilato de metilo en chapas, bloques y varillas • **ASTERITE** - Polimetacrilato de metilo en chapas, para formado por vacío • **CORVIC** - Policloruro de vinilo, resinas en polvo • **MELINEX** - Película de tereftalato de polietileno • **FLUON** - Politetrafluoroetileno en polvo y en dispersión • **MARANYL** - Nylon en grumos • **WELVIC** - Policloruro de vinilo en grumos • **PROPATHENE** - Polipropileno en grumos • **DARVIC** - Policloruro de vinilo en chapas rígidas • **BUTAKON** - Resinas, cauchos y látex a base de butadieno-estireno, butadieno acrilonitrilo y butadieno-metacrilato de metilo.

DUPERIAL

primera
palabra en
plásticos

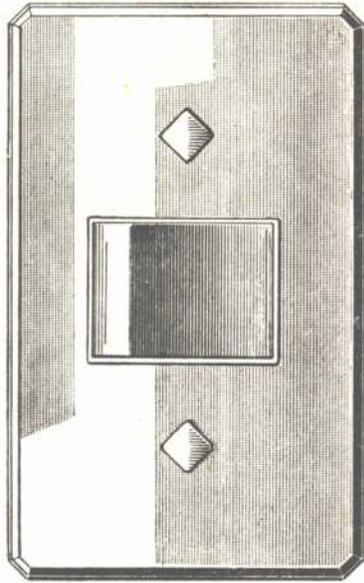
El laboratorio técnico de "Duperial", único de Sudamérica en su género.

Dedicado exclusivamente a trabajos de investigación sobre plásticos, este laboratorio cumple una labor de enorme utilidad para todos los que se dedican a la industria plástica. Sus

técnicos brindan el más completo asesoramiento sobre todo tipo de plásticos. Los industriales obtienen allí toda clase de informaciones sobre la mejor aplicación y el máximo aprovechamiento de su materia prima. Formule Ud. su consulta en cualquier momento.

INDUSTRIAS QUIMICAS ARGENTINAS DUPERIAL S.A.I.C.

Con la chapa de una
abertura puede colocarse:
Tomacorriente
Llave de 1 punto
Llave de 1 combinación
Llave bipolar
Pulsador de 1 botón

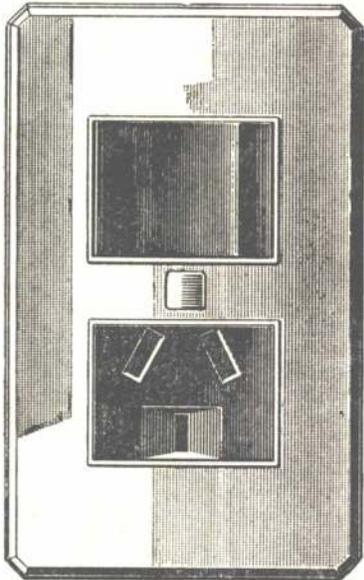


Nueva

ARMONÍA ESTÉTICA Y TÉCNICA: LA "LÍNEA DE PLATA"

de llaves con contactos de plata (15 Amp.),
tomacorrientes con polo a tierra (10 Amp.)
y pulsadores (para timbres, etc.)

La línea de plata
también incluye
LLAVES BIPOLARES



Con la chapa de dos
aberturas puede colocarse:
Llave de 2 puntos
2 Llaves de combinación
2 Llaves bipolares
2 Pulsadores (2 botones)
1 Punto y 1 combinación
1 Punto y 1 bipolar
1 Punto y 1 pulsador
1 Punto y 1 tomacorriente
1 Combinación y 1 bipolar
1 Combinación y 1 pulsador
1 Combinación y 1 toma
1 Bipolar y 1 pulsador
1 Bipolar y tomacorriente

Nuevo concepto en diseño. Una forma de líneas
simples y armoniosamente equilibradas que incor-
pora los conceptos básicos de la arquitectura con-
temporánea.

Nuevas palancas rectangulares; de amplia superficie,
para cómodo accionamiento. **Contactos de plata** en
las llaves, que admiten cargas muy superiores a 15
Amperes y aseguran alta eficiencia y extraordinaria
duración. **Polo a tierra** en los tomacorrientes, que
agrega 100% de seguridad (de uso obligatorio en
la Capital Federal).

ATMA
CALIDAD EN ELECTRICIDAD

Tarifa Reducida
Concesión Nº 1089
Correos Argentinos
C. Central
Francisco Pagado
opado
161
Concesión Nº 261