SEMINARIO DE CRITICA – AÑO 1995

N° 59

La Arquitectura Racionalista no ortodoxa en Buenos Aires. Tercer informe.

Isabel Larrañaga

Agosto 1995

TERCER INFORME SOBRE LA ARQUITECTURA RACIONALISTA NO ORTODOXA EN BUENOS AIRES.

Al observar las plantas de las casas de renta pertenecientes al Movimiento Moderno en. Buenos Aires (y dentro de la década de los años treinta), podemos observar en sus aspectos generales:

1) Se ha abandonado ya por completo el ordenamiento de planta de tipo lineal o de "casa chorizo" superpuesta, en favor de una disposición de tipo compacta. Esta tendencia que comienza a percibirse a fines de los años veinte, toma forma definitiva.

2) Toma también forma definitiva la unidad living-room o living-room-comedor con relación espacial fluida (puertas corredizas), ya que en las plantas anteriores. ya sea en los departamentos lineales o compactos, ambos ambientes, estaban claramente compartimentados y el living-room perdía superficie, en el caso que lo hubiese, frente al comedor.

3) El diseño y las propuestas implícitas en las plantas evidencian una notoria diferencia de criterio, y ésta no se refleja. como sería natural, ocasionada por anchos de terreno diferentes, o diferentes emplazamientos (como situaciones de esquina o entre medianeras) sino llamativamente, a causa del nivel adquisitivo de los inquilinos.

En general, aquellas unidades de vivienda de menor cantidad de metros cuadrados muestran una más ordenada disposición de espacios servidos y sirvientes, una mayor síntesis de muros y circulaciones, acercándolos a los prototipos aprehendidos por los arquitectos en las revistas de actualidad llegadas

de Alemania, como MODERNE BAUFORMEN. Sin embargo, los mismos arquitectos cambian dichas pautas al enfrentarse a las viviendas de mayor metraje y categoría.

Surge acá una complicación en el diseño que, a nuestro entender, puede sintetizarse en dos puntos:

a) La complejidad de las zonas de servicio, que deben dar respuesta a una mayo' cantidad de personal y a una tarea de apoyo social más especializada.

b) La tortuosidad en el diseño de las circulaciones que cosen las diferentes zonas de la vivienda, tendiendo a conseguir, no una claridad en la comprensión total del funciona. miento o en la facilidad del uso, sino la creación de graduaciones de espacios de acceso diferentes locales calificados, o cambio de dirección de circulaciones, circulaciones paralelas, etc. Esta arrevesamiento parecería esconder una fantasiosa intención de crear una artificial sensación de distancia, privilegiándola a la claridad rapidez de circulación. Un análisis posible de ésta actitud podría ser el considerar qué tipo de cliente era el que pasaba a habitar éstos departamentos de lujo.

El habitante de los mismos provenía en su gran mayoría de familias que "se achicaban", o sea que, en razón de mayores costos económicos, de dificultades en seguir a cargo de mucha servidumbre (pues ésta comenzaba a conseguir otros puestos de trabajo en la incipiente industrialización de la época), vendían sus petits-hótels, tanto en la Capital o en el interior.

Estos mismos hótels eran en muchos casos demolidos para construir las casas de renta racionalistas.

Estas familias buscaban un programa que se identificara en algo con aquello que acababan de abandonar, sobre todo en sus resabios de prestigio.

Uno de estos elementos de prestigio sería evidentemente la taxativa separación de la servidumbre, en tiempo y espacio.

Recordemos que en los petits-hótels los espacios de servicio y vivienda de servidumbre se hallaban en sótanos semi-hundidos o en bohardillas y terrazas, claramente separados por un largo recorrido, tanto en horizontal como en vertical, consiguiendo que la vida de la familia y la del servicio nunca se entrecruzara, constituyendo dos mundos aparte.

Es evidente que la transposición de éste programa "prestigioso" a una vivienda de una sola planta y dimensiones mas reducidas, se reflejara en una tortuosidad en el diseño para tratar que el servicio, si bien ya no separado de la familia en el espacio mas que por un tabique, estuviese distanciado en el tiempo, redundando esto en longitud de recorridos, pasajes paralelos y cualquier otro artificio de diseño.

Otra consideración interesante con respecto a éste tipo de departamentos es la superposición notoria del lenguaje académico, que ya habíamos considerado tanto en el primer análisis de ésta arquitectura, como también en su incidencia en la normativa de 1928. Este back-ground académico será una constante de la época en todas aquellas disciplinas que implicaran prestigio, tanto social como intelectual.[1]

Este es, entonces el mundo que se reflejará en las plantas de éstos edificios de categoría.

Obsérvese lo antedicho en la planta del edificio de los arquitectos Pater y Morea en la esquina de Libertad y Avenida Alvear, construido en 1937 (fig. 1 y 2).

La planta del octavo piso de éste edificio de depurada imagen racionalista, plantea un dúplex entre los pisos octavo y noveno, que reproduce la intención del hotel. El piso noveno, además de alojar un estudio ubicado en el templete que marca el eje de simetría de la esquina, lograr localizar los dormitorios de

[1] Esto es claro por ejemplo, en las artes plásticas. Pensemos en los planteos estatuarios a la Italiana de las figuras de un Spillimbergo, o de un Berni, aunque ambos superpusieran a ellas deformaciones que no llegaban a destruir la composición académica del conjunto. Hasta la misma configuración cubista de Pettoruti consistirá en muchos casos en facetados por planos y juegos con planos de color, sugiriendo el mundo cubista sin llegar nunca a la descomposición propia de este movimiento. prevaleciendo las figuras primigenias.

servicio, no solamente al final de largos pasillos sino, afortunadamente, en otro piso, lo que optimiza el modelo prestigioso.

El diseño de las áreas de honor del octavo piso concatena una descomunal sucesión de espacios interrelacionados y dispuestos según ejes de simetría principales y secundarios, donde los diseñadores no se privan ni de instalar un salón redondo, dentro de paramentos ortogonales.

Otro de los detalles de ésta arquitectura de prestigio se expresa en el conjunto del dormitorio principal y su antecámara, situado en el remate de uno de los grandes ejes compositivos y con una superficie desmedida si se lo compara con las zonas de estar.

Los corredores simétricos que parten hacia los dormitorios son claros, pero vuelve a reproducirse otro par de circulaciones de servicio, duplicando el sistema en afán de encontrar la neta separación de los dos mundos de los que habláramos.

Este planteo, sin embargo llega al summun en la planta tipo, donde departamentos de áreas mas restringidas exaltan el recorrido y tortuosidad de los pasajes de servicio, y donde antecámaras y halls íntimos ocupan una superficie considerable con respecto al estar-comedor.

Otro ejemplo interesante de lo analizado es el edificio de 1928 del arquitecto Kalnay en Rodríguez Peña y Santa Fé (Fig. 3) una de las primeras (si no la primera) obra de vivienda racionalista en Buenos Aires.

Este planteo demuestra como una ubicación también en esquina no apela a circulaciones complicadas para su resolución. Tanto dormitorios como servicios utilizan la misma circulación. Esto nos habla de diferencias con respecto al ejemplo anterior. La existencia de un arquitecto mas comprometido con los postulados del M.M. y que no posee la carga cultural (por ser extranjero) de un estudio como el anterior, en cuanto a cuales son las formas de vida prestigiosas. Por otra parte, el departamento de Kalnay va destinado a un usuario de capa media.

Lo mismo podía decirse en este sentido del ejemplo de Junín y Santa Fé (Fig. 4) una casa de renta realizada por el estudio de Casado Sastre y Armesto.

Sánchez, Lagos y de la Torre

Un ejemplo que merece un posterior análisis y profundización es aquel de la producción del Estudio Sánchez, Lagos y de la Torre.

Este es dueño de una obra especialmente ecléctica (en el sentido de abarcar en el mismo período de tiempo una extensa gama estilística), desarrollando con gran calidad el criterio de muchos Estudios de la época, en donde la propuesta estética debía variar según el tema, destino y ubicación de las obras a proyectarse.

Pero en éste caso, la elección estilística constituye una unidad coherente. A distintos estilos, diferentes manejos de los diseños de plantas.

Comparemos cuatro o cinco ejemplos paradigmáticos: la casa en estilo francés estilizado de Posadas 1689; la esquina Decó de Libertad y Córdoba; la obra racionalista alemana de Parera y Alvear; Los ateliers cuasi Corbusieranos de Tres Sargentos.

En éste conjunto de obras se evidencia que la correspondencia de estilo y proyecto de planta es tan llamativa que sería dado pensar que dentro del Estudio (ya sea entre los mismos socios o algún ignoto profesional dependiente) hubiese especializaciones en los diferentes estilos, pues es difícil pensar en una misma cabeza expresándose coherentemente en lenguajes tan distintos, como alguna vez sugiriera el arquitecto Ernesto Katzenstein.

Los atelier de Tres Sar$_g$entos (Fig. 5, 6 y 7) constituyen una unidad coherente de planta y propuesta exterior, ya se trate de los dúplex del N° 436, como de los de planta única ubicados en el N° 336 (Fig. 8). En éstos la forma sintética en que están resueltos el baño y el office, y en aquellos el partido en dúplex de inspiración Dominó, nos hablan a las claras de un lenguaje que se ha desplazado de las propuestas del primer racionalismo alemán a las de un relativo Corbusieranismo, pues aún el cuerpo de la edificación se mueve por tabiques,

sin separar la estructura de los cerramientos.

El mismo Estudio, sin diferenciarse demasiado de ésta propuesta estética realizará la casa de renta de Parera y Alvear de 1934 (Fig. 9), aunque en este caso el diseño de planta habrá perdido parte de su carácter sintético para moverse dentro de la compartimentación de los espacios usuales en este tipo de vivienda. La cortante separación de zonas de servicio seguirá existiendo aunque percibiéndose en las plantas un conjunto ordenado.

Hubiese sido tal vez mas comprensible encontrar como producción del mismo equipo una obra como la de Duggan y Sacriste (1936 Fig. 10) en Quintana y Callao, en donde tanto el definido tratamiento exterior y el espacial interno esbozan una intención de separar estructura y caja muraria, y la forma de organizar living, comedor, hall de entrada y loggia nos habla de parecido acuerdo con la espacialidad moderna que en los ateliers.

El esquema vuelve a repetirse en Libertad y Córdoba (Fig.11 - 1931) una obra con un tratamiento volumétrico y decorativo Art - Decó. En este caso las unidades de vivienda aparentan poseer un mayor grado de compactamiento pero esto se debe principalmente a la mayor profundidad del terreno. Sin embargo, la comunicación espacial entre livings y comedores' desaparecido. Quizá para los diseñadores tal comunicación no correspondía con la estilística o, mas aún, con el nivel social de sus posibles inquilinos.

Cuando llegamos por fin a los grandes pisos de Posadas 1669 (Fig. 12 - 1932) Observamos que el partido de distanciamiento del servicio y un tratamiento de patios agrupados en esa zona (que, por otro lado, se repite usualmente en otros ejemplos con estilística moderna como los ya vistos) remedo de los patios de servicio del hotel, son privilegiados en detrimento de la calidad del proyecto.

Podemos comparar ésta actitud con la de los arquitectos C. Vilar y A. Villegas donde en la casa de renta de la calle Rufiono de Elizalde 2815 (Fig. 13 y 14 - 1930), en el mismo estilo francés modernizado con idéntica situación de

frente a tres calles, el partido de circulación en anillo alrededor del núcleo vertical se mantiene con claridad.

Esto nos hace pensar una vez más en el tema de la mayor o menos adscripción que el arquitecto ha tenido o tendrá en el futuro con el M.M. En Vilar, y a la luz del resto de su obra, esto resulta claro.

Antes de dejar a este interesante Estudio de arquitectura es imposible no referirnos a su gran obra: el edificio Kavanagh (Fig. 15 - 1935).

La disposición de planta del mismo merecería un capítulo aparte. En el se conjuran todas las particularidades en el rubro departamentos "de luxe", solo que con una vuelta de tuerca más en cuanto a su complejidad. No es para menos pues a éste complicado contenedor de costumbres, prejuicios y rituales sociales en que éstas unidades se convierten, debe agregársele su casamiento con la forma de diseño total de éste coloso de perfil neoyorquino cuya silueta no se forjó del todo en éstas tierras, sino al calor de la reglamentación de 1916 para aquella ciudad, y que, proponiendo una serie de recesos sumamente complejos, iba trazando la envolvente escalonada del rascacielos. En éste caso, los arquitectos tomaron el camino de sus colegas del norte: el imprescindible trabajo sobre una maqueta de arcilla o jabón, en la que, partiendo de la envolvente mayor de ocupación del espacio aéreo, iban "retallando" el edificio en una ida y vuelta constante entre el ordenamiento de planta y la imagen exterior.

Es así que la obtención de ésta poderosa escultura ha complicado aún un poco más el laberinto donde el Minotauro porteño cumpliría su rito social.

Disposición de livings y dormitorios.

Otra toma de partido importante (y de uso muy divulgado en los proyectistas de la época), es la colocación de los dormitorios al frente de los edificios, y de los estares al contrafrente.

Esta decisión es comprensible en los casos en que, como en el ejemplo de Pater y Morea, los contrafrentes daban a generosos jardines en el corazón de manzana. Pero la misma lo es menos en los casos en que obliga a iluminar y

ventilar los estares a patios de aire y luz. Tal elección es realizada en varias oportunidades por el ingeniero Antonio Vilar.

Por ejemplo, en la vivienda de Libertador 1028 (Fig. 16- 1934) volviendo a emplearla en una tipología de esquina en Oro y Libertador (Fig. 17 - 1936), que seguramente le hubiera permitido otra disposición de los locales. Esto habla de otra concepción del estar en la época, donde se lo considera a la manera europea, bajo la forma a veces de dos pequeños espacios compartimentados (sitting-room y drawing-room) , sirviendo principalmente de lugar de recibo de visitas antes que como el espacio donde se reúne la familia para desarrollar sus quehaceres alrededor del hogar y bajo la mirada de los padres concepto de origen norteamericano que pasará de la tipología de la casa shingle-style de la costa este, a las concepciones Wrightianas y que en los años veinte irrumpe en el diseño de plantas europeo, llevado por la revolución espacial desarrollada por este arquitecto.

Debemos acotar también que el elemento convocante de la televisión no existía, y la misma radio se encontraba en vías de popularización, restándole entonces elementos convocantes a la familia según nuestras costumbres.

El tiempo de la mujer que quedaba en casa transcurría principalmente en su dormitorio. Pienso que este enfoque es más valedero que el argumento de los ruidos molestos, que por otra parte en la Buenos Aires de los treinta no eran tan importantes.

Agregaremos, como ejemplos coincidentes, la construcción del arquitecto Vaslavsky en Junín 1072 (Fig. 18 - 1937) y la interesante reinterpretación de la casa pasillo realizada por C. Vilar en 1939 en Anchorena 1451 (Fig. 19 y 20), y las casa de renta del arquitecto Ferraris en Juncal y Azcuénaga (Fig. 21 - 1937) y la del arquitecto Sabaté en ex - Canning 2910 (Fig. 22)

Las unidades reducidas y la ordenada separación de circulaciones y servicios

Dijimos anteriormente que en los departamentos de menor superficie, se pueden apreciar, las más ordenadas las propuestas.

Una elección corriente es la neta separación de las circulaciones del núcleo de los espacios servidos, expresándolos al exterior en volumetrías separadas. En estos casos circulaciones verticales y servicios, se expresan a manera de puente que corre entre dos similares espacios de aire y luz, cuando sirven a dos núcleos, o terminan en una volumetría de remate si la profundidad del terreno no permite habitaciones a contrafrente. Al primer caso pertenecerían las impecables obras del arquitecto Prebisch de Tucumán 675 (Fig. 23 - 1941) y Chile 1368 (Fig. 24 y 25 - 1939) , y al de terrenos poco profundos otra versión del atelier del mismo arquitecto de Tucumán 685 (1936 - Fig.26) y la casa de Coronel Díaz 2730, del año 1938 del arquitecto C. Vilar (Fig. 27 y 28). En ésta última es importante observar el tratamiento de la planta baja, con una propuesta a la que poco le falta para concretar una planta libre, entre una sucesión de jardines y columnas exentas.

En cuanto a las obras del arquitecto Prebisch, cabe decir también que el tratamiento combinado con ladrillo a la vista de las viviendas a las que nos hemos referido es típico de los finales de la década de los treinta. Este lenguaje se utilizará indistintamente acompañando manifestaciones racionalistas, o en formas "retro", con algunos estilemas franceses típicos de los comienzos de los año cuarenta.

Como un ejemplo clarísimo de éste partido arquitectónico se destaca la excelente obra sita en Rodríguez Peña 1445, de los arquitectos Frigerio y Álvarez Vicente (Fig. 29, 30 y 31). En realidad se trata de dos unidades separadas con entradas independientes, si bien el diseño de la fachada las convierte en una obra unitaria. Esta actitud ha permitido a los proyectistas plantear dos puentes de servicios y circulaciones alrededor de un patio unitario, que vuelve a unir ambos conjuntos en el interior.

Ordenando las ideas

Los programas de poco metraje confirman en general un ordenamiento y síntesis mayor en sus manifestaciones planimétricas.

Los programas de mayor superficie tienden a complejizarse y a perder claridad por razones que van mas allá que las propias que una mayor cantidad de metros, habitantes y funciones acarrean. Bajo este aparente desorden o tortuosidad subyacen resabios del petit-hotel. Concepto donde el prestigio reside en un extrañamiento total del servicio, siendo esto sentido como un hábito de vida.

Las formas de composición académica acompañan a muchos de estos ejemplos, hablemos de fachadas o plantas.

Los mismos partidos varían en claridad según sean los arquitectos actuantes eclécticos o más comprometidos con el M.M. Su grado de adscripción se transparenta en cualquier tipo de programa y estilística.

Por otra parte, mucho se ha criticado en éstas propuestas ésta falta de claridad como una incapacidad de interpretación de vocabularios más modernos, y no como una intencionalidad subyacente que busca cumplir requerimientos de usos y costumbres.

La falta de fluidez espacial propia del M.M., la compartimentación de los espacios, la falta de separación de estructura y cerramientos han sido también utilizados como j descalificativos. Sin embargo, y para redondear éste análisis sería bueno aclarar cual fue la época, la imagen, y las soluciones que llegaban a manos de éstos arquitectos por vías de las revistas alemanas en las postrimerías de la década de los veinte.

Panorama exterior.

En efecto, las obras que comienzan a tener divulgación en estas tempranas épocas abarcan una línea que va desde el Expresionismo del Chile House al vocabulario que se había comenzado a gestar en Europa Central y del Este a partir de la difusión de la Bauhaus.

Estas obras no mostraban grandes variaciones en cuanto a sus propuestas espaciales, presentando plantas de espacios fraccionados y el exterior tratado como caja blanca cerrada.

Para acceder a otro vocabulario (de vanguardia dentro de la vanguardia) habrá que esperar a un segundo momento, en donde tome difusión un proceso en gestación que aún no se había difundido en éstas publicaciones, tal como la destrucción de la caja muraria, los muros utilizados como planos pantalla, la fluidez espacial interior-exterior, o sea el vocabulario expresivo y espacial que el maestro F. L. Wright ensayara en sus Prairie Houses y que influiría en el M.M. por intermedio del grupo holandés De Stijl.

Agrupados en torno a una revista cuyo primer número data de octubre de 1917, éstos incansables buceadores de la forma aceptan a través de sus principales actores que la obra de dicho maestro ejerció en ellos la función de modelo y fuente principal de inspiración. En el cuarto número de De Stijl se presentarán los planos completos de la casa Robie con un entusiasta análisis del arquitecto Ourd.

Una villa que había comenzado a gestarse en 1914 en los tableros del arquitecto. Robert van't Hoff - la villa Jenny (1914 - 1919) (fig. 32.33) en Huis ter Heide, Zeist -, se convirtió en el prototipo de la arquitectura de De Stijl. Van't Hoff, como Berlage, habían conocido personalmente a Wright en Chicago y se habían puesto en contacto con su obra. La casa Jenny, expresará no solamente la transmutación Wrigthiana en estética neoplástica, sino el lenguaje orgánico de los materiales suplantados por la intelectualidad y racionalidad del hormigón armado descubierto por el nuevo arte: la arquitectura americana transformada por las ideas fundamentales de un arte utópico desarrollado por la pintura, articulación del blanco con listas de colores. A los elementos básicos de la estética neoplástica: superficie, línea se les agregará el espacio, la sumatoria de Wright más Mondrian. Y no solo eso, a las zonas comunitarias de las viejas formas de vida europeas, donde dos o más pequeñas salas albergaban la vida familiar y el contacto con el visitante viene a reemplazarlas el Living Room, como hacíamos notar anteriormente.

En base a esta aceptación Vilmos Huszar formulará los nuevos principios arquitectónicos del movimiento Neoplástico, que podrían sintetizarse entonces como una apropiación del lenguaje espacial de FLW en la organización rotativa de plantas superpuestas, usos centrífugo de muros a modo de pantallas, relación de espacios interiores y exteriores destrucción de la caja muraria, paredes como pantallas divisoras sobre una planta abierta, todo ello despojado de su peso y materiales tectónicos: ladrillo, madera, piedra, cerámicos, en una sofisticada relectura en la estética abstracta europea.

Tenemos entonces, rondando los principios de los años '20, un grupo abstracto europeo que, tomando los conceptos espaciales americanos, va a influir definitivamente en la configuración de la arquitectura moderna. Existirá una influencia directa de este nuevo vocabulario en la Bauhaus pues aunque el arquitecto Van Doesburg no puede nunca llegar a ser maestro de esta institución por complicadas razones de competencia, entre 1921 y 1922 irrumpe en Weimar creando una escuela paralela que impartía cursos de Arquitectura.
La Bauhaus, recordemos aún no había logrado poner en funcionamiento este taller.

Es evidente que los pasos que luego daría esta escuela en ese sentido estarían empapados de la visión espacial Wrihthiana-Neoplástica.

Es llamativo considerar, cual era el producido por la Bauhaus en este previo momento o sea su época expresionista. Esto nos lo muestra con toda claridad el primer proyecto comunitario realizado entre los años 1920 y 1921, la casa Sommerfeld, que lleva la firma de Gropius y Meyer y que es hecha en conjunto con diversos maestros y artesanos (Fig. 34).

Otra vez el omnipresente Wright, pero esta vez elegido no por su originalidad y potencionalidad espacial, sino por su adscripción al "Arte Unitario". La Prarie House ahora se utiliza como ejemplo en sus aspectos artesanales, tanto en el diseño como en la Factura.

Si seguimos el hilo por unos pocos años más en cuanto a la producción de la

Bauhaus en materia de vivienda, nos encontraremos con la casa Am Horn de 1923 (Fig. 36) donde a pesar del original diseño de ambientes que rodean a un estar central cerrado y de planta cuadrada iluminado por el techo, sigue permaneciendo una caja al exterior blanca sin aditamentos y estática, con sus espacio interior compartimentado.

El proyecto es ideado por Georg Muche y A. Meyer como la casa modelo que el Consejo de Maestros decide exhibir en la exposición de la escuela en 1923. Es entonces claro que hasta este momento de transición e incorporación de las ideas Stijil, la Bauhaus todavía no había conseguido la madurez en sus propuestas, situación que cambia ya definitivamente en las Casas de los Maestros realizadas por Gropius en los años 1925, 1926 Dessau (fig. 37).

En los años 1923, mismo año de Am Horn se produce en París una exposición del; Tupo completo de Stijl, en las galerías del promotor de arte Rosemberg, "L'effort moderne". En ellas se presentaron un conjunto de maquetas y planos de trabajos de Van Doesturg, Van Eesteren, Rietveld, Mies Van der Rohe y otros. Dicha muestra tuvo un carácter de retrospectiva, dando un panorama completo sobre la corriente, aún tratándose de artistas que ya no trabajaban juntos.

Dicen las malas lenguas (Ives-Alain Bois, citado por Carsten y Peter Warncke en De Stijl, Taschen pág. 169) que el mismo Le Corbusier cuya producción hasta el momento eran sus trabajos sobre los prototipos Dominó, 1915 y Citrohan, 1921, y en ese momento en plena elaboración del proyecto de la Villa La Roche, pese a su reticencia manifiesta se vio influido en grado sumo por estas nuevas propuestas espaciales, haciéndolo modificar sustancialmente los planos de esta obra.

Resumiendo entonces y para finalizar podemos decir que a mediados de la década de los años '20 el manejo espacial de la obra racionalista estaba todavía en discusión. El espacio compartimentado era parte de una tradición europea que aún no terminaba de aceptar como suya la revolución espacial americana, salvo

en el caso de los Holandeses, sus recreadores y difusores.

Habría que esperar a un segundo Gropius, un segundo Le Corbusier, a un Rietveld (casa Rietveld/Shoerder, Utrech 1924), y sobre todo a Mies Van der Rohe para que este espacio y su forma de determinarlo estuviera en régimen.

Las revistas de divulgación que consultaban nuestros pioneros de la arquitectura blanca no expresaban aún este debate.

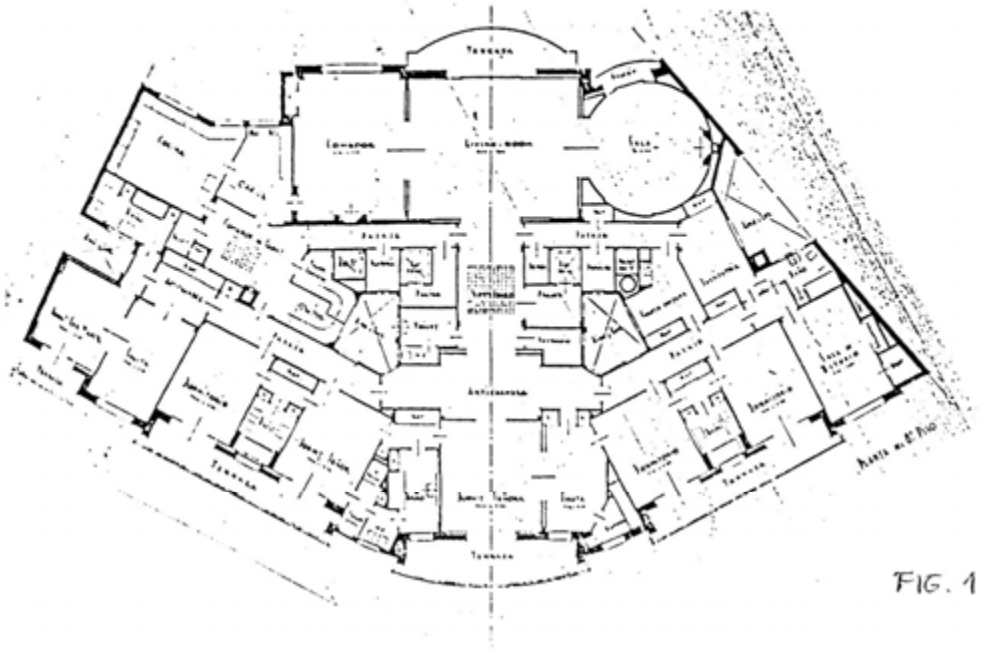


FIG. 1

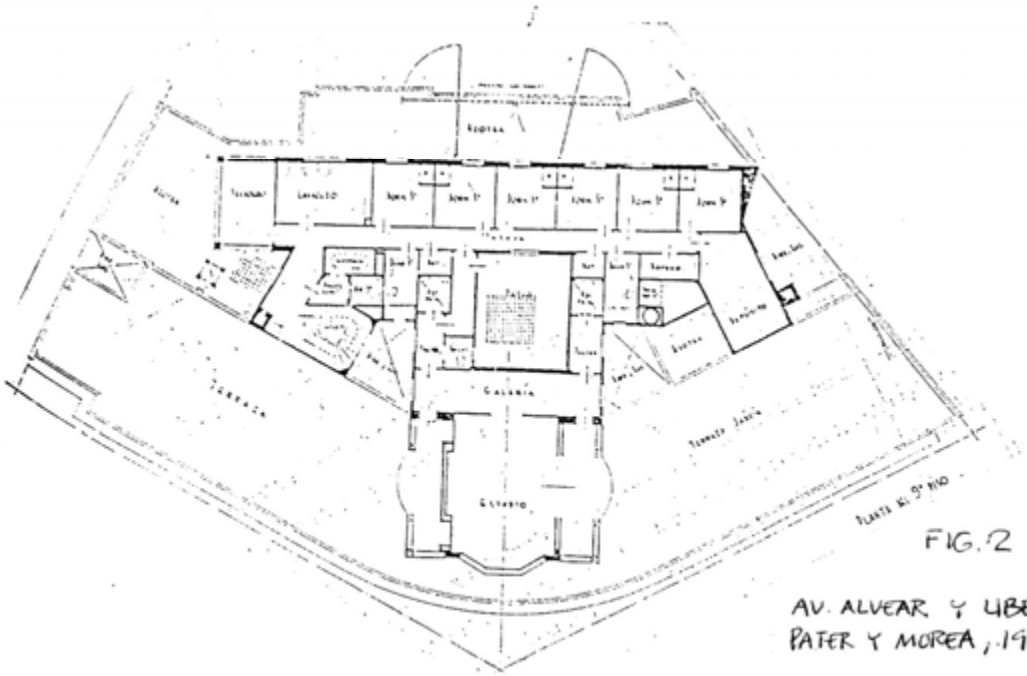


FIG. 2

AV. ALVEAR Y LIBERTAD
PATER Y MOREA, 1937

PLANTA TIPO
FIG. 2 BIS

AV. ALVEAR Y LIBERTAD
PATER Y MOREA, 1937

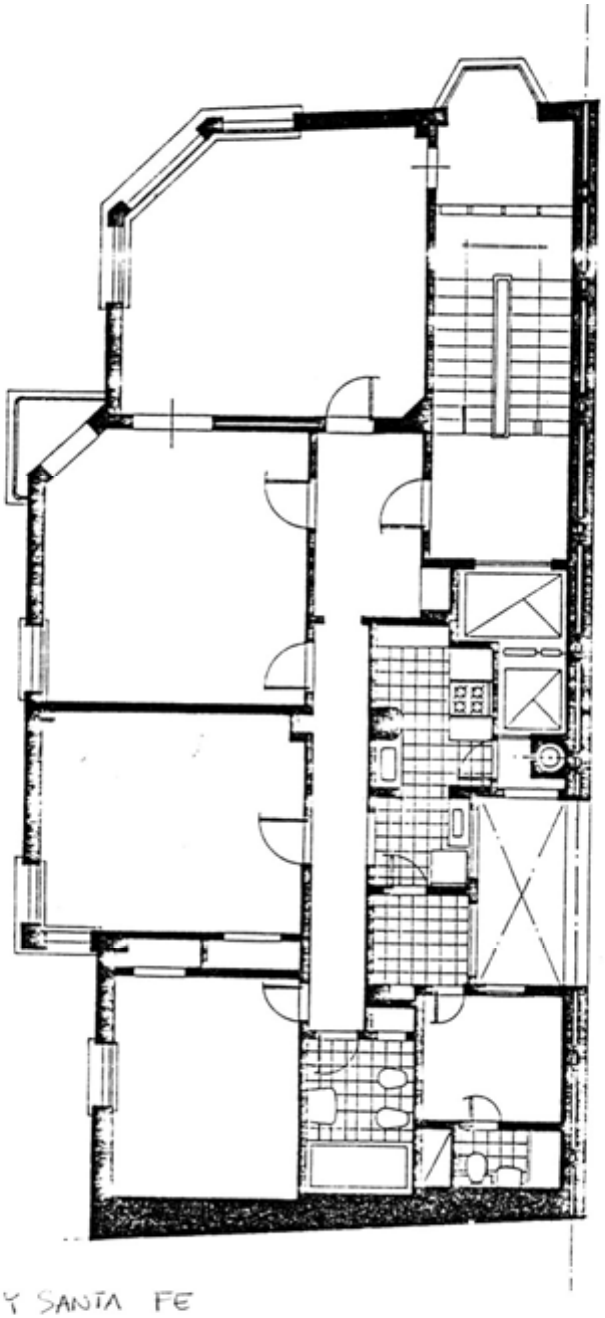
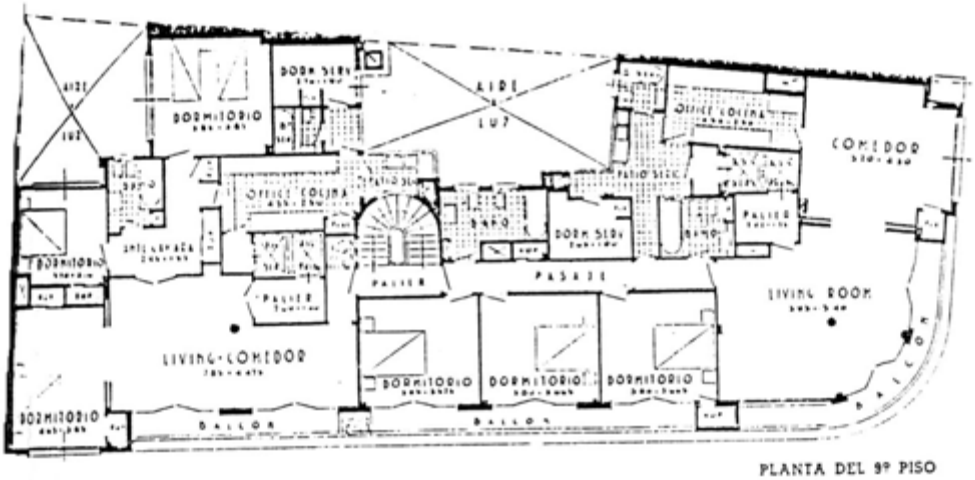


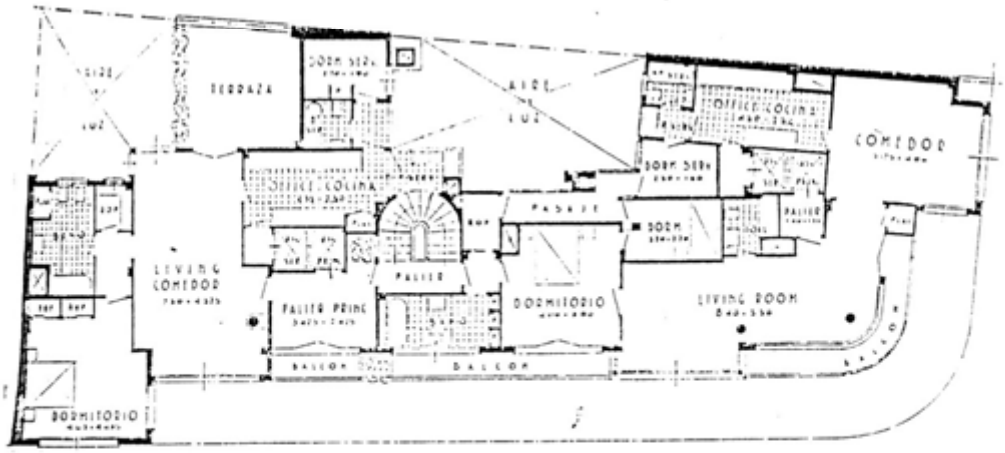
FIG. 3

RODRIGUEZ PEÑA Y SANTA FE
KALNAY, 1928

ESCALA GRAFICA



PLANTA DEL 9º PISO



PLANTA DEL 10º PISO

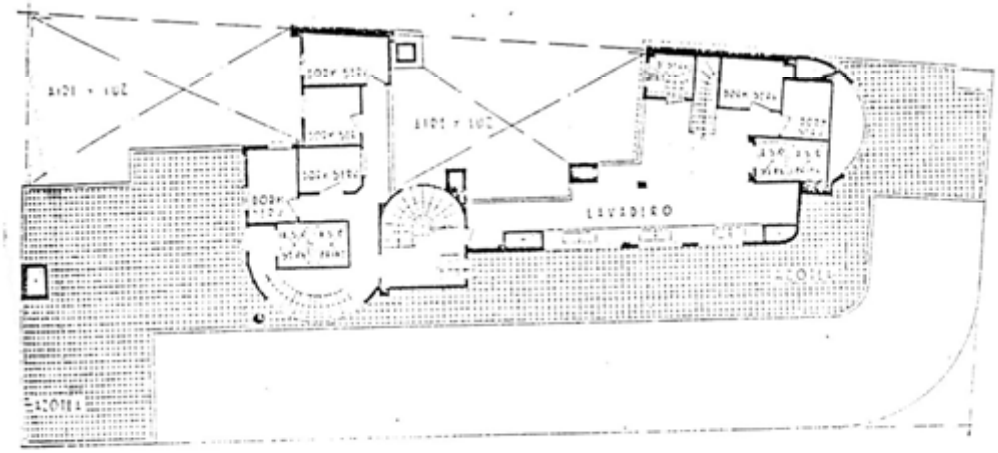


FIG.

PLANTA AZOTEA

643

JUNIN Y SANTA FE
CASADO SASTRE Y ARMESTO

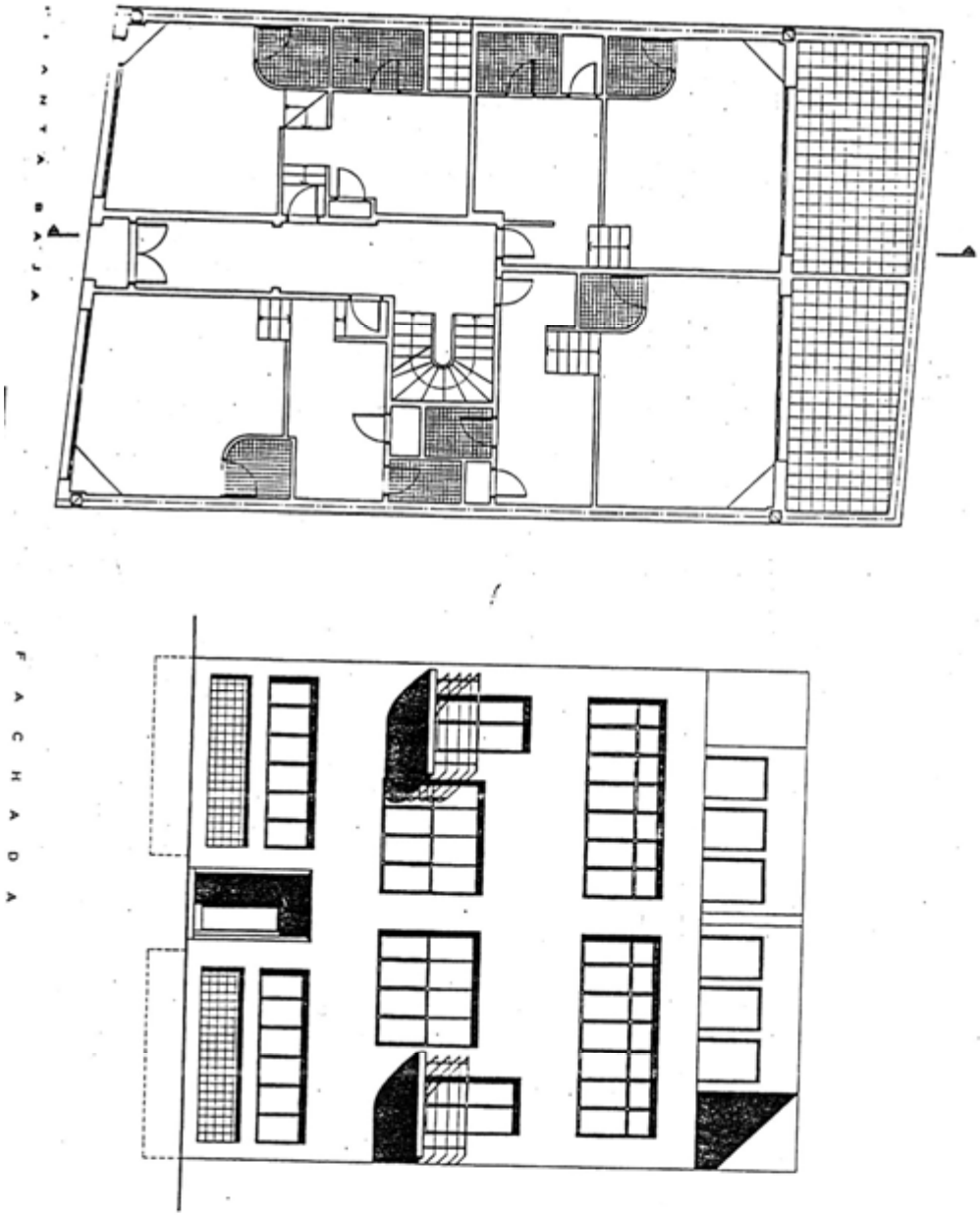


FIG. 5
ATELIERS TRES SARGENTOS 436
SANCHEZ, LAGOS Y DE LA TORRE

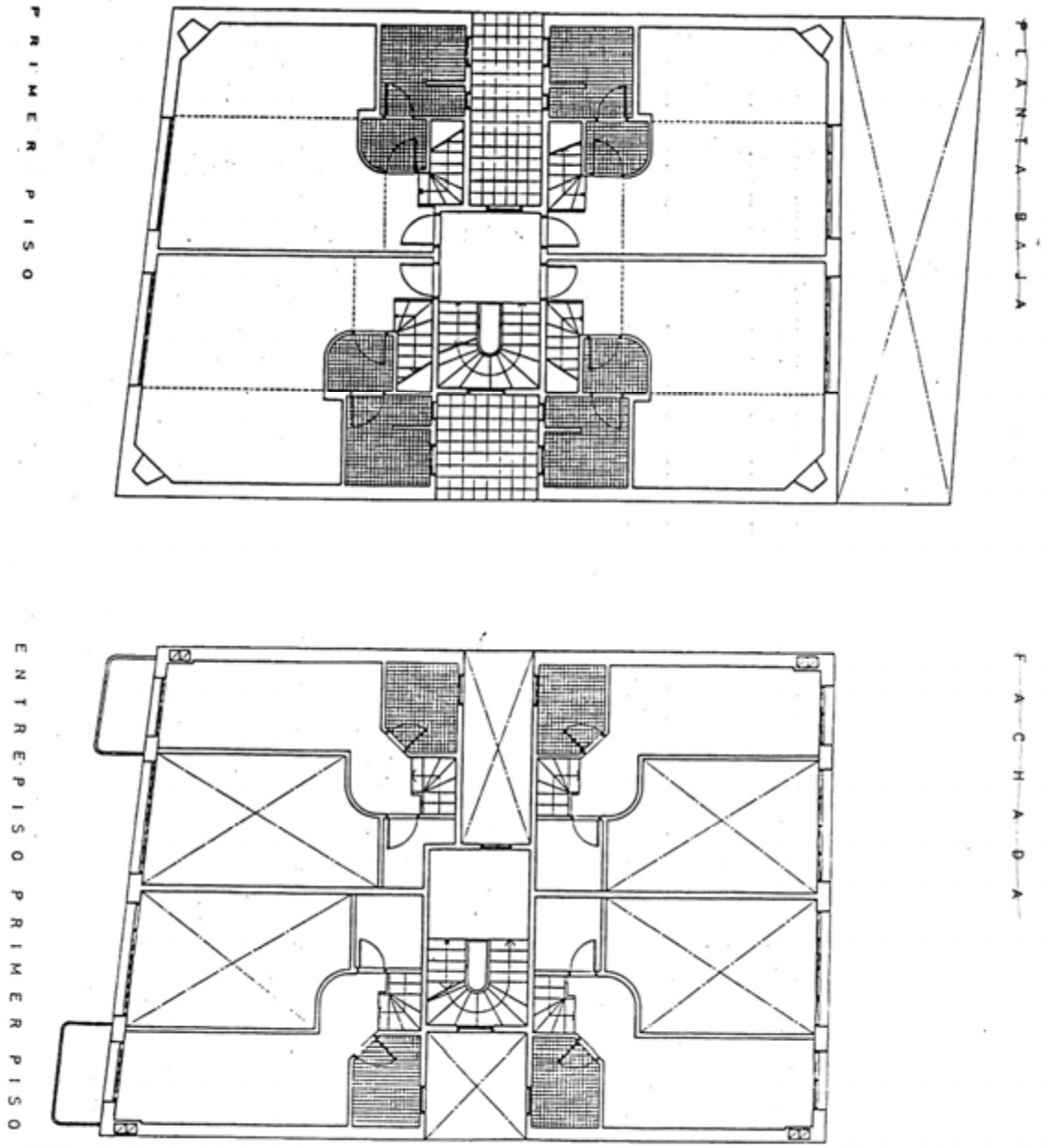
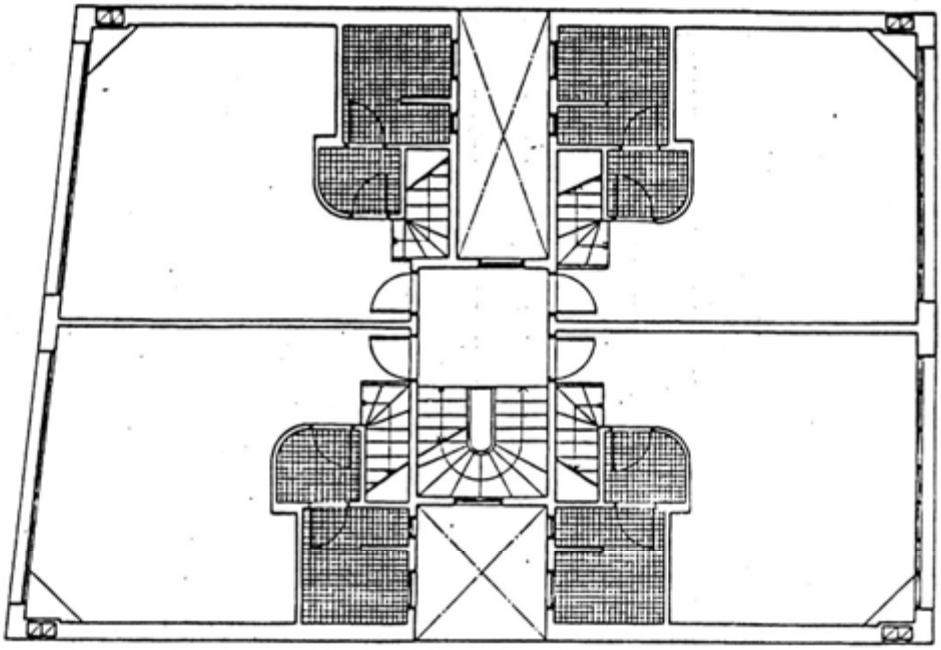


FIG. 6
ATELIERS TRES SARGENTOS 436
SANCHEZ, LAGOS Y DE LA TORRE

SEGUNDO PISO



ENTREPISO SEGUNDO PISO

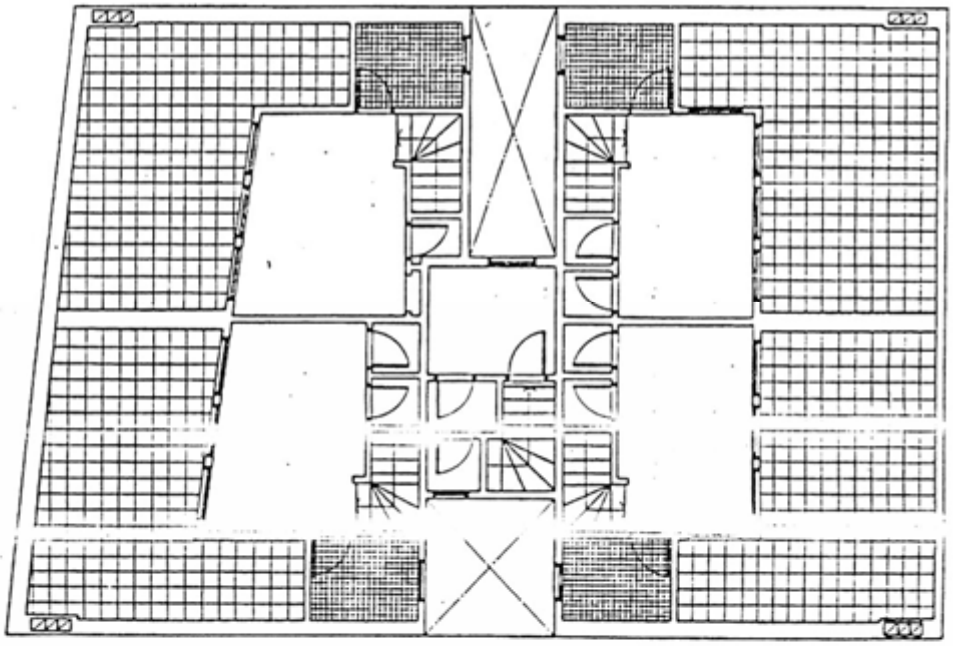
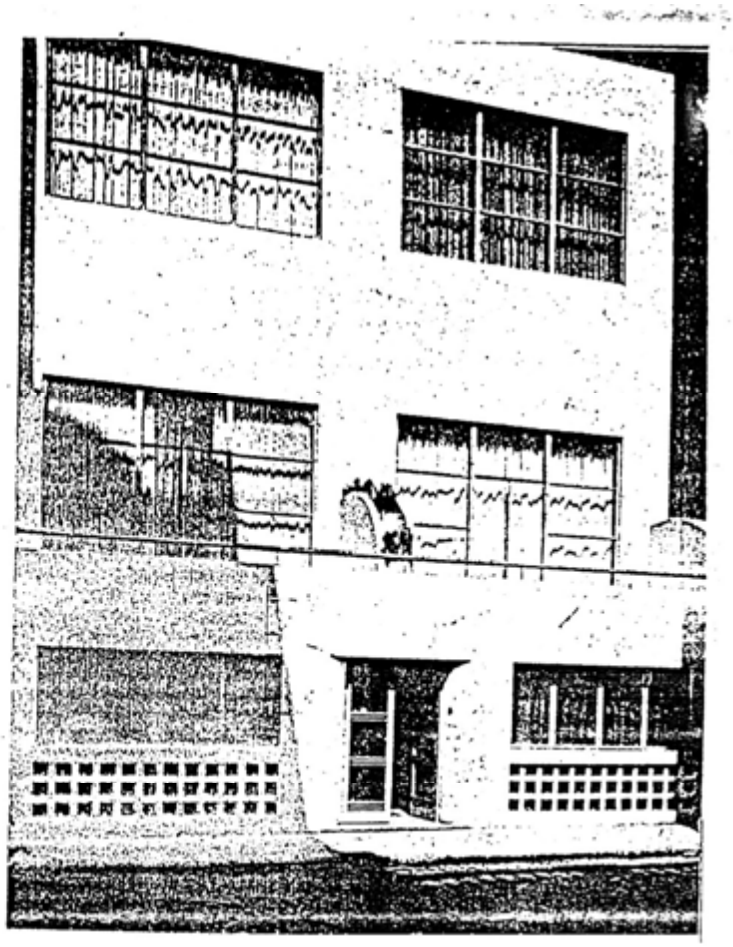


FIG. 7
ATELIERS TRES SARGENTOS 436
SANCHEZ, LAGOS Y DE LA TORRE

A T E L I E R S

TRES SARGENTOS 336



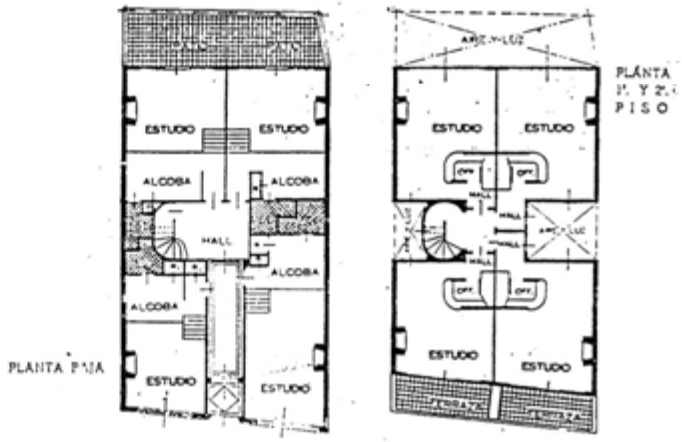
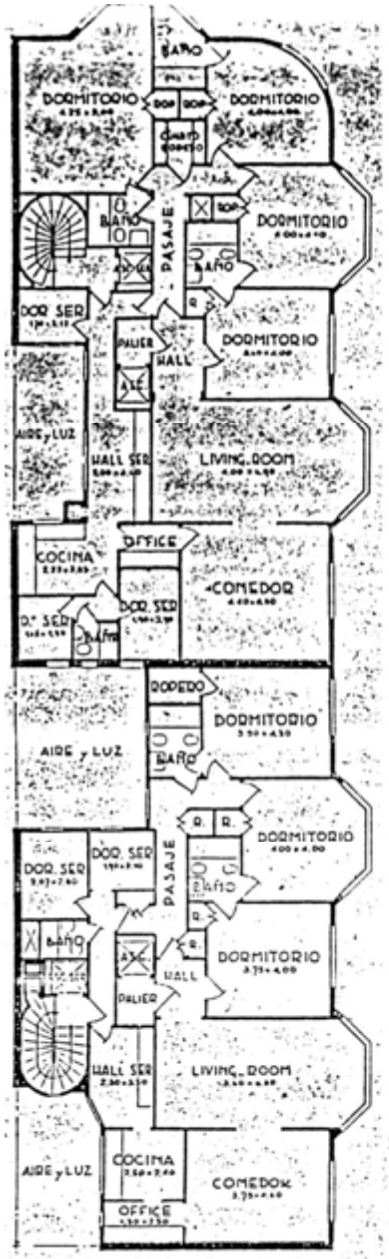
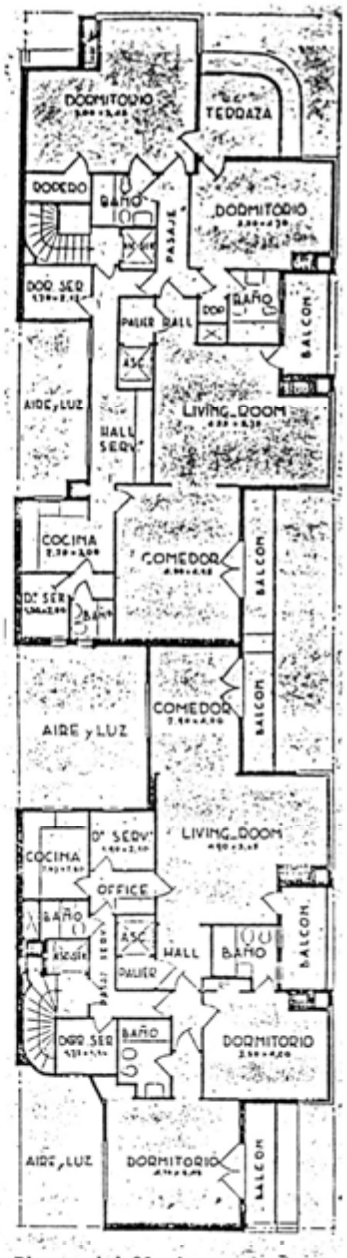


FIG. 8



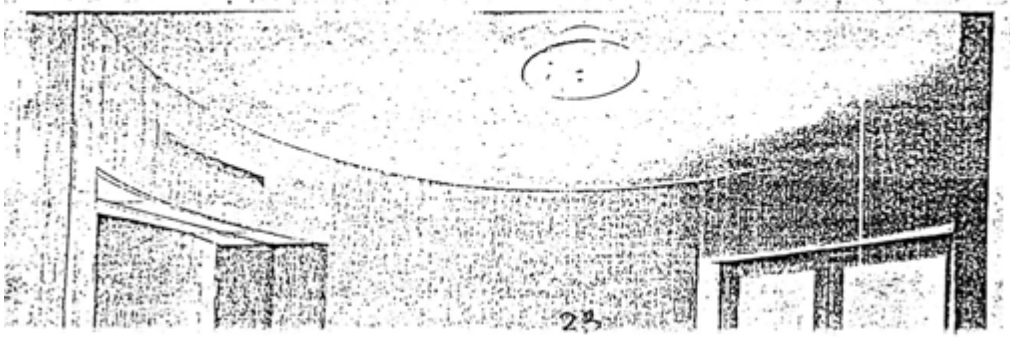
Planta de los pisos 2° al 5°



Planta del 8° piso

PARERA Y ALVEAR — SANCHEZ, LAGOS Y DE LA TORRE, 1934

FIG. 9



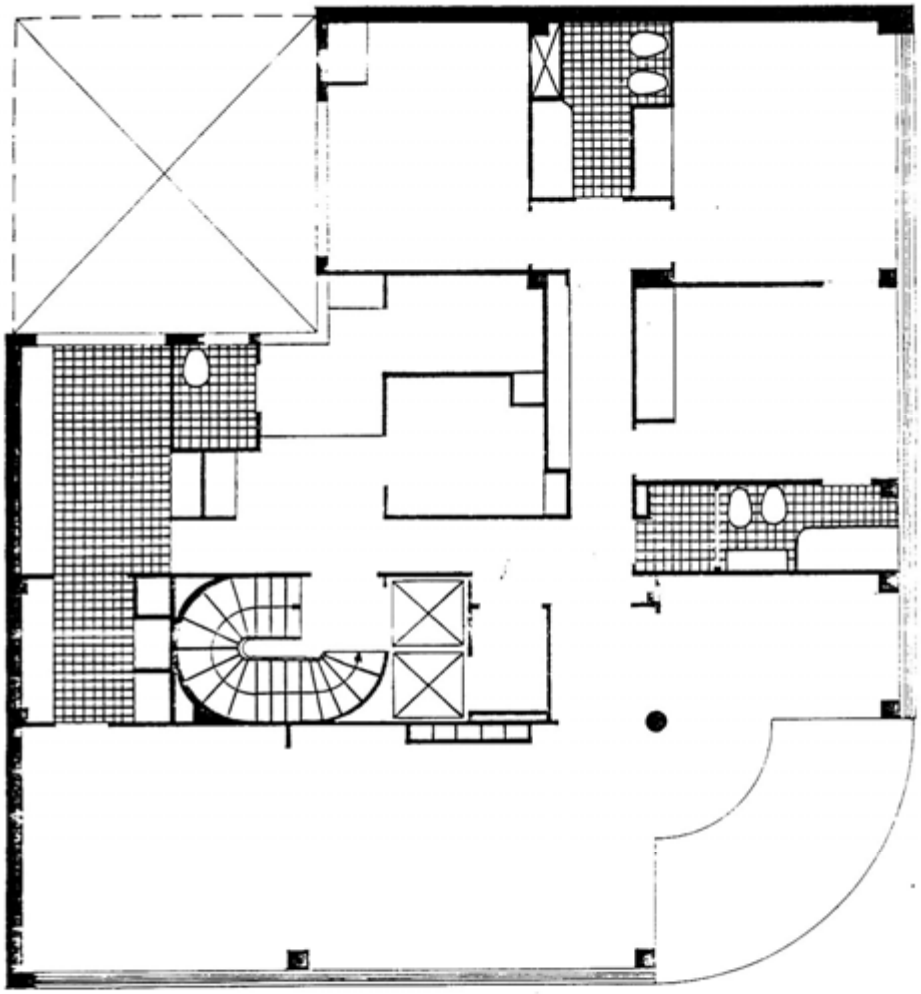
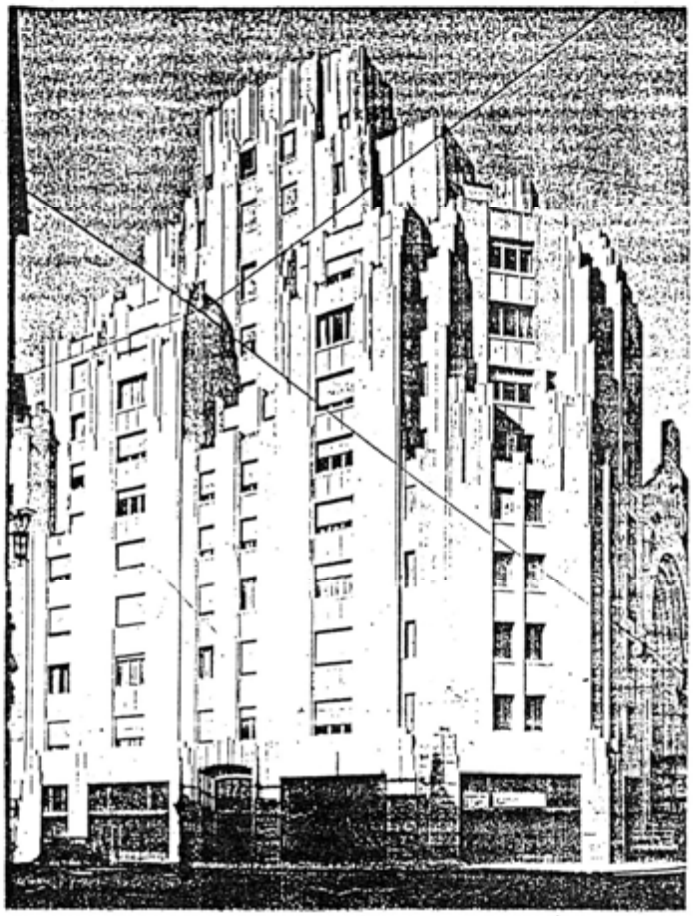


FIG 10
QUINTANA Y CALLAO
DUGAN Y SACRISTE, 1936

CORDOBA ESQUINA LIBERTAD
SANCHEZ, LAGOS Y DE LA TORRE, 1931



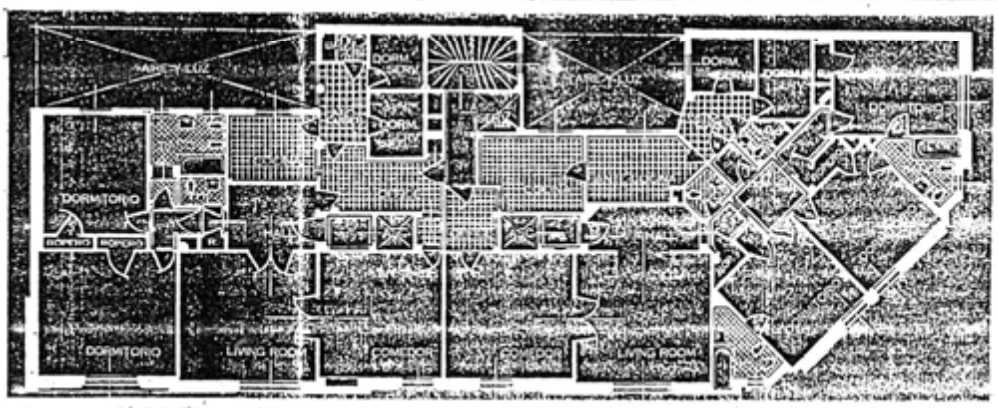


FIG. 11

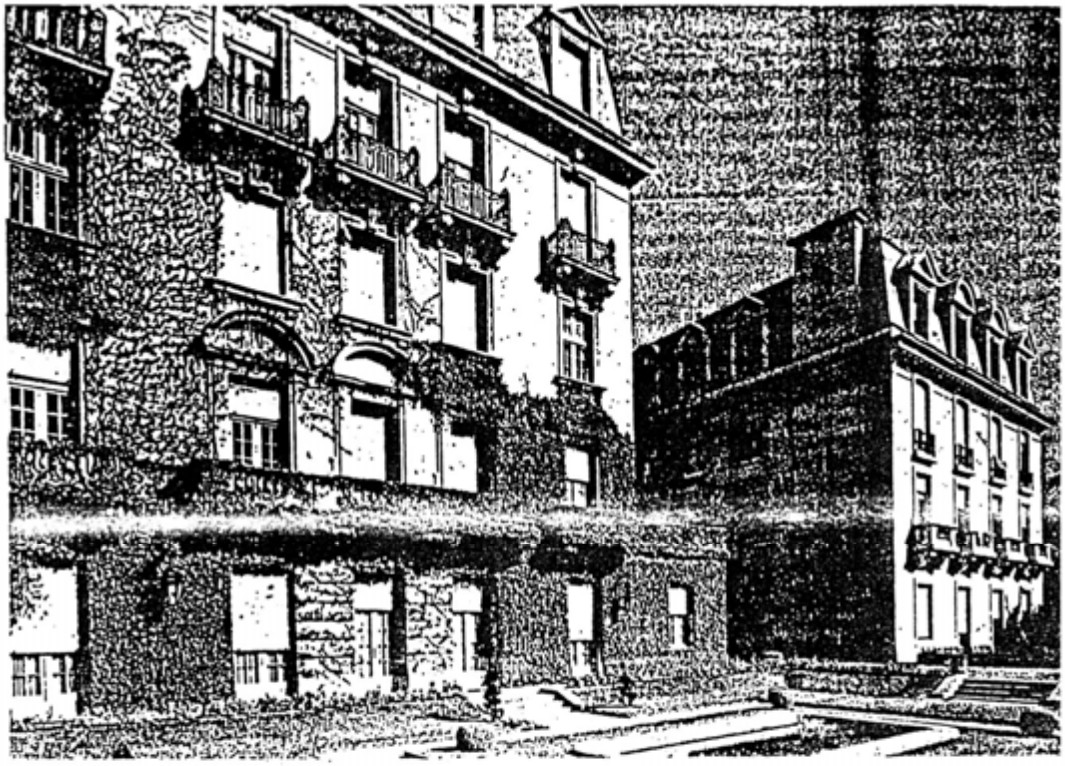
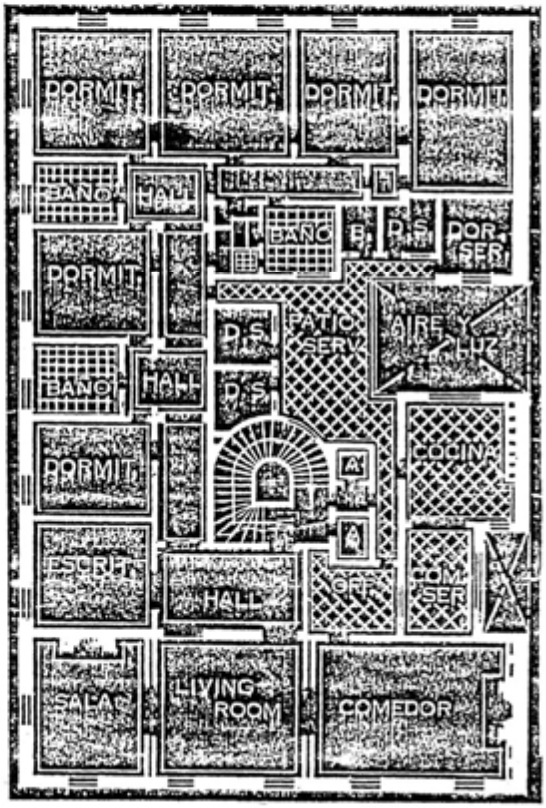
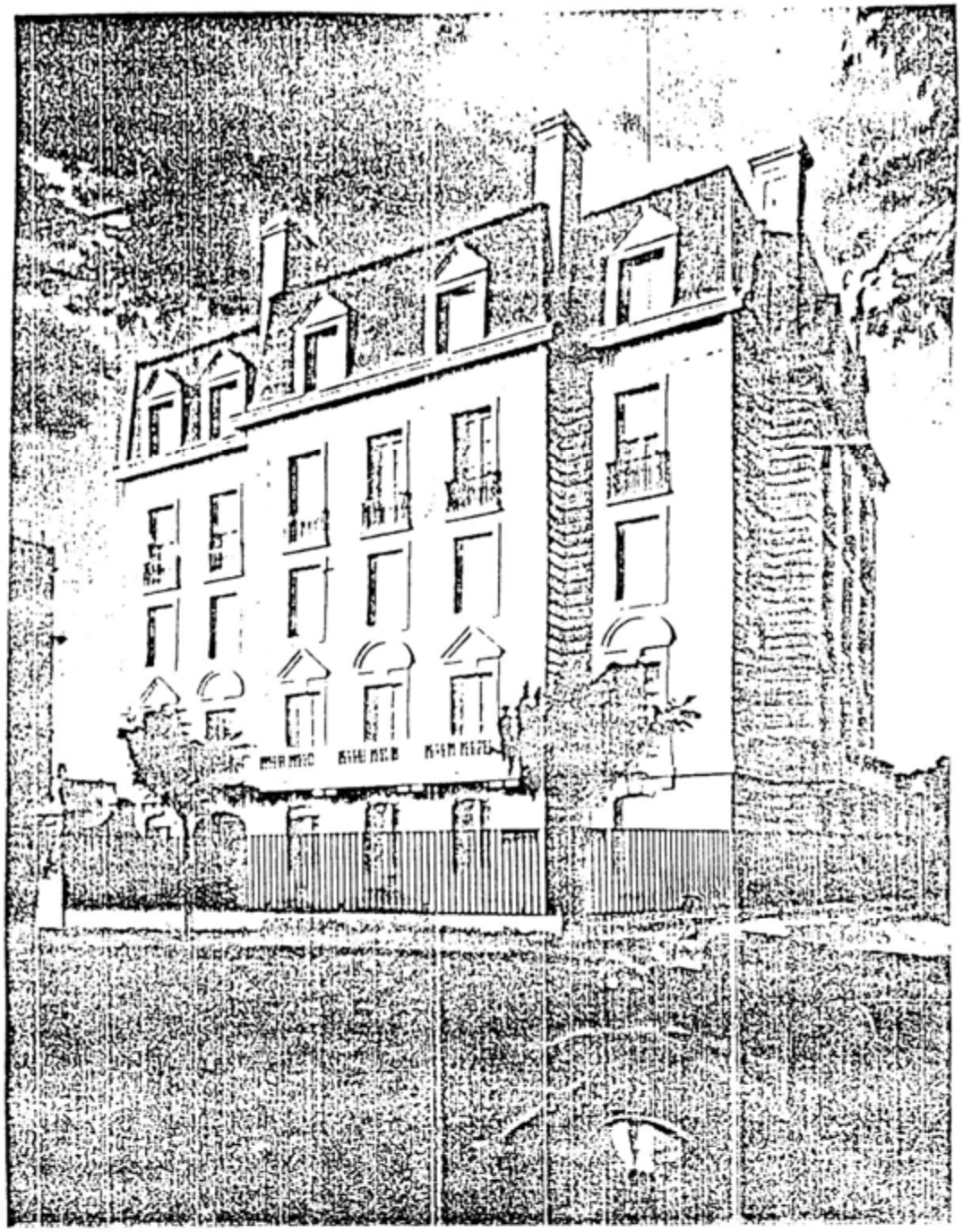


FIG. 12
POSADAS 1669
SANCHEZ, LAGOS Y DE LA TORRE
1932
(FRANCÉS MODERNIZADO

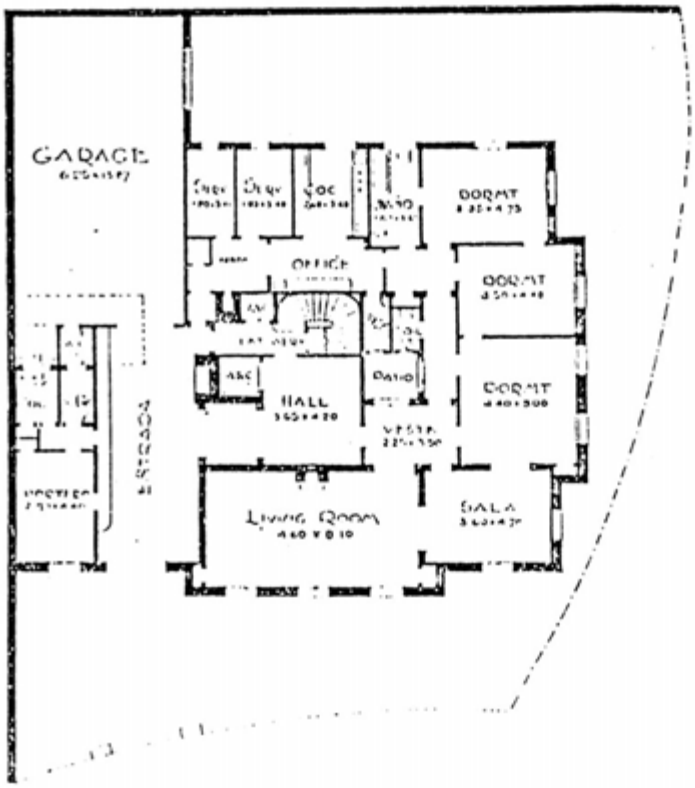


PLANTAS ALTAS
(Posadas 1669)



Primer Premio - Categoría "A"
Casa de Renta - Calle Rufino de Elizalde 2815
Autores: C. Vilar y A. J. Villegas

FIG. 13



Planta baja

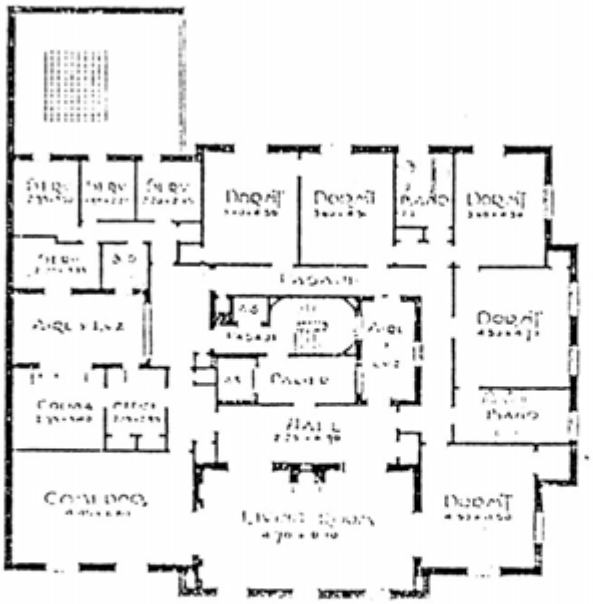


FIG. 14

Planta de los pisos 1.°, 2.°, 3.° y 4.°

Primer Premio - Categoría "A"

Casa de Renta - Calle Rufino de Elizalde 2815

Autores: C. Vilar y A. J. Villegas

FIG. 15
EDIFICIO KAVANAGH
SANCHEZ, LAGOS Y DE LA TORRE
1935

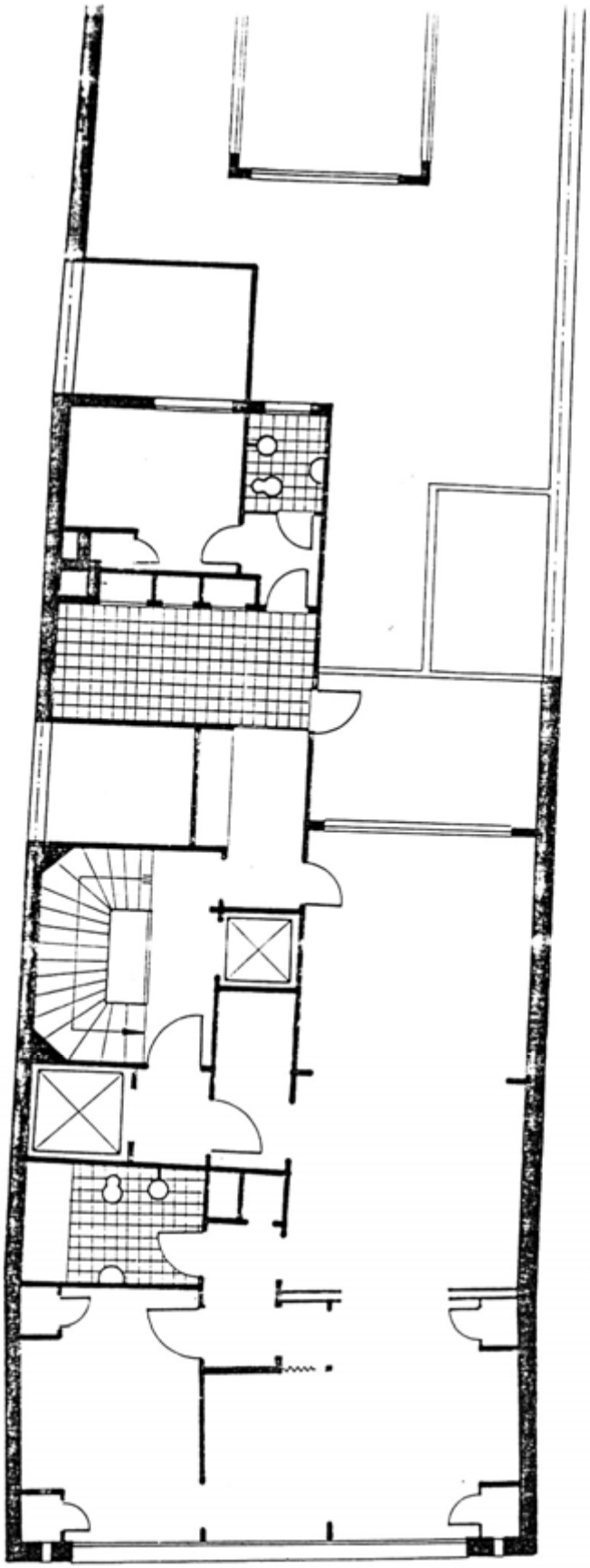


FIG. 16
LIBERTADOR 1028
ANTONIO U. VILAR
1934

PISOS 1º al 7

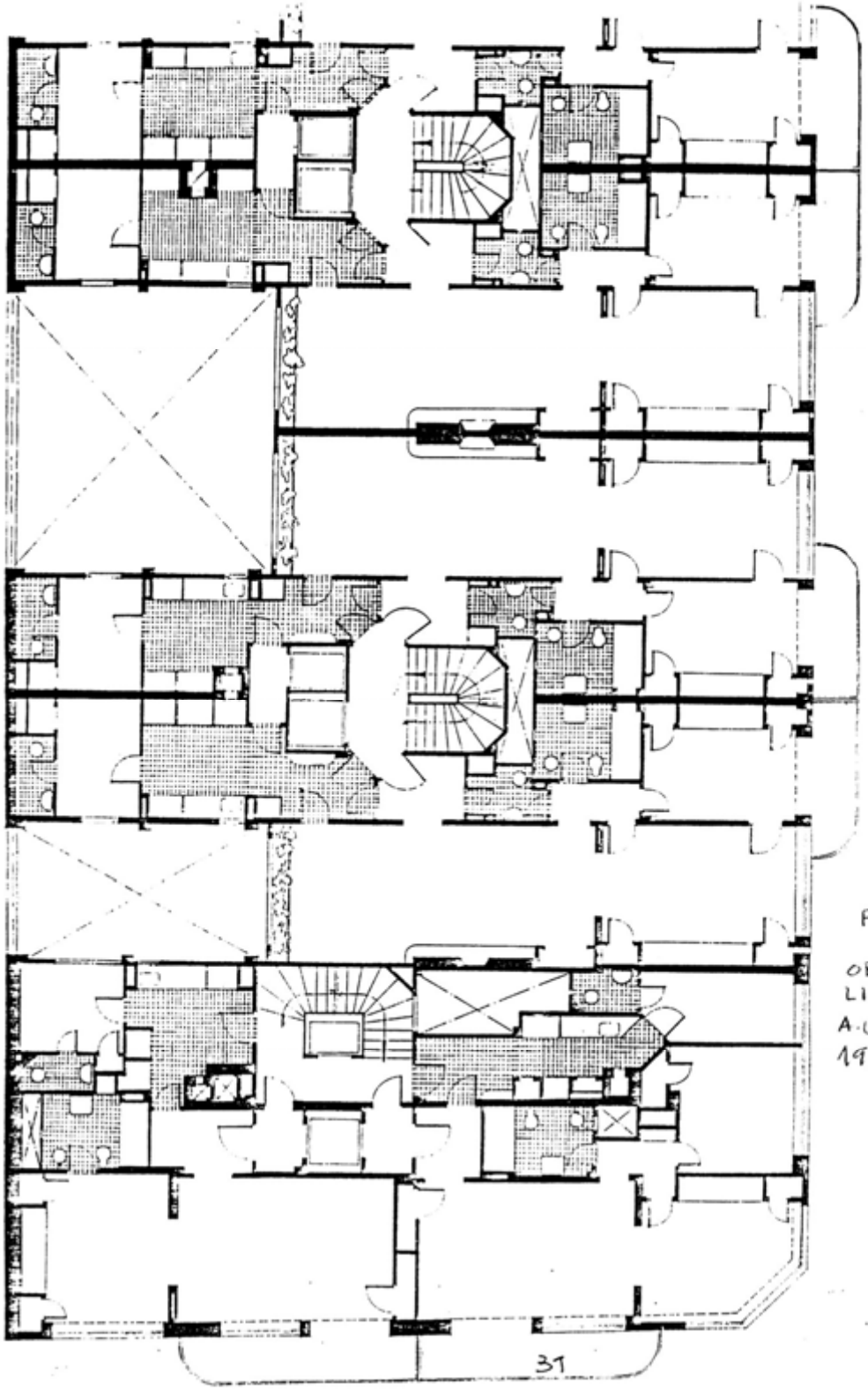
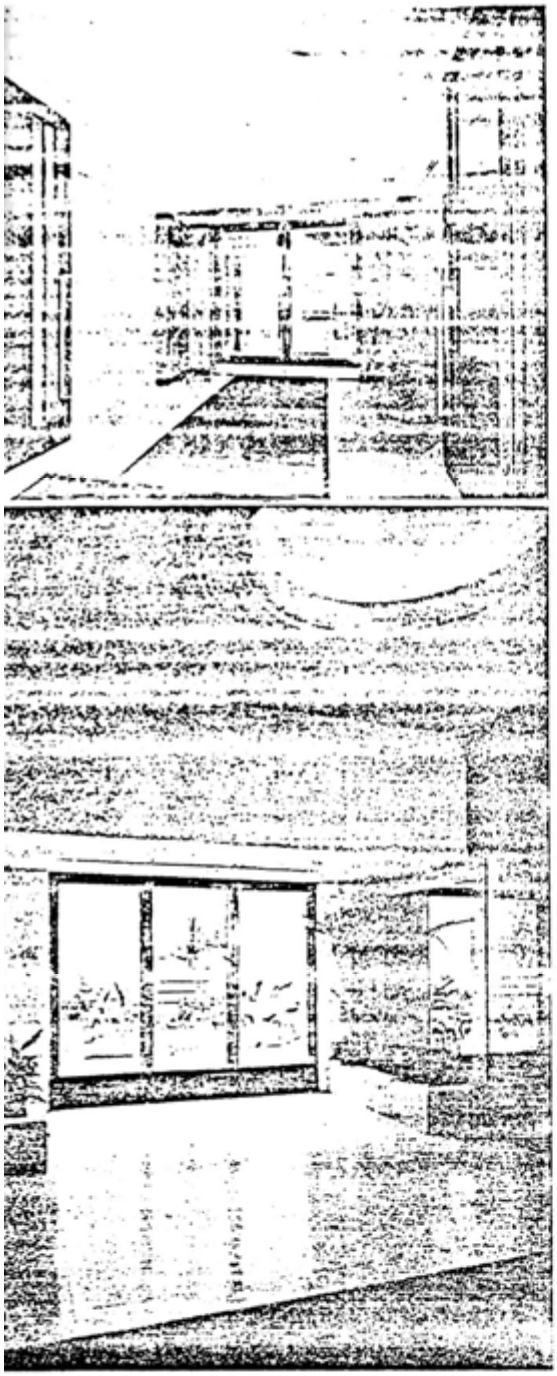
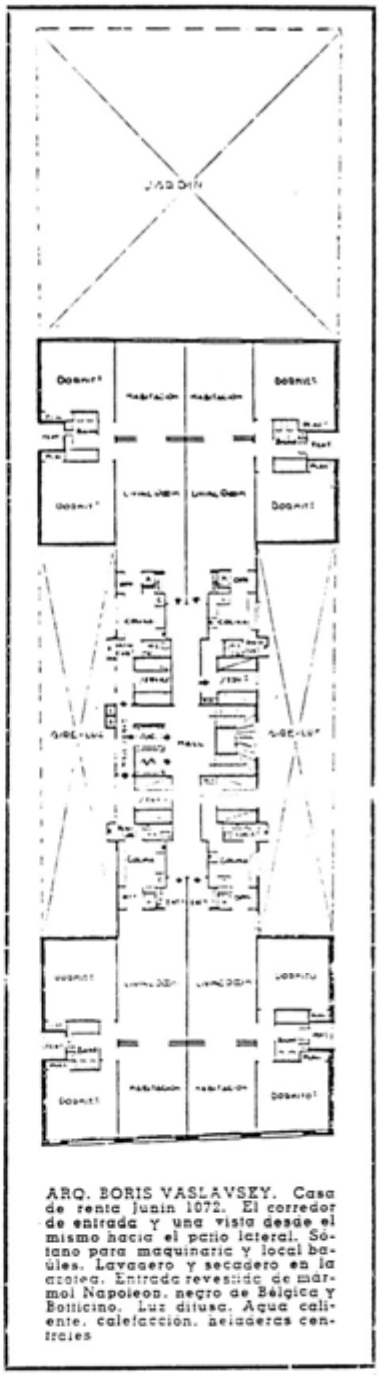


FIG. 17

ORO Y LIBERTADOR
A.U. VILAR
1936



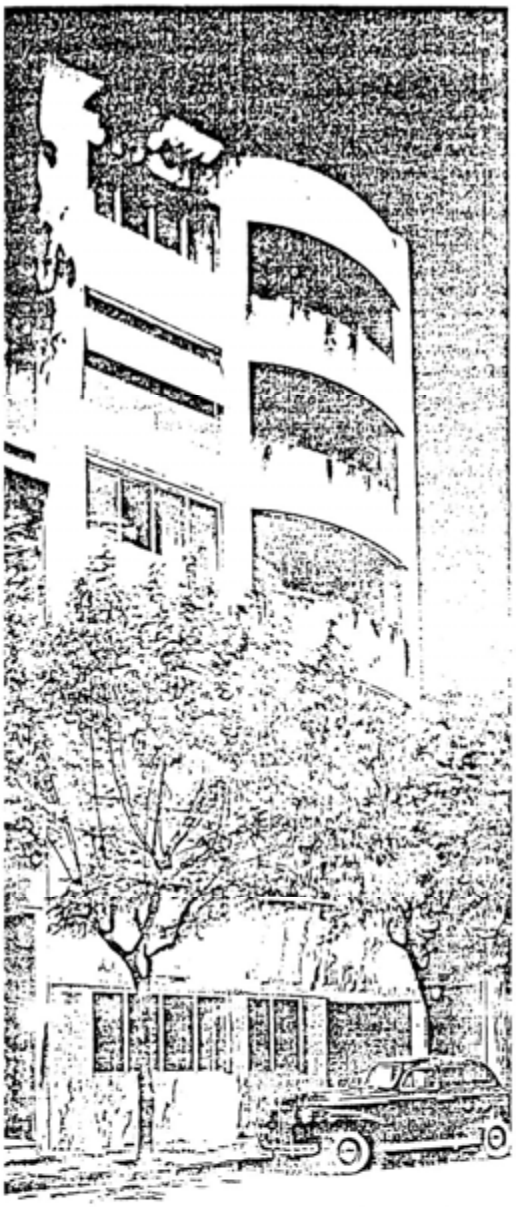


ARQ. BORIS VASLAVSKY. Casa de renta Junin 1072. El corredor de entrada y una vista desde el mismo hacia el patio lateral. Sótano para maquinaria y local baúles. Lavadero y secadero en la azotea. Entrada revestida de mármol Napoleon, negro de Bélgica y Botticino. Luz difusa. Agua caliente, calefaccion, heladeras centrales

1937

FIG. 18

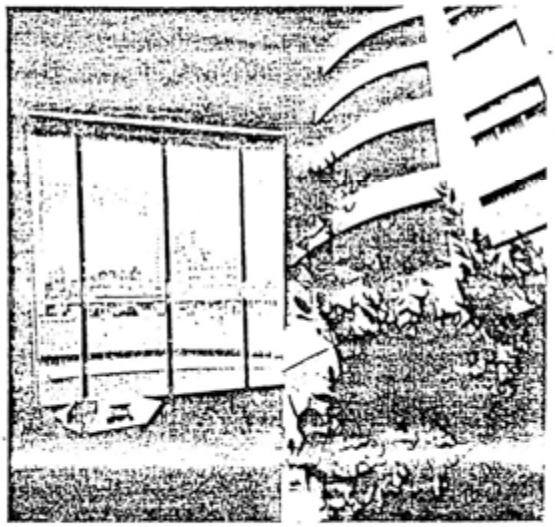
E P A R T A M E N T O S



El plan de edificación y la distribución han sido realizados en base al terreno disponible, teniendo en cuenta su situación, forma y proporciones. Ubicado a pocos metros de Santa Fe, tenía poco frente, pero en cambio contaba con un martillo a favor en el fondo, que ha permitido dar a todos los departamentos la misma abundante luz y ventilación.

El edificio consta de sótano, planta baja y 6 pisos altos, con dos departamentos por piso, según puede verse en los planos; todos los departamentos están dotados de una amplia terraza y en cuanto a equipos, disponen de calefacción y agua caliente central con quemadores automáticos de petróleo, numerosos placards distribuidos en los distintos ambientes, cocinas y heladeras eléctricas, etc., etc.

Los ambientes son de la amplitud requerida para el fin a que están destinados, pudiendo observarse que los baños de servicio están estudiados como para que se pueda dar una ducha, sin mojar todos los artefactos del baño; además, la pieza de servicio cuenta con ventana y puerta en paredes opuestas, asegurando una circulación de aire que permite una perfecta ventilación.



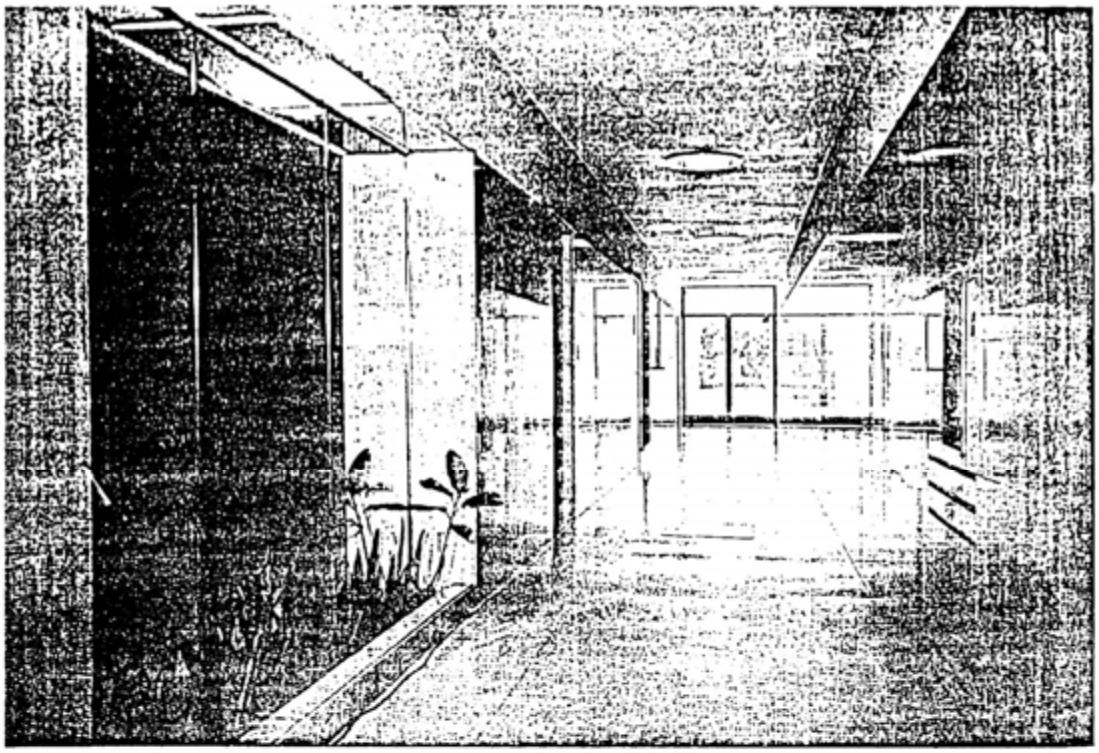
Fachada de la casa, situada en la calle Anchorena 1451

Una vista desde el living room del departamento del 5º piso (sobre el frente) y detalle de la fachada posterior sobre el jardín.

CARLOS VILAR, 1939

FIG. 19

NOVIEMBRE 1940

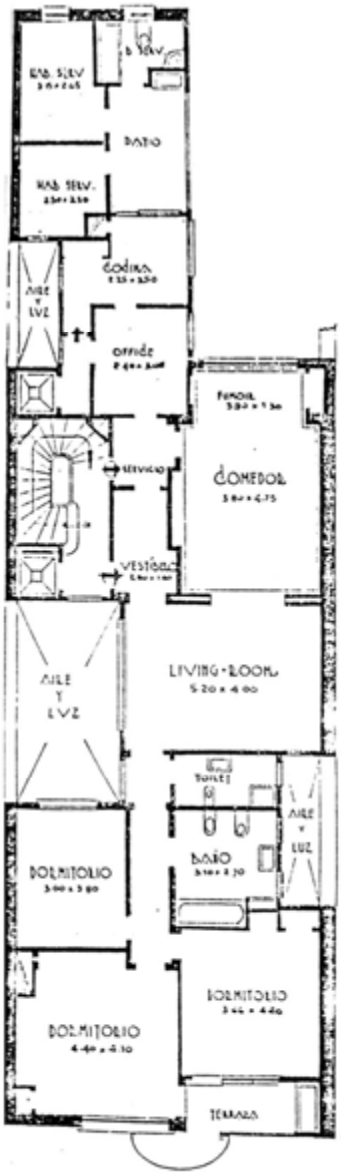


ILO. CARLOS VILAR. Casa de departamentos: detalle de la entrada revestida de travertino romano, hasta el techo. ABAJO, los planos.

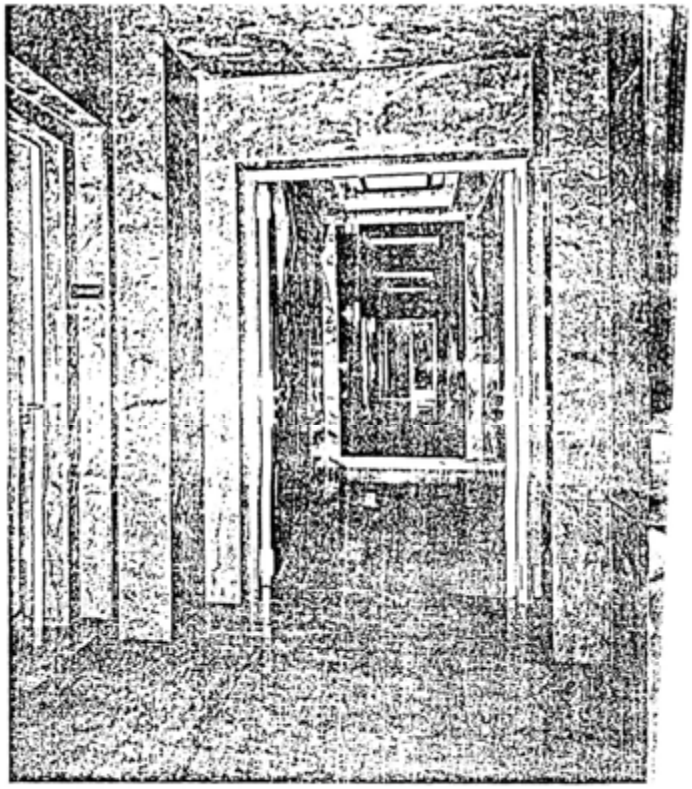
FIG. 20

DICIEMBRE 1940

ANCHORENA 1451
CARLOS VILAR, 1931



PLANTA TIPICA



VISTA DEL CORREDOR DE ENTRADA

CASA DE RENTA

Arquitecto: G. Allonso Ferraris
(S. C. de A.)

FIG. 21

JUNCAL Y AZCUENAGA
1937

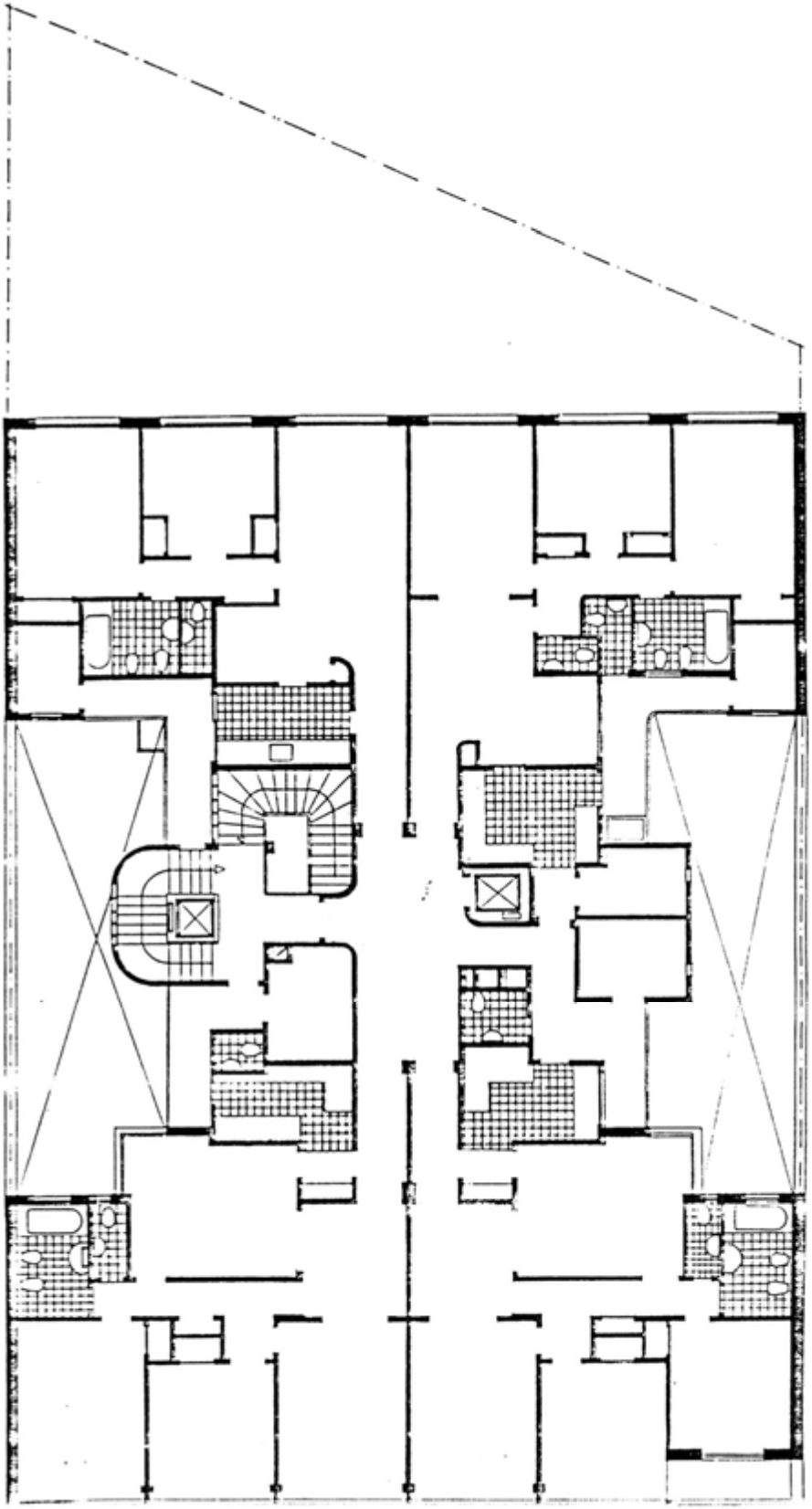


FIG. 22

R.S. ORTIZ
2910

SABATÉ

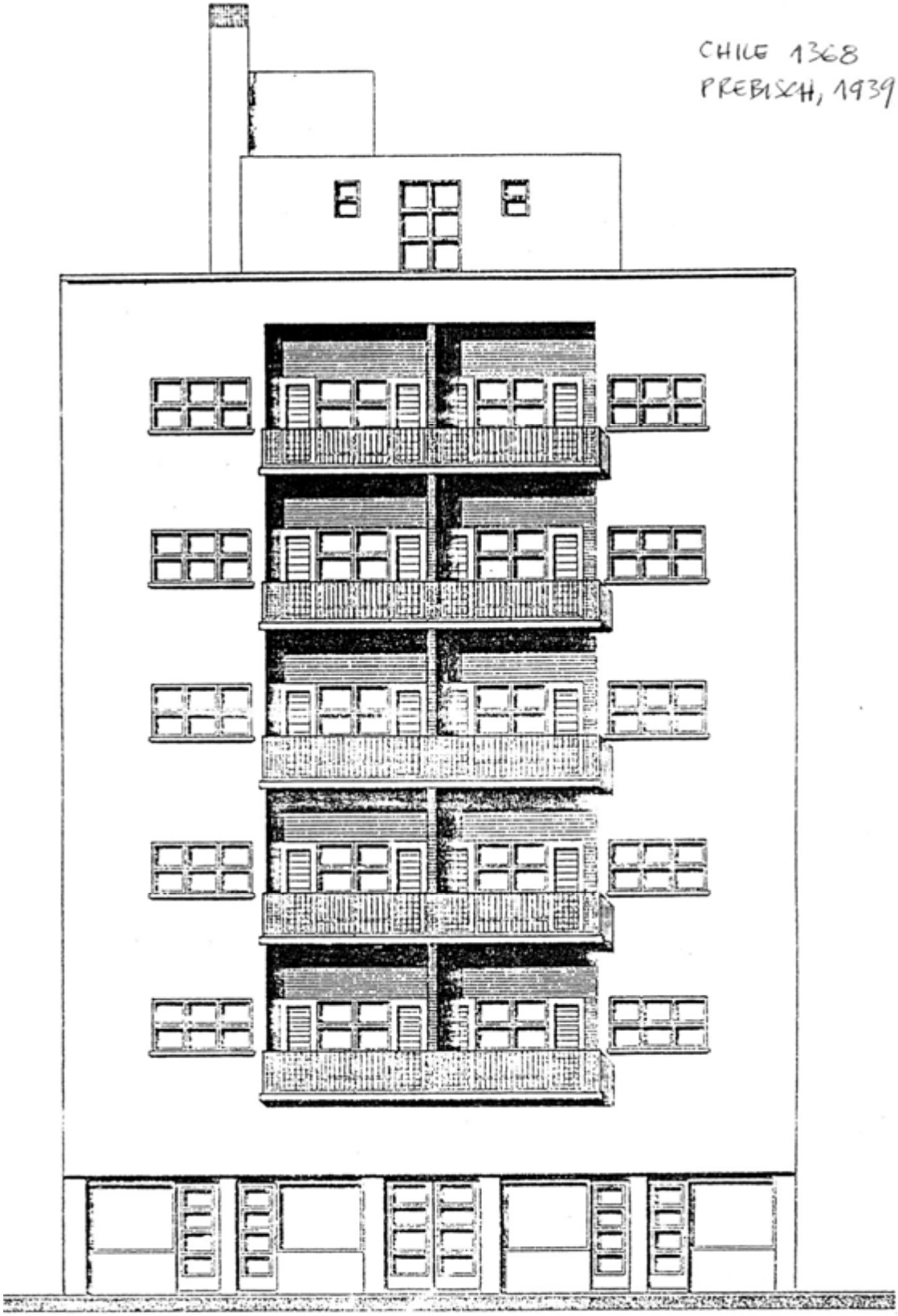
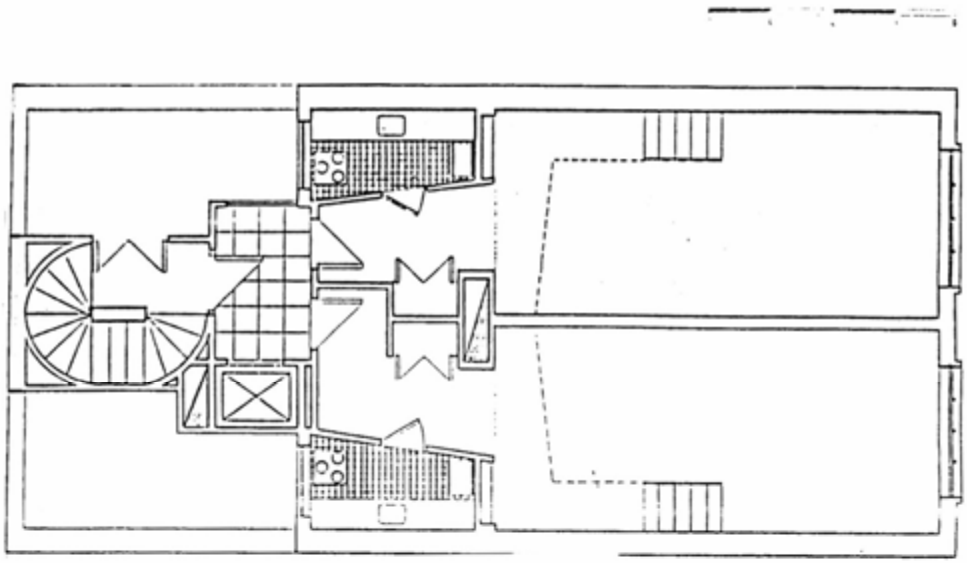
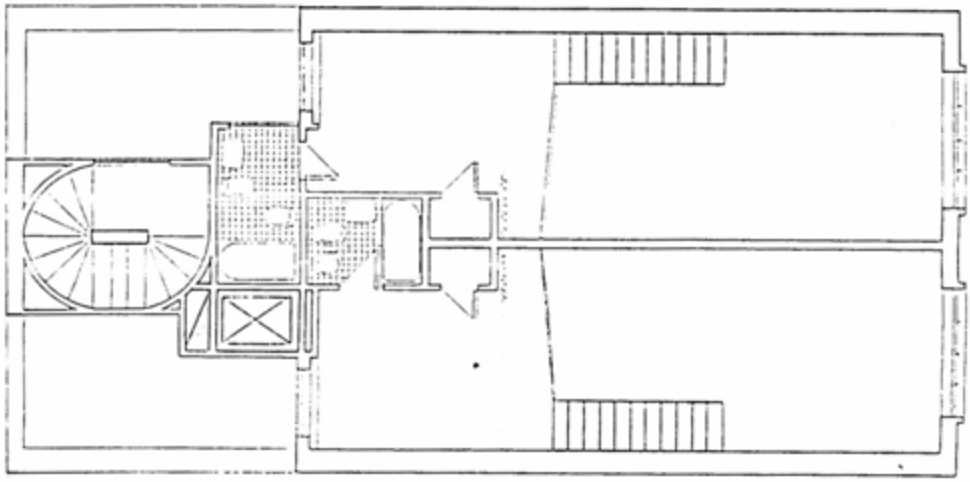


FIG. 24





TUCUMAN 685
PREBISCH, 1936

FIG. 26

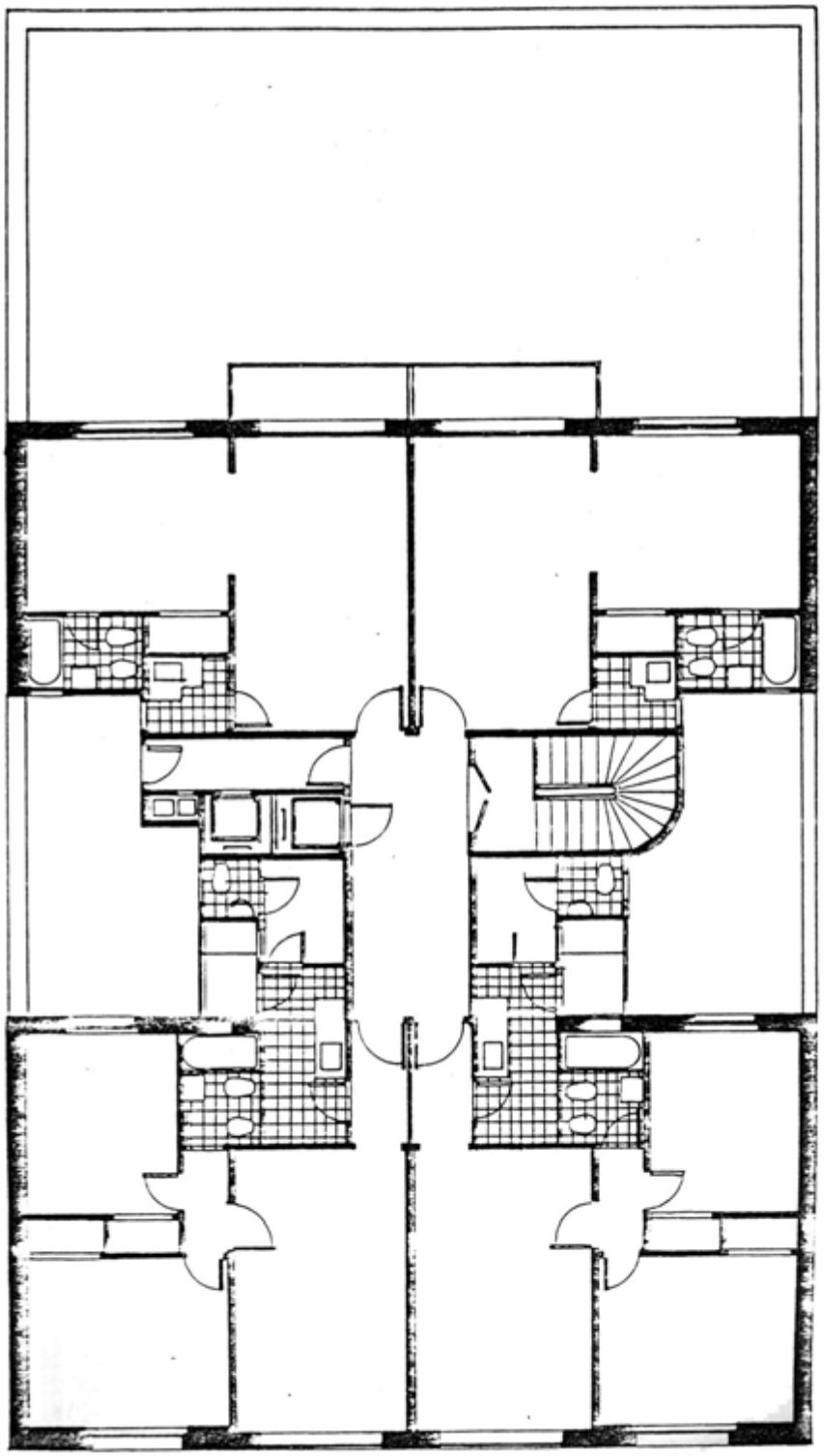
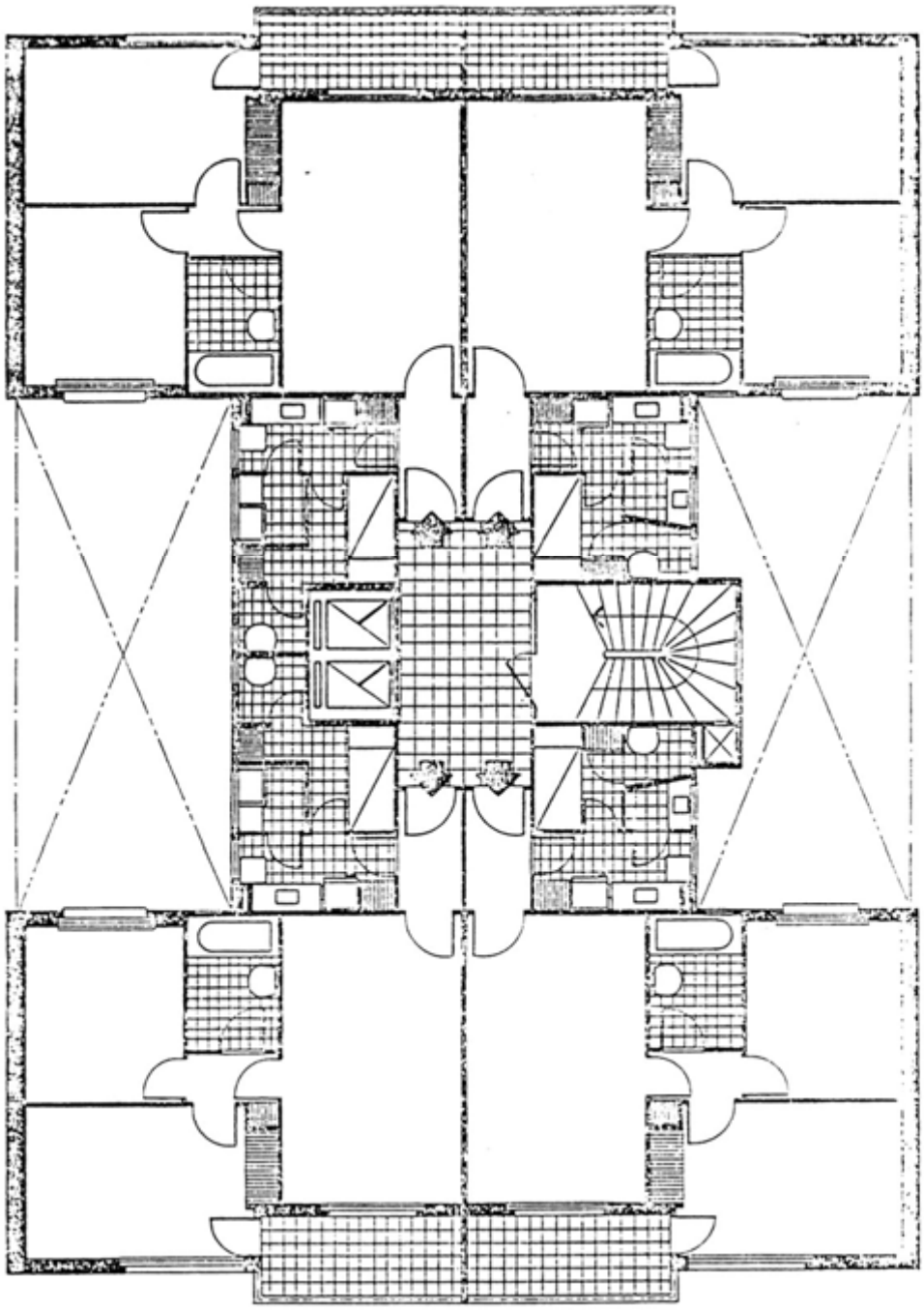


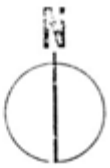
FIG. 23

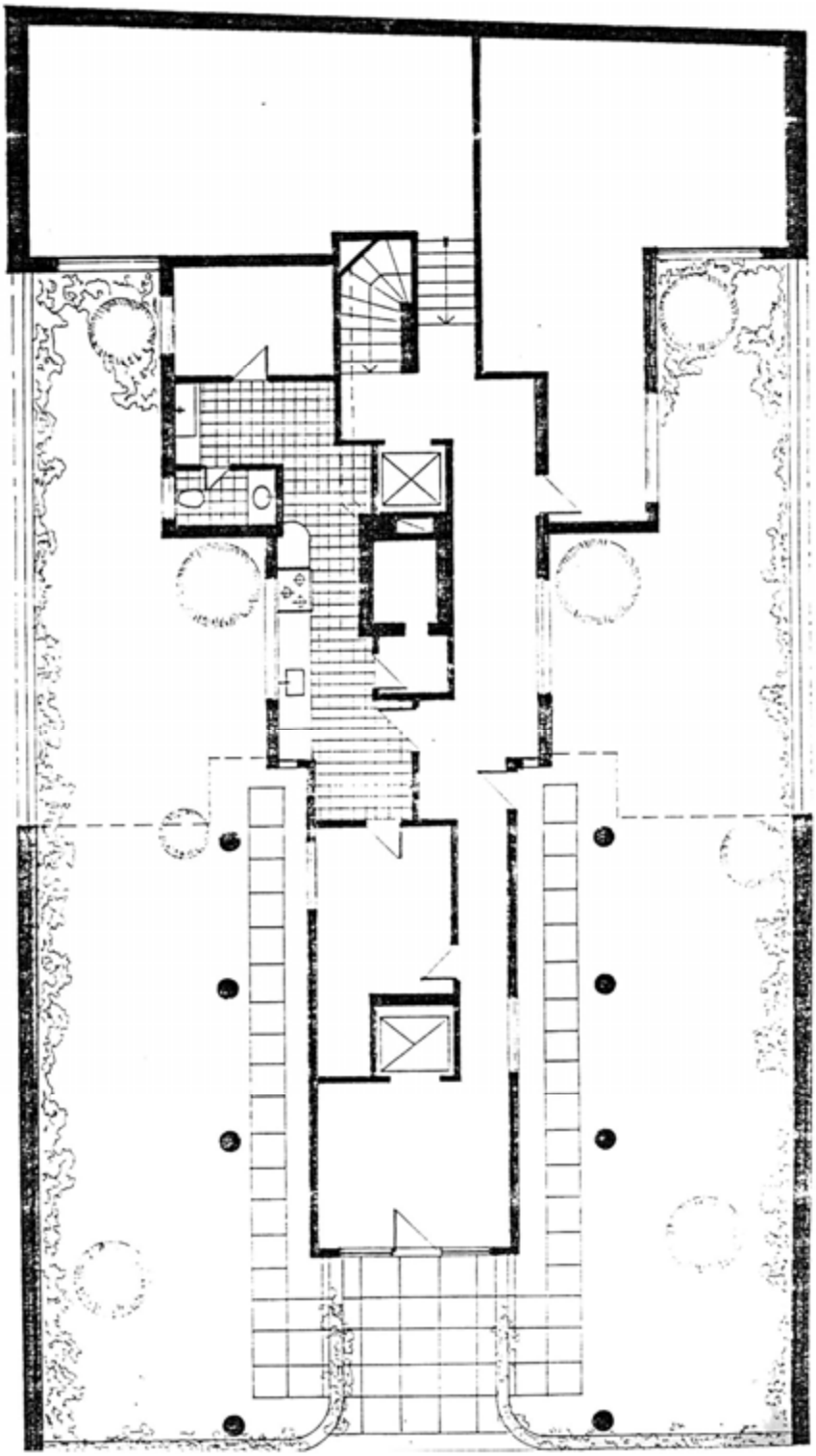
TUCUMAN 675
PREBISCH, 1941



CHILE 1368
PREBISCH, 1939

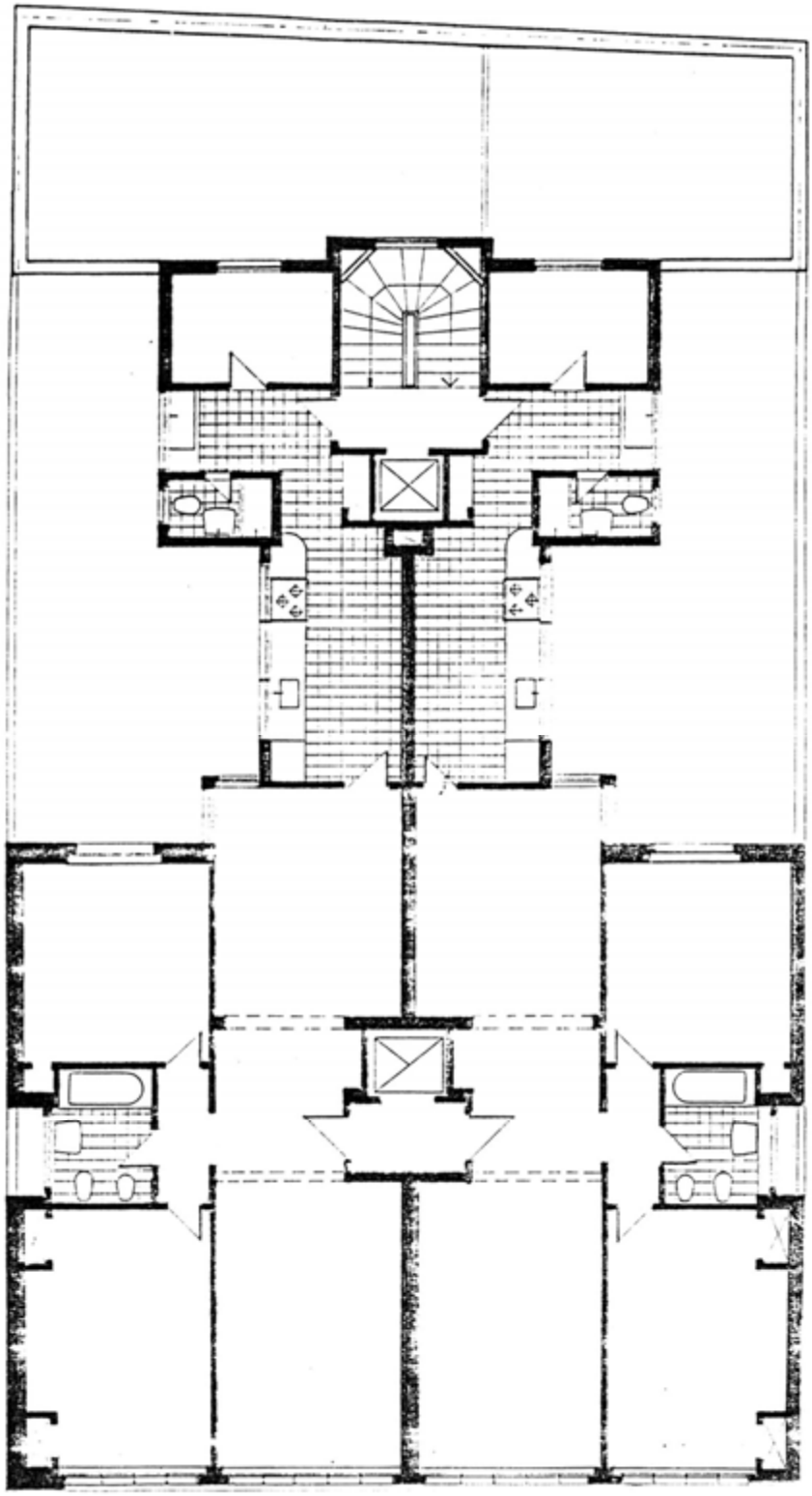
FIG. 25





CNEL. DIAZ
2730
C. VILAR, 1938

FIG. 27



CNEL. DIAZ 2730
C. VILAR, 1938

FIG. 28

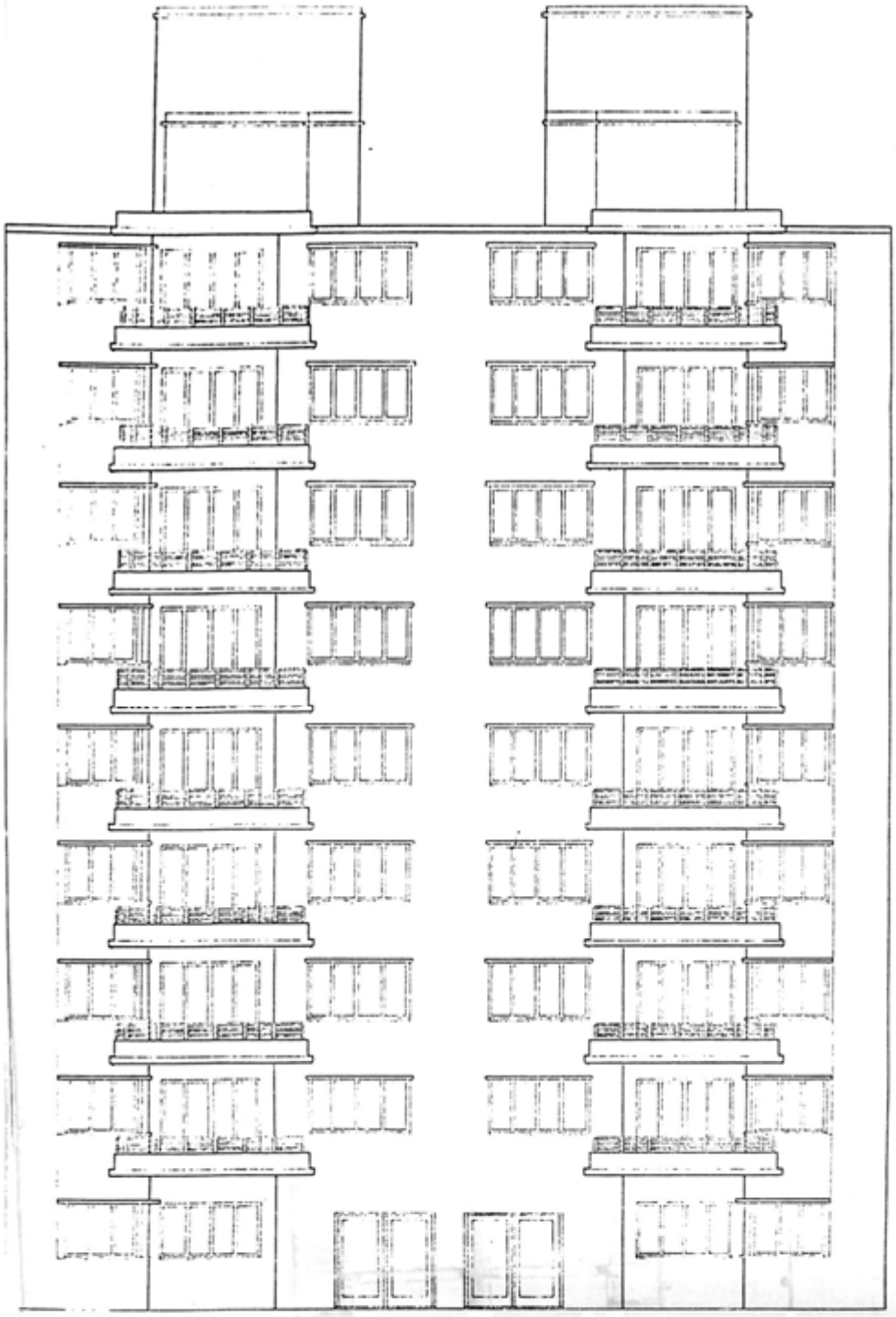
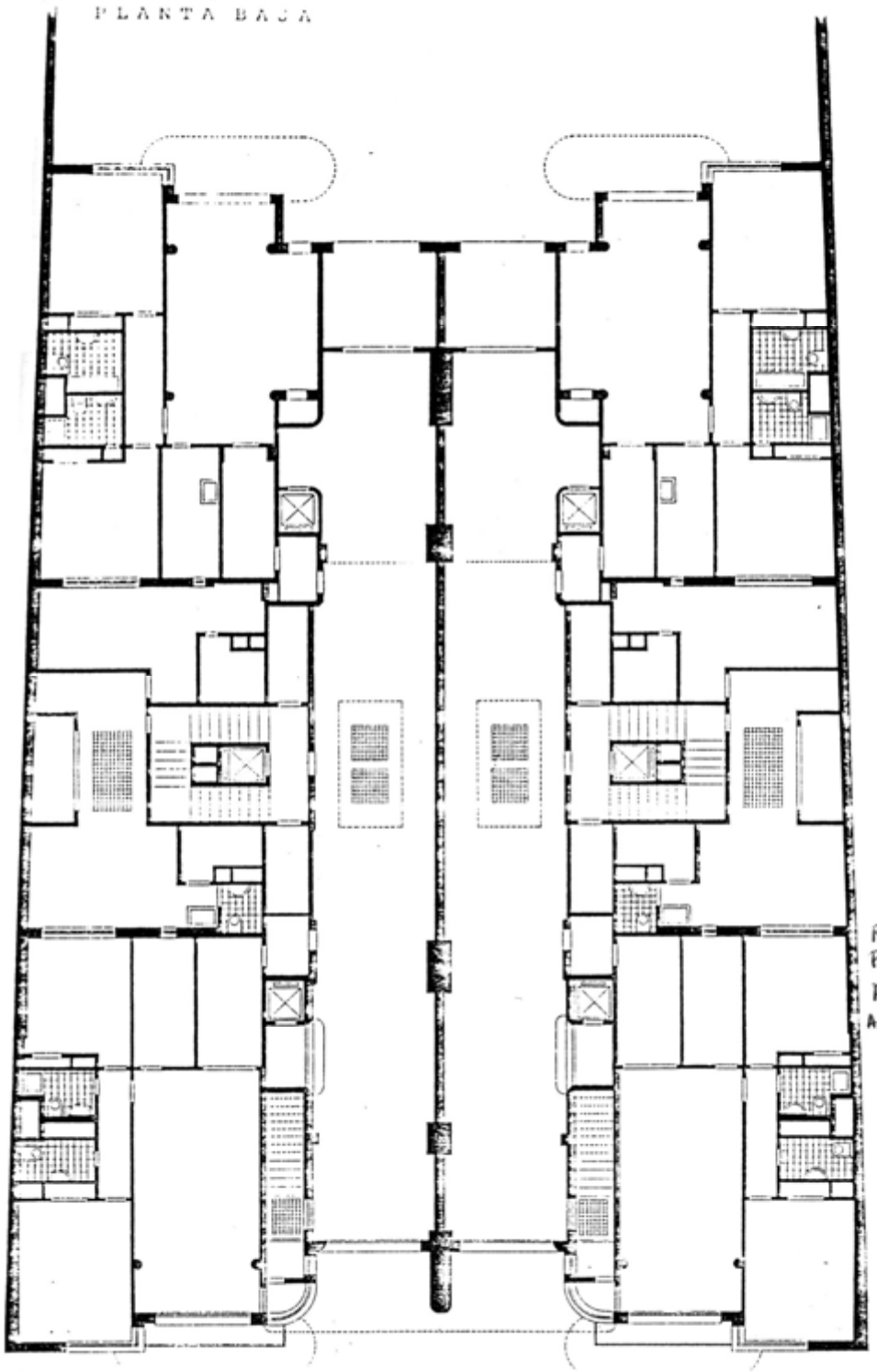


FIG. 29

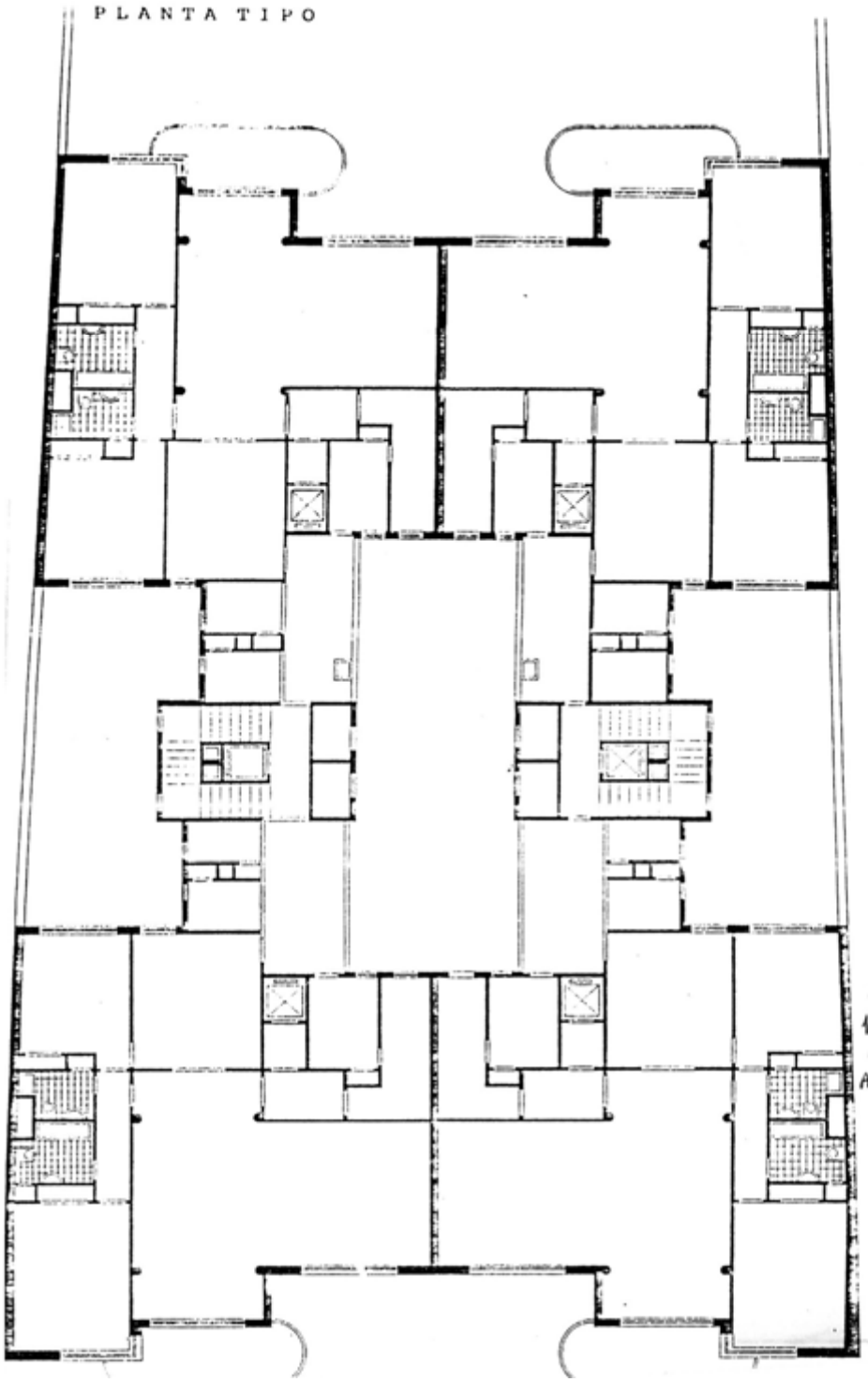
RODRIGUEZ PEÑA 1445
FRIGERIO Y ALVAREZ VICENTE

FACHADA CONTRAFRENTE



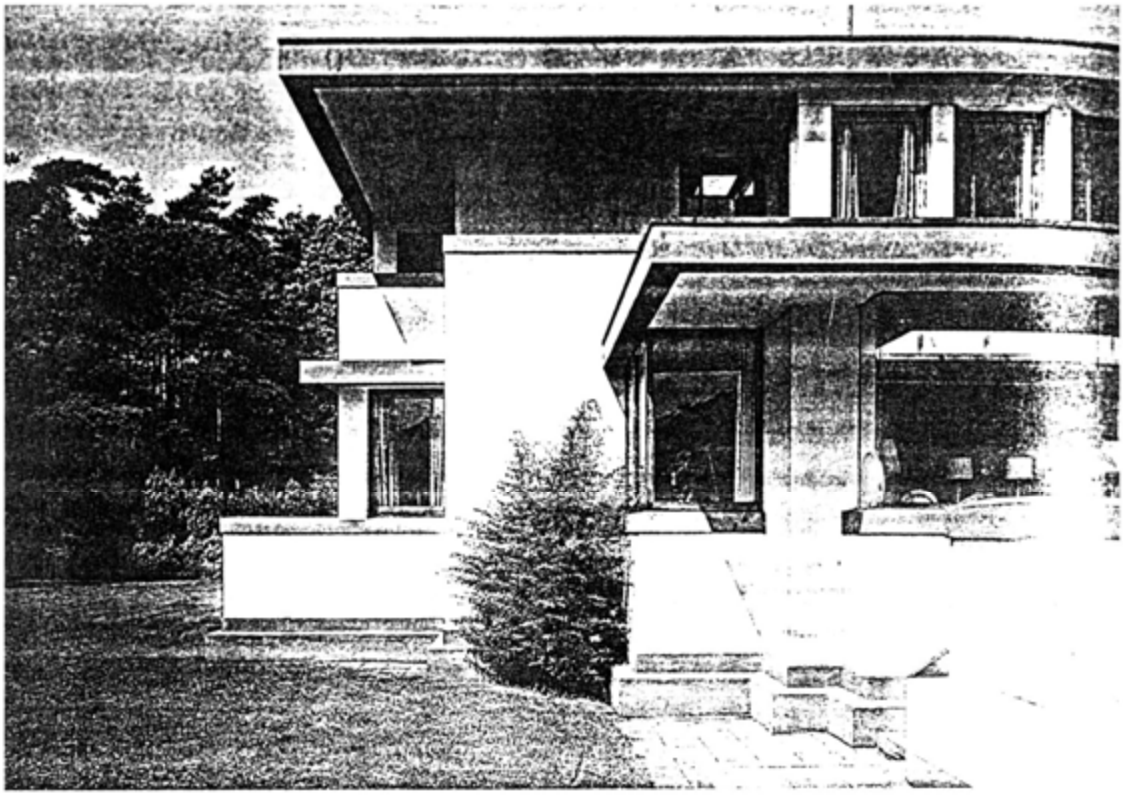
RODRIGUEZ PEÑA, 1445
FRIGERIO Y ALVAREZ VICENTE

FIG. 30



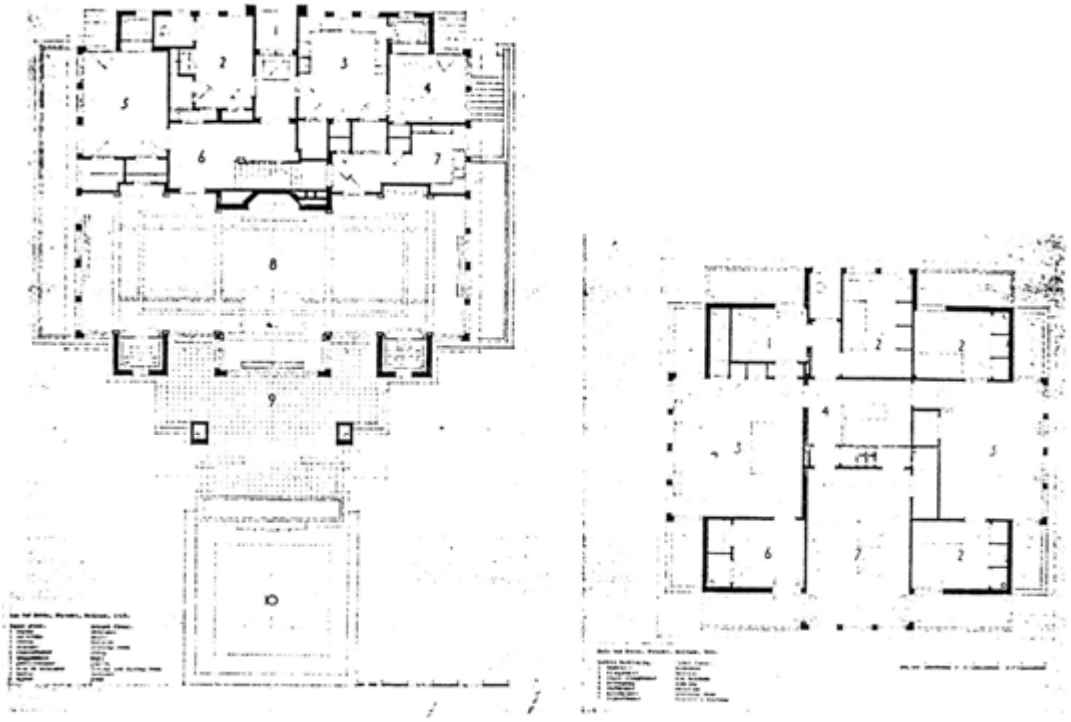
RODRIGUEZ PEÑA
1445
FRIGERIO Y
ALVAREZ VICENTE

FIG. 31



Villa Henny, Huis ter Heide, 1914–1
Vista de la fachada y planos de la pl
la planta alta.

FIG. 32



si la mitad de la planta baja, mirando hacia el fin, está ocupada por la gran sala-comedor. ntinuación, hacia el norte, cerca de la entra- se encuentra una serie de habitaciones de icio, que comprenden un vestíbulo, un pe- ño corredor, así como un baño, servicios y ina. Al lado de este complejo de habitacio- se halla, en la parte occidental, un despacho n la parte oriental, una pequeña sala de r, con un cuarto trastero contiguo hacia el Tanto desde este cuarto como desde el vesti- o se puede acceder a la gran sala-comedor. no en las «Prairie Houses» de Frank Lloyd ght, la chimenea constituye el centro de la o. En la planta alta parece como si se hubiera o un giro a la distribución de la planta baja. si se encuentran las dos habitaciones mayo- el dormitorio de los padres y el cuarto de gos de los niños, en la parte occidental y en la te oriental, respectivamente. En la parte occi- tal le siguen un baño y un cuarto de vestir y e oriental el dormitorio de los niños. Otro nitorio para niños y un cuarto de huéspedes l sur concluyen la secuencia de habitaciones.

FIG. 33

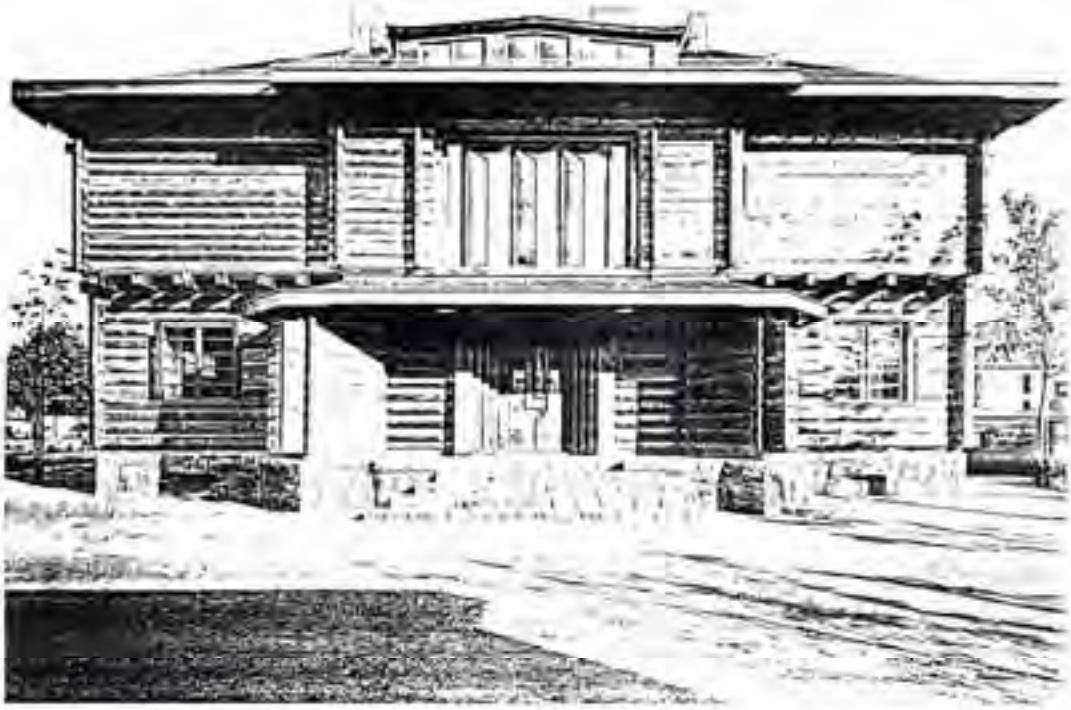


FIG. 34

Walter Gropius y Adolf Meyer. Casa Sommerfeld, Berlín, 1920-21. [illegible] [illegible] de la Bauhaus [illegible] [illegible] de planta [illegible]. Considerada como [illegible] la Bauhaus. [illegible] [illegible] la influencia de las casas de la pradera que [illegible] Frank Lloyd Wright.

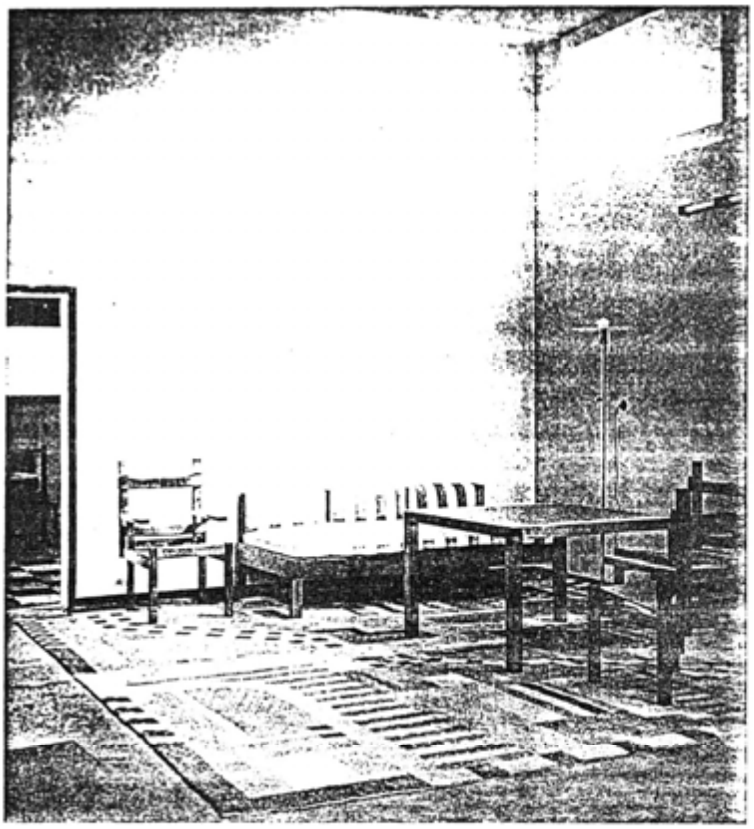
Figura 43. Walter Determann. Plan general de [illegible] a Bauhaus en Buchfink, cerca de Weimar, en el año 1920. Casas, talleres, instalaciones [illegible], así como una granja, se agrupan [illegible]. La colonia [illegible] [illegible] y en parte, tenía un [illegible].

En 1923, con motivo de la primera gran exposición de la Bauhaus, fueron [illegible] de colonias y casas modelo [illegible] privado de Gropius. Pero de la gran colonia, en la que todavía se pensaba en 1923, sólo se pudo realizar una casa modelo.

El mismo Gropius sostuvo desde 1922 conferencias sobre «distribución espacial». En ellas defendía, en estrecha colaboración con Johannes Itten y Gertrud Grunow, la tesis de «la lógica de un contrapunto a la arte plástica», que asimismo sería «ejemplo para la arquitectura». Este contrapunto surgido en el gótico, Grecia, Egipto e India. Sus evidencias son el cuadrado y el triángulo, es decir, la vuelta en la construcción a las formas fundamentales. La composición espacial sigue determinadas normas, lo mismo que la composición musical. En otras palabras: «por doquier aparecen confirmaciones. Itten, Grunow, Kandinsky, Ozenfant, Jeanneret.»[26]

Para encontrar las reglas de composición espacial tenían que confluir intuición y matemática, regularidades reales y trascendentales, tenía que haber un continuo intercambio entre individuo – cosmos. Estas teorías esotéricas formaban parte de las ideas sustentadoras de la Bauhaus. En las enseñanzas de Klee, Kandinsky y Schlemmer las encontraremos de nuevo.

El trabajo en común en la «construcción» era uno de los principales objetivos de la Bauhaus, mas su realización no resultó ser tan simple. Un encargo privado en 1920 brindó a Gropius la posibilidad de apoyar económicamente



Formas radicalmente sencillas y paredes desnudas –sin cuadros– determinaban las habitaciones de la casa «Am Horn». En la foto, la sala de estar, con muebles de Marcel Breuer y una alfombra de Martha Erps-Breuer, 1923.

FIG. 36

GRUNDRISS ENTWURF: GEORG MUCHE

Georg Muche (idea) y *Adolf Meyer* (plan y realización): Planta de la casa «Am Horn», 1923. Las pequeñas habitaciones están distribuidas en torno a una gran habitación central con ventanas altas; una única ventana con un nicho está a la altura de la vista. La casa, de planta cuadrada de 12,7 m de lado, dispone de dormitorios separados para la señora y el caballero, cocina, comedor, cuarto de niños y un cuarto de invitados.

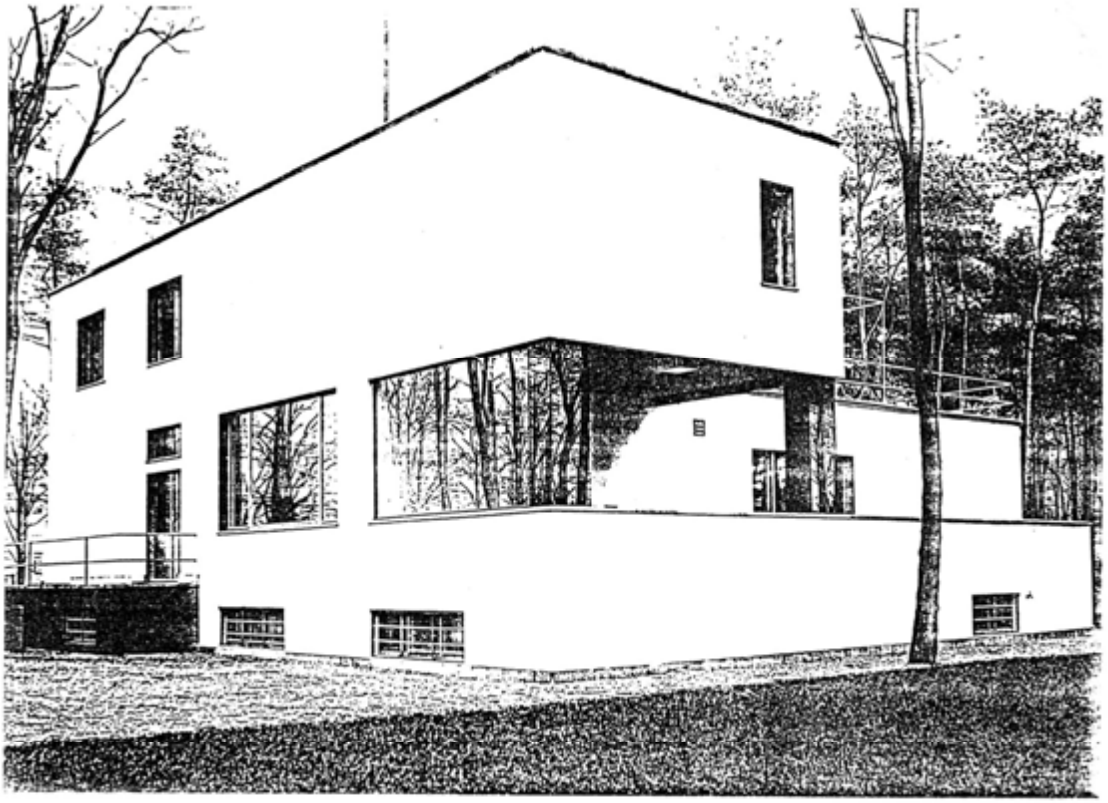


FIG.37

Las casas de los maestros

En un pequeño pinar, al que se podía llegar a pie desde la Bauhaus, había erigido Gropius simultáneamente las «casas de los maestros», igualmente financiadas por la ciudad (lám. págs. 126–129): tres casas para profesores, cada una con dos viviendas y talleres, y una casa independiente para sí mismo. Al principio Klee y Kandinsky habitaron una casa, Muche y Schlemmer otra y Feininger y Moholy-Nagy la tercera.

Los planos de las casas dobles se ensamblaban en un ángulo de 90 grados, sirviendo así de ejemplo a la «caja de construcción en grande» defendida por Gropius, y demostraban que se podía trabajar con elementos prefabricados. El equipamiento de las casas, que la ciudad alquilaba a los artistas, era desacostumbradamente generoso y asombró incluso a los artistas. Schlemmer escribió: «Me asusté en el momento en que... vi las casas. Tenía la sensación de que aquí se congregaría un día la gente que no tiene un techo a mirar cómo los señores artistas toman el sol en la terraza.»[88] Klee se lamentaba más tarde sobre el alto coste de la calefacción e intentó, junto con Kandinsky, obtener un suplemento de la ciudad para el alquiler. La decoración interior se realizó en parte según planes de colorido de los propios artistas: el taller de Klee había sido pintado en negro y amarillo según sus propias indicaciones, Kandinsky quiso el suyo con brochazos extraños, y también Muche experimentó con el colorido de la pared. El dormitorio de Muche se pintó a propuesta de Breuer. Nina Kandinsky recordaba su vivienda: «La sala estaba revocada de rosa claro y había una hornacina recubierta de lámina de oro. El dormitorio estaba pintado de verde almendro.»