SEMINARIO DE CRITICA – AÑO 1997

N° 83

"Alberto Prebisch. La vanguardia clásica"

Autora: Arq. Alicia Novick.

Noviembre de 1997

INDICE

ALBERTO PREBISCH. LA VANGUARDIA CLASICA 1
PRIMER PERIODO (1919-1924).....2
Melancolía y nuevos vientos 2
El viaje 3
SEGUNDO PERIODO (1924-1930) 4
Ejercicios de estilo 4
A la manera de l' Esprit Nouveau.....5
A la manera de Tony Garnier.....9
Experimentación 11
Experiencia 12
A la manera de Le Corbusier 14
TERCER PERIODO (1934-1940).....14
La fachada tipo para el inmueble urbano.....14
El Obelisco 15
El cine Gran Rex..... 17
CUARTO PERIODO (1950-1970) 18
ALBERTO PREBISCH Y LA HISTORIOGRAFIA 18
CRONOLOGIA. 21
OBRAS Y PROYECTOS 24
BIBLIOGRAFÍA DE ALBERTO PREBISCH.....21
BIBLIOGRAFIA SOBRE ALBERTO PREBISCH 25

ALBERTO PREBISCH. LA VANGUARDIA CLASICA

PREBISCH, Alberto Horacio, Arquitecto (nace en Tucumán el 1ro. de febrero de 1899 y muere en Buenos Aires en 1970). Hijo de Albin Prebisch y Rosa Linares Uriburu, casado con Mercedes Lerena. Egresa en 1921 de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, donde cursa sus estudios en el Taller de René Karman.

Entre las múltiples responsabilidades institucionales que asumió fue Intendente de la ciudad de Buenos Aires (1962-63,) durante la presidencia de José María Guido, miembro (y Presidente) de la Academia Nacional de Bellas Artes y en dos oportunidades desempeñó el cargo de Decano Interventor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (1955-56 y 1968-70).

Sus obras y escritos de los años veinte y treinta, lo ubican entre los precursores del Movimiento Moderno en la Argentina. Participó activamente dé la vanguardia artística porteña constituida en torno a las revistas **Martín Fierro** y **Sur,** medios donde publica sus artículos. Se inserta en el campo profesional con **La ciudad azucarera,** proyecto concebido en colaboración con Ernesto Vautier premiado en el Salón de Bellas Artes de 1924. La casa de la calle Luis María Campos edificada en 1930, el controvertido proyecto del Obelisco (1936) que le encargara la Intendencia de Buenos Aires y el cine Gran Rex (1937), son las obras que le aseguran trascendencia. Construye también numerosas casas individuales, edificios de rentas y comerciales. Con posterioridad a los treinta ya no desarrolla experimentos formales o tipológicos, a la manera de otros contemporáneos suyos como Wladimiro Acosta o Carlos Vilar.

Alberto Prebisch (AP), tiene el mérito de iniciar con sus textos polémicos la renovación del campo disciplinar, abriendo los debates que preceden la visita de Le Corbusier en 1929 y el movimiento de la arquitectura blanca de la década del treinta. Su arquitectura se caracteriza por la modulación y la regularidad geométrica de sus trazados. La primera etapa de la obra de Prebisch podría interpretarse en términos de *traducción*[1], como una reinterpretación de los principios del movimiento moderno internacional a la luz de los problemas específicos que se plantean los arquitectos y

[1] Katzenstein, Ernesto, "Algo más sobre los treinta", Revista de la Sociedad Central de Arquitectos, N.144.

comitentes locales. Los conflictos entre la tradición y la innovación los resuelve interpretando en clave clásica las doctrinas de la nueva arquitectura, en consonancia con las características del Movimiento Moderno argentino que antepone la opacidad a la transparencia, la singularidad a la serie, la tradición a la tabla rasa.[2]

A lo largo de su trayectoria, es posible diferenciar cuatro etapas. La primera corresponde a su período formativo incluyendo sus tempranos proyectos y textos de estudiante. El año 1924 es un punto de inflexión en su carrera, a su regreso del viaje de posgraduación que efectúa en compañía de Ernesto Vautier inicia su trayectoria como profesional y crítico de arte en el medio local.

La segunda etapa se caracteriza por los desafiantes artículos de crítica de arte y arquitectura y por los proyectos experimentales desarrollados conjuntamente con Vautier. Se trata de una serie de "ejercicios de estilo" donde Prebisch experimenta nuevas ópticas artísticas sobre la base de las teorías de la estética aprendidas durante su viaje europeo. Por medio del debate intenta ocupar un espacio en el campo arquitectónico porteño.

La tercera se desarrolla durante la década del treinta, cuando sus proyectos le otorgan prestigio y trascendencia publica. A través de vinculaciones obtiene sus primeros encargos de magnitud.

La cuarta etapa, Liernur, Jorge Francisco, "Moderna, Arquitectura", Liernur, Jorge y Aliata, Femando, Directores, Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina. SCA, Buenos Aires. 1992.de construcción y desencanto" o "modernidad gris", tal como la denominan Juan Molina y Vedia[3] y Fabio Grementieri[4] respectivamente, marcan las últimas décadas de su trayectoria, cuando conjuntamente con la actividad institucional construye numerosos edificios que no alcanzan el carácter, la calidad y la trascendencia de sus intervenciones iniciales.

---

[2] Liernur, Jorge Francisco, "Moderna, Arquitectura", Liernur, Jorge y Aliata, Femando, Directores, Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina. SCA, Buenos Aires. 1992.
[3] Molina y Vedia, Juan, "Prebisch y el racionalismo posible", **Dos Puntos,** Buenos Aires, jul. **1983.**
[4] Grementieri, Fabio, "Alberto Prebisch. La declaración de la modernidad", En "Sección Maestros de la Arquitectura", revista del **Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo,** Nro.3, Tercer Trimestre de 1994.

PRIMER PERIODO (1919-1924) Melancolía y nuevos vientos

Al igual que su compañero de facultad Ernesto Vautier, Prebisch es un estudiante destacado. Los trabajos de ambos son premiados y publicados tempranamente en la **Revista de Arquitectura**[5]. Ambos reciben su formación dentro del Taller de René Karman. Este profesor francés, junto con Villeminot, arriba al país en 1913 con el objetivo de organizar el taller de Composición arquitectónica en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Físicas y Naturales: En sus cursos pone énfasis determinante en el estudio de la racionalidad de la composición formal, los trazados compositivos regulares y la consideración de la dimensión funcional. Karman retorna los principios de Guadet, cuyo tratado es editado en 1908. En su taller de composición es permeable a las propuestas del *Art Nouveau* y más tarde al *Neocolonial,* como lo prueba su participación en la elaboración del los proyectos para el Plan de la Comisión de Estética Edilicia en 1925.

Esa apertura lingüística, en consonancia con una formación de cuño académico, sustenta la hipótesis de Grementieri acerca de "la moderación de sus discípulos (de Karman) más vanguardistas: Alejandro Virasoro, Ernesto Vautier, Fermín Bereterbide, Carlos Vilar, Jorge Bunge Alberto Prebisch, cuya arquitectura se caracterizará por una modernidad atenuada, fundamentada en la austeridad formal y la recatada expresión de las audaces soluciones técnicas"[6]. A este rasgo "formativo" sería preciso sumarle las características del contexto en el cual se desempeñaban estos arquitectos. Una sociedad porteña (a la cual pertenecían) resistente a la experimentación y a las nuevas formas promovidas por la arquitectura moderna.

Estos conflictos se manifiestan en el primer texto publicado por Alberto Prebisch, "La cúpula[7]". El artículo da cuenta de la angustia que suscita en AP y en los artistas de su generación las transformaciones de la modernidad. El peligro de pérdida de las tradiciones y el intento recuperarlas por la búsqueda de lo clásico, de los valores inmanentes del arte. El texto relata las sensaciones que le provoca la cúpula de la

[5] Concurso de Estudiantes de Arquitectura", **Revista de Arquitectura,** Nro.23-24, jun-jul. 1919, pp.4-10; Vautier, Ernesto, "Púlpito de la Basílica del Santo Sacramento", **Revista de Arquitectura,** mar-abr.1918, p.35; "Estudio de Artista", **Revista de Arquitectura,** ene-feb. 1920, p.7.
[6] Grementieri, Fabio, "Alberto Prebisch....", op. cit.
[7] Prebisch, Alberto, "La, Cúpula", **Revista de Arquitectura,** Nro.26, jul.1920, pp. 11-12.

catedral de Córdoba, de “su silueta atormentada y ensoñadora sobre el añil intenso del cielo” bajo el fuerte sol estival. Las formas de la cúpula condensan para el joven autor la historia de la arquitectura: “fortaleza medieval”, masa imponente de “sabor incaico”, con arcos acoplados ”de indudable origen románico”, de reminiscencias mudéjares en los capiteles de las “esbeltas columnitas apareadas”, “netamente hispánica” en su conjunto. Pero el relato de la placidez y el “hondo espiritualismo” que transmite la arquitectura, está atravesado por la melancolía de su inminente pérdida, inexorable y definitiva frente “al sordo rumor de los vientos renovadores - que pasan impetuosos arrastrando en su furia el monjil recato de los claustros, abovedados (...) y trayendo en sus ondas los ideales nuevos, para sustituir a los viejos ideales sustentados por los graves fundadores”. El autor, anhela fervientemente el cambio, “el paso de las corrientes de pensamiento, luchamos para que se realice (...) la necesidad ineludible, humana, de la evolución”. Sin embargo, a través de las líneas acecha la sensación de la pérdida: “el progreso ha de dejarnos siempre, en lo más profundo del alma, una escondida melancolía”.

El viaje

Esta disyuntiva entre el peso y el sentimiento de la tradición y la necesidad de innovar se resolverá parcialmente durante su viaje de posgraduación, cuando con su compañero Vautier encuentran el activo debate europeo muchas respuestas y sobre todo nuevos interrogantes. En Paris se vinculan con los movimientos artísticos de la primera posguerra, con Butler, Basaldúa, Spilimbergo *y* el grupo de pintores argentinos que se convertirían luego en compañeros de ruta intelectual en la Argentina.

Pintores y arquitectos participan de los debates suscitados por numerosas exposiciones realizadas en las principales ciudades europeas. Entre 1922 y 1924 la galería Van Diemen de Berlín presenta la gran exposición de arte ruso, en Italia se abre la Bienal de Monas (que devendrá la Bienal de Milán), los arquitectos del grupo de *Stijl* exponen sus trabajos en 1932 en la Galería de *Effort Moderne* dirigida por Leonce Rosemberg, en tanto Le Corbusier presenta en el Salón de Otoño de Paris su Ciudad Contemporánea para tres millones de habitantes y la gran maqueta de

yeso con la casa Citrohan, para ser fabricada en serie. Esta multiplicidad de imágenes, sumada a las nuevas teorías y a las publicaciones periódicas la primera versión de **Vers une architecture** (1923) y la publicación de **l' Esprit Nouveau** (que se edita a partir de 1920) proporcionaban los temas de debate en las sobremesas parisinas de Montparnasse, donde se reunían los jóvenes artistas.

Durante su estadía europea toman contacto personal con André Lothe (pintor cubista y crítico de arte que albergaba en su atelier a los jóvenes latinoamericanos) y con autores consagrados como Valéry, Elie Faure y Borissalevitch, que publicaban sobre estética, filosofía e historia del arte fundamentando teóricamente el arte nuevo. Valéry y Tony Garnier serán objeto de reportajes, que publicarán a su regreso.

Valéry publicaba **Eupalinos o el Arquitecto[8],** obra por encargo que sistematizaba escritos anteriores[9], donde desarrolla la idea del arte como construcción, como operación del espirito, adjudicando un rol determinante a la arquitectura. La "utilidad", la "belleza" y la "solidez" son los caracteres que harían de la obra de arquitectura la expresión más completa del universo artístico, en la medida que responde a los requerimientos del cuerpo, del alma y del mundo, por medio de la formalización del proyecto.

Los boletines de l' Ecole Spéciale Architecture y las páginas de **La Construction Moderne** publicaban los principios de estética de la arquitectura del profesor Borissavlievitch[10]. El profesor, discípulo de Víctor Basch, construía contemporáneamente una estética científica de la arquitectura 'intentando articular los factores subjetivos y objetivos que intervienen en la apreciación del arte. En sus textos, que se pretenden superadores de las teorías de Wórringer sobre la abstracción, aúna los avances de la psicología, la fisiología del ojo y el análisis del

[8] Valéry, Paul, **Eupalinos o el Arquitecto,** Colección de Arquitectura, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia, 1993. La primera edición de ese texto aparece en 1921, en **Architectures.**

[9] Valéry publica "Le Paradoxe sur l' Architectte", en la revista Ermitage en 1891, "Introduction á la Méthode de Leonardo da Vinci" en 1895 *y* "La Soiré avec M. Teste" en 1896.

[10] Borissavlievitch. A. "Découverte de la perspective optrico-physiologique". **Bulletin de l' Ecole Spéciale d' Architecture,** Paris, 1923; "L'architecture ad du temps", Construction Moderne Nro.34, 1923. Sus estudios se condensaran en **Les Théories de L'Architecture de l' Architecture,** Payot, Paris, 1926.

objeto. El tema de la forma y su percepción tendrá un correlato en la composición geométrica y modulada de los pioneros del Movimiento Moderno. En el contexto de esa problemática Le Corbusier desarrolla sus trazados reguladores y con posterioridad el Modulor, que tendrán una importante influencia en la obra de Prebisch. A mediados de este siglo los textos del profesor serbio, traducidos a múltiples idiomas, serán lectura obligatoria para los estudiantes de arquitectura.

Desde la historia del arte, Elie Faure ponía el énfasis en el estudio de los "ritmos colectivos" que suceden a los individualismos artísticos donde la arquitectura se concibe como la manifestación suprema marcando el pasaje de la expresión individual de unos pocos a la expresión colectiva[11]. Faure (que se ve a si mismo como un sucesor de la historia del arte de Taine) sostiene que el arte atraviesa la vida social y es a la vez la imagen sensible de la sociedad de una época y un ideal social emergente de una cultura. Los conceptos de "serie" y de *standard* le deben a autores como Faure el fundamento teórico que apunta a incluir el arte moderno como un nuevo jalón dentro de la tradición artística.

Estas son algunas de las teorías estéticas que estaban en danza en el medio europeo donde AP se forma corno crítico de arte, que Le Corbusier tuvo el enorme mérito de sintetizar, simplificar y difundir. AP intentará una cruzada similar a su regreso, reelaborando y dando a conocer en Buenos Aires los resultados de su aprendizaje en Europa durante los fértiles años de la posguerra.

SEGUNDO PERIODO (1924-1930) Ejercicios de estilo

El regreso de su viaje en 1924 marca el inicio de un período de intensa producción. Además de elaborar el proyecto de la Ciudad azucarera, durante ese año publica un texto sobre el escultor *Emille Bourdelle*[12] (profesor de Pablo Curatella Manes y encargado de la confección de la estatua cíe Alvear que se instala en Buenos Aires

[11] Los textos de Faure, eran publicados en **L' Esprit Nouveau** y en **La Cité.** En esta última revista se editan los textos, que consultaron Prebisch y Vautier: R.V, "Elie Faure, Ses enseignemets philosophiques de l'Art" y Faure, Elie, "Architecture et Individualisme", en **La Cité, Architecture, Urbanisme, Art public, revue mensuelle beige,** Nro 9, Bruselas, Sept. 1921.
[12] Prebisch, Alberto, "El escultor Emilio Antonio Bourdelle", **Revista de Arquitectura,** 1924, 1924, pag, 419.

en 1927), escribe críticamente sobre el americanismo, redacta el Catálogo de la exposición de Pettorutti[13] y se incorpora al grupo martinfierrista

Sus textos de defensa apasionada o de crítica corrosiva son pretextos para exponer principios valorativos. Su carácter vanguardista consiste en una escritura desafiante y polémica. Más que un interés por educar al público "cuyas ideas sobre la belleza canonizada le impide entregarse a una verdadera sensibilidad que permita captar las nuevas formas de expresión que impone el espíritu de la época", intenta provocar y suscitar el debate. La provocación era una actitud compartida con los redactores del **Martín Fierro,** cuyo manifiesto expresa desprecio por el público con lenguaje explícito: "frente a la impermeabilidad hipopótamica del 'honorable público'. Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático que momifica todo cuanto toca (...)"[14]. Algunos miembros del grupo, más moderados como Evar Méndez, intentarán "orientar a la juventud, dar unidad al movimiento poético y educar al público, formando lectores aptos para las obras nuevas y futuras"[15]. Sin embargo, puede decirse que los autores de la publicación y AP adoptan conductas desafiantes y poco pedagógicas[16].

Entre 1924 y 1930, AP escribe numerosos artículos críticos donde va depurando y adaptando ideas tomadas de múltiples referentes, en una suerte de ejercicio de traducción que apunta sus municiones contra el campo disciplinar instituido.

A la manera de *l' Esprit Nouveau*

En la forma de presentación, al igual que sus comentarios sobre los Salones de Bellas Artes, los textos de arquitectura que publica AP (en colaboración con Vautier) en el **Martín Fierro** intentan impactar al lector. El recurso consiste en diseñar una página a partir de imágenes y fotos provocativas -inspiradas en las modalidades de comunicación utilizadas en **l' Esprit Nouveau** que imponen una visión instantánea

[13] Prebisch, Alberto, **Exposición Pettorutti**. Catálogo de la exposición inaugurada el 13 de octubre a las 17 con una conversación de Pablo Rojas Paz en el Salón Witcomb, Florida 364, Buenos Aires
[14] "Manifiesto de "Martín Fierro", en **Revista Martín Fierro,** Año IV, edición facsimilar, p. XVI.
[15] Mendéz, Ever, "Rol de Martín Fierro en la renovación poética actual", **Revista Martín Fierro,** Año IV, Nro. 38, 26 feb. 1927.
[16] En este punto, Beatriz Sarlo sostiene la hipótesis de la falta de interés pedagógico del grupo, vs. otras argumentaciones tales como las de María Lucia Bastos Kern.

de “lo nuevo” y permiten diferenciar inmediatamente lo correcto de lo incorrecto.
Las ideas a transmitir son sumarias. Esencialmente se trata; de mostrar la superioridad de las formas que emanan de la racionalidad ingenieril o industrial, “sin concesiones sentimentales” y respondiendo a los genuinos requerimientos de los tiempos mediante una oposición conceptual ala ornamentación forzada y sensiblera propia de tradiciones perimidas.

En “Fantasía y Cálculo”[17] las oposiciones se trazan entre dos pares. Por un lado, el puente de St. Pierre de Vauvray (construido por Freyssinet) y la pasarela decorativa del Rosedal. Por el otro, entre una bañera “de resultado estético positivo” y una consola Luis XV de “resultado estético nulo”. La argumentación es breve, las “exigencias del cálculo” y la producción industrial en serie se acercan más a la creación pura, racional y estética que las vanidosas pretensiones del artista de hacer arte, con su fantasía individual de buen gesto caprichoso. “El ingeniero libre de la obsesión estética gracias al cálculo que le impide toda fantasía, ha alcanzado sin embargo un resultado de belleza sorprendente, mostrando al artista el verdadero camino.”

En “Hacia un nuevo estilo”[18], Prebisch y Vautier reiteran las oposiciones publicadas **en L’ Esprit Nouveau** traduciéndolas a temas porteños que aprovechan para denostar la arquitectura ecléctica que se construia en la época. Eh este caso el Partenón es contrapuesto al pasaje Barolo (en **Vers une architecture** era el remate de un rascacielos americano) y el teatro griego del balneario municipal se opone a los silos de la Dársena Norte (construcciones exhaustivamente reproducidas en el libro de Le Corbusier). Los autores afirman que “es absurdo todo intento de rejuvenecer viejos estilos, que un nuevo método de construcción exige formas nuevas y que no se puede forzar impunemente una estructura adaptándola a las arbitrarias exigencias de un estilo cualquiera”.

“Arte decorativo arte falso”[19], se refiere a la repercusión de la Exposición de Arte

[17]Prebisch, Alberto, “Fantasía y Cálculo”, **Revista Martín Fierro,** Segunda Época, Año II, Número 20, Buenos Aires, Agosto 5, 1925, p. 141.
[18] Prebisch Vautier, “Hacia un nuevo estilo”, **Revista Martín Fierro,** Segunda Época, Año II, Número 21 Buenos Aires Agosto 28 1925, p. 151.
[19] “Prebisch, Vautier, “Arte decorativo, arte falso”, **Revista Martín Fierro,** Segunda Época, Año **II,**

Decorativo de Paris, cuyos principios cuestiona. Luego opone el taller de Decorados de Perret, cuya "estructura se manifiesta en su pureza", y el "resultado falso" del Pasaje Güemes donde lo esencial es "el adorno". De igual modo el Packard se antepone valorativamente a la decoración impropia del Grand Palais de Exposiciones de París pues, "donde hay arte verdadero no hay necesidad de decoración", lo que hace falta en arte es la desnudez, la bella desnudez antigua o medioeval. Con el pretexto de hacer arte decorativo se pone adornos en todas partes y hasta se llega a esculpir las columnas, cosa que no se ha visto hacer jamás... "

Después de esta primera serie los artículos abandonan el recurso de ridiculizar la producción disciplinar asumiendo un formato más propositivo que crítico. Por un lado, muestran la "serie" tipológica y "standard"[20] como "...resultantes de una larga selección. Estilo funcional y orgánico obtenido gracias a un paulatino ajuste entre forma y fin perseguidos".[21] Las murallas de Carcassone son producto de la necesidad de seguridad y vigilancia, la habitación árabe resuelve los rigores del clima y los piñones flamencos tuvieron su génesis en el clima. Esta secuencia histórica remata con una imagen de la Villa Vaucresson de Le Corbusier que se presenta como ilustración ejemplar de los nuevos standards y las nuevas soluciones a adoptar. Una argumentación similar se utiliza para las exigencias de diseño que afectan al mobiliario.[22]

En "Como decíamos ayer"[23] y en "¿Arte decorativo?"[24] se incluyen imágenes sobre objetos heterogéneos. En el primer artículo, el Hangar de un dirigible, un escritorio, un teléfono, un bidet y el "techo jardín" de la casa La Roche (1923) tienen eh común responder a necesidades genuinas y no hacer concesiones sentimentales a una tradición. En el segundo, artículos industriales como la lamparita eléctrica y el

---

Número 23, Buenos Aires, Septiembre 25, 1925, p. 167.

[20] "Prebisch, Vautier, "El 'standard', base del estilo arquitectónico", **Revista Martín Fierro,** Segunda Época, Año **II,** Número 25, Buenos Aires, Noviembre 14, 1925, p 183.

[21] Prebisch, Vautier, "¿Arte decorativo?", **Revista Martín Fierro,** Segunda Época, Ano III, Número 33, Buenos Aires, Septiembre 3, 1926, p. 251.

[22] Prebisch, Alberto (atribuible a), "La arquitectura y el mueble", **Revista Martín Fierro,** Segunda Época, Año III, Números 30 y 31, Buenos Aires, Julio 8, 1926, p. 227.

[23] Oliverio Girondo, "Cuidado con la Arquitectura", **Revista Martín Fierro,** Segunda Época, Año II, Número 24, Buenos Aires, Octubre 17, 1925, p. 173.

[24] Prebisch, Vautier, "¿Arte decorativo?", **Revista Martín Fierro,** Segunda Época, Año III, Número 33, Buenos Aires, Septiembre 3, 1926, p. 251.

radiador son utilizados para mostrar que “la perfección dentro de la utilidad y la economía crean objetos carentes de pretensiones artísticas pero de discreta presencia, corno cuadra a les buenos servidores. El estilo sería la resultante de una larga selección obtenida gracias a un paulatino ajustamiento entre forma y fin perseguidos.”

Al igual que las críticas de arte, estos artículos ponen el énfasis en tres problemas principales: la autonomía del arte y la naturaleza; la relación entre el arte y los requerimientos, actuales que obligan a incorporar los métodos y las formas derivados de la producción industrial y, por último, una nueva relación con la tradición que rechaza las formas y los contenidos académicos rescatando lo inmanente en los valores racionales de lo clásico.

El Catálogo de Pettorutti publicado en 1924 se inicia con un epígrafe de Paul Valéry tomado de **Eupalinos ou l’ Architecte** donde alude a un arte con leyes propias y no como “doble de seres conocidos”. A partir de allí AP propone establecer una nueva relación entre arte y naturaleza. Ya no se trata de imitarla, sino de construir el hecho artístico a su manera. “La nueva pintura es un arte de concepción. Al ejecutar su obra el artista se diviniza, construye un mundo nuevo. No se limita a remedar la naturaleza en sus creaciones. Hace como ella: crea formas nuevas”.[25] En la crítica de arte este concepto es exhaustivamente utilizado para denostar los cuadros que aún conservan el valor naturalista o de réplica de la realidad sin resolver la unidad plástica, el color y las formas en los límites materiales de la obra, argumentos centrales que esgrime en sus críticas a los salones de Bellas Artes. En el ámbito de la arquitectura cuestiona la repetición de las formas tradicionales que no da lugar a la innovación el hecho, artístico autónomo. La necesidad de una actualización estética por medio de la investigación formal conduciría a la emergencia de los nuevos lenguajes. En sus escritos argumenta que esa insurrección aparente contra la naturaleza funda la nueva concepción estética, que responde, a las necesidades de una época espiritual y profunda, a la “nueva sensibilidad”, en términos de Apollinaire.

[25] Prebisch, Alberto, **Exposición Pettorutti...**op.cit.

Así, AP plantea la necesidad de adecuar la obra de arte a las nuevas condiciones de vida y á una sensibilidad diferente a la de períodos anteriores. Esta voluntad artística, que se imponía a los artistas de vanguardia, "se opone a los ciegos adoradores del pasado que no admiten en nuestra época industrializada la posibilidad de una estética original". Las nuevas condiciones de vida, la racionalidad de las técnicas, impondrían nuevas respuestas. En términos de Valéry, transcriptos de la entrevista efectuada por AP: "todo debe marchar de acuerdo con la época, así el automóvil y el poema deben guardar, forzosamente, una sutil relación oculta. Si no sucede así, yo lo deseo ardientemente, y creo lógico esperar que la disciplina científica inducirá a los artistas a seguir un ejemplo en el qué el orden y el acatamiento a ciertas exigencias técnicas y utilitarias (que tienen sus correlativos en la literatura y el arte en general) sean respetados escrupulosamente. No existe arte sin renunciamiento, sin subordinación, sin acatamiento a ciertas exigencias técnicas y utilitarias..."[26].

A partir de esta argumentación se fundamenta el concepto de estilo. "Toda manifestación artística es una consecuencia del espíritu de la época. (...) Cuando la conciencia estética de una época está formada aparece el estilo de esa época". "El estilo de una época nace del equilibrio entre la conciencia estética y la forma en que esta se manifiesta". "Volver a la tradición es hacer que la obra de arte producida en una época esté de acuerdo con la naturaleza intima de esa época"[27].

La relación entre tradición e innovación presenta sin embargo múltiples aristas. Siguiendo a Valéry y al Le Corbusier de **Vers une architecture,** Vautier y AP tratan de resolverlo mediante la búsqueda de los valores inmanentes de lo clásico: "cada época busca su equilibrio. Los historiadores del arte llaman clásica a la obra dé arte en la que este equilibrio armónico se encuentra realizado. Pero ellos limitan el clasicismo a una época determinada, y la realidad se encuentra aprisionada dentro de esta estrecha definición limitativa. Toda época busca realizar ese acuerdo, ese equilibrio, busca un clasicismo, su clasicismo"[28]. La búsqueda de ese equilibrio, de

[26] Prebisch, Alberto, "Dos Horas con Paul Valéry", **Revista de América,** 1924, p. 23.
[27] Vautier, Ernesto, Prebisch, Alberto, "Ensayo de Estética Contemporánea", **Revista de Arquitectura,** Nro, Buenos Aires, 1924.
[28] Prebisch, Alberto, "Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas", *Revista Martín Fierro,* Segunda Época, Año 1, Números 5 y 6, Buenos Aires, Mayo-Junio 15, 1924,

esa concordancia entre el tiempo y el arte se vincula a la voluntad, en el sentido que le otorgara Worringuer: “para la nueva ciencia del arte (...) se ha podido siempre lo que se ha querido”[29], Esta búsqueda intelectual de clasicismo, resolver la las tensiones entre la expresión a la sensibilidad tradicional y superflua, que es preciso abandonar- y los valores colectivos vinculados a las nuevas circunstancias productivas- tal como lo desarrollaban las teorías de Elie Faure. Lo “colectivo” se vincula a los conceptos de «serie” y “tipo”, resultado de una obra humana depurada, seleccionada, simplificada.”[30]. Sin embargo, en el contexto de esta argumentación que prioriza lo colectivo por sobre lo individual, no esta presente en AP el énfasis en la dimensión social del arte característico de los movimientos europeos que vinculan el concepto de serie y tipo a una respuesta a requerimientos sociales.

En las críticas de arte de AP, la pintura de los Salones de Bellas Artes, decadente y repetitiva, se opone a la nueva pintura (en particular rescata la obra de sus compañeros Butler, Basaldúa, Spilimbergo) y de escultures como Curatella Manes, al frente de la renovación. En arquitectura, la presentación de la Ciudad azucarera fue su entrada en escena. Sin embargo polémica entablada con Christopheresen (1927) con Guido, con posterioridad a la visita de Le Corbusier (1929), cuando construye su imagen de pionero del arte nuevo. Al igual que en los textos de **Martín Fierro,** el método consiste en plantear el debate publico y la polémica.

Según AP los arquitectos bregan por un arte nuevo, tal como se plantea en las revistas de arquitectura, pero se resisten a adoptar las formas que implica. La polémica de AP con Christophersen[31] pone de manifiesto que el transfondo del debate, personal y agresivo, apunta al corazón del campo de la disciplina. Chistophersen, defiende las formas, los principios de armonía y belleza, situándolos entre los temas más difíciles de enfrentar. Christophersen apoya una gestión de tiempos largos, para resolver las transformaciones de la disciplina, el “nuevo estilo” sería el producto natural, de una evolución, cerrando su “Charla a un futurista” con alusiones a las costumbres. La respuesta de AP es de carácter personal, una

---

pág. 35.
[29] Prebisch, Alberto, Vautier, “Ensayo...., op. cit.
[30] Prebisch, Alberto, Vautier, “Ensayo...., op. cit.
[31] Gutman, Margarita, “Duelo de titanes: polémica Prebisch-Christopheresen”, Sociedad Central de Arquitectos, **100 anos de compromiso con el país,** SCA, Buenos Aires, 1993, pag. 122-123. (transcripción de la polémica).

ocasión para ridiculizar la enseñanza académica y para difundir nuevos temas entre los arquitectos.

Se trata también, ciertamente, de una pelea por espacios dentro del campo profesional. La actitud polémica de AP le impedirá por ejemplo dictar cátedra en la Facultad o asumir un rol activo en la Sociedad de Arquitectos, y sólo logra hacerse de un lugar en las Escuelas de Bellas Artes, más permeables al nuevo lenguaje.

A la manera de Tony Garnier

El trabajo de la "Ciudad Azucarera" firmado Vautier-Prebisch en ese orden, resulta premiado en el Salón de Bellas Artes de 1924. La revista de Arquitectura lo publica junto con el ensayo de "Estética Contemporánea", cuyo texto delata la autoría de AP. La revista **Martín Fierro** publica una pequeña ilustración de la planta en tanto Prebisch, que comenta con dureza el resto de la muestra pictórica, se excusa por no ser el crítico de su propia obra. La revista belga *Arts 7* también da cuenta del proyecto, elaborado parcialmente durante el viaje europeo.[32]

La Ciudad Azucarera condensa muchas de las discusiones contemporáneas sobre la ciudad. Sus autores viajan a Europa en un momento de intenso debate urbanístico y regresan a Buenos Aires cuando aún resuenan los ecos del Congreso de la Habitación (1920) y del Congreso Panamericano de Arquitectos (1923) en tanto los diarios publicaban numerosas notas sobre esos temas. Mientras se exhibía el proyecto de Vautier y AP, se organizaba la Asociación de Amigos de la Ciudad (presidida por el Arq. Prins) y la Comisión de Estética Edilicia convocada por el Intendente Alvear en 1923 redactaba el Proyecto Orgánico. Asimismo, la Municipalidad de Buenos Aires abría concursos de vivienda que afectaban vastos fragmentos de ciudad. Es en ese contexto de fervor urbanístico, donde es preciso ubicar la presentación del proyecto de ciudad en Tucumán.

El Proyecto es otro de los "ejercicios de estilo" de este período y se inspira

[32] Estas informaciones fueron aportadas por Daniel Schavelzon a partir de las entrevistas que realizara, durante la década del ochenta, con Ernesto Vautier.

directamente en la Ciudad industrial de Tony Garnier que AP califica de obra clásica: de unidad y estilo"[33]. AP y Vautier el proyecto creando un producto conceptualmente diferente más allá de sus aparentes semejanzas.

Tony Garnier diseña la "Ciudad industrial" en la Villa Médici, en 1902, durante su estadía como Premio de Roma de la Academia de Bellas Artes de Paris. Conjuntamente con el ejercicio académico obligatorio (en su caso trabajará sobre la casa de Cicerón en Tusculum) dibuja su proyecto de ciudad, que condensa sus ideas sobre lo urbano. Los trazados urbanos y más globalmente los temas de la ciudad eran preocupaciones que Garnier compartía otros jóvenes académicos como Jaussély (que confecciona el Plan de Barcelona en 1904), Henri Prost o Eugéne Hénard (que desde 1902 publica sus estudios sobre circulación), quienes incursionaban en los problemas del trazado de las ciudades y la función económica de éstas, excediendo las fronteras que delimitaba el Arte urbano.

Las planchas dibujadas por Tony Garnier en 1902 se publicaron, corregidas, en 1917. En 1920, *L' Esprit* **Nouveau** reproducía la propuesta de Garnier y el, mismo año se editaba **Les Grands Travaux de la Ville de Lyon** (1920), que da cuenta de la amplia acción de modernización de la ciudad de Lyon llevada a cabo por el alcalde Herriot, en cuyo contexto se desplegó el aporte técnico de Garnier. Entre sus obras lyonesas, los mataderos de *La Mouche* (1906-1932) y el barrio *Etats-Unis* (iniciado en 1924) son visitados por AP, quién efectúa un reportaje al célebre arquitecto para publicarlo a su regreso.

Los fundamentos de la Ciudad Industrial de Garnier, retornados por AP y Vautier, residen en la función económica de la ciudad, en tanto factor esencial del desarrollo. Tony Garnier afirma que "la mayoría de las ciudades nuevas fundadas a partir de hoy tendrán su origen en motivaciones de carácter industrial".[34] También la ciudad azucarera apunta al futuro desarrollo económico: "responde a las necesidades que acarrearía la explotación de la riqueza tucumana en vista de su máxima eficiencia".[35] Pensado como un ingenio modelo, esta explotación rural racionalizada prevé "la

[33] Prebisch, Alberto, "Un innovador de la Arquitectura Tony Garnier", La Nación, 1927.
[34] Garnier, Tony, **line cité industrielle, Etude pour une construction des villes,** 1917.
[35] Vautier, Ernesto y Prebisch, Alberto, "Ensayo ", op. cit., p.414.

instrucción industrial indispensable” para los jóvenes obreros.

Tanto el proyecto de Garnier, como el de AP y Vautier recuperan experiencias anteriores. Garnier, localiza su ciudad imaginaria en el sudeste francés, donde se implantan numerosos conjuntos habitacionales construidos por y para la industria. En forma simétrica, la propuesta de AP, se localiza en su provincia natal, donde desde el siglo pasado la extracción de la caña de azúcar vino acompañada con la creación de Estas informaciones fueron aportadas por Daniel Schavelzon a partir de las entrevistas que realizara, durante la década del ochenta, con Ernesto Vautier ex-novo son de carácter productivo, no administrativo consideran la proximidad de las materias primas y se insertan en redes fluviales, viales y ferroviarias que aseguran el transporte de personas y mercaderías De los principios saintsimonianos, la concepción subyacente de ciudad es la de un núcleo de producción, de difusión de riqueza y de progreso en todas sus dimensiones.

Las propuestas de Garnier Prebisch-Vautier no son propuestas utópicas. Ambas responden a un programa arquitectónico preciso, destinado satisfacer las necesidades materiales y morales del individuo. Las experiencias habitacionales filantrópicas y del patronato industrial capitalizadas por estos proyectos reflejan la intención de plasmar un proyecto materialmente realizable. Los planos de conjunto, cada uno de los barrios y las viviendas, son dibujados en detalle, configurando un producto disponible para ser ofertado a un potencial público de patrones o municipalidades reformistas. En este sentido difieren de las formulaciones de la ciudad ideal (como la futurista de Sant’ Elia (1914), donde el dibujo tiene aun valor onírico) y de los esquemas de tabla rasa corbusieranos.

Las diferencias conceptuales entre el modelo de Garnier y su “traducción” para el medio local residen en su base ideológica Garnier participa activamente de los grupos socialistas que anima Emile Zola, quien en la inflexión del siglo publicaba sus novelas sobre un nuevo orden social. Siguiendo esos principios, la ciudad del francés carecía de ámbitos institucionales (Iglesia, Policía, Tribunales) y estaba centralizada entorno de un espacio comunitario, lugar de encuentros de una comunidad auto-organizada en torno al trabajo. Las inscripciones que ilustran sus edificios públicos, tomadas del texto **Travail** (1901) de Zola, aluden al programa

saintsimoniano que proponía la producción y el progreso como medios para alcanzar el bienestar colectivo. Esta vinculación de socialistas y reformadores con arquitectos no era privativa de Garnier sino que era habitual en el medio francés donde las ideas del urbanismo se formalizaron hacia 1908 en una de las Secciones del Museo Social de Paris. La versión de Vautier y Prebisch no responde estrictamente a las ideas comunitarias. Concretamente el proyecto tiene una plaza de carácter administrativo que centralizada el conjunto y, conjuntamente con la casa del pueblo, el mercado, los comercios y las oficinas se incluye una plaza religiosa qué abre lateralmente, separada por una columnales. La torre del reloj, tomada en su expresión modernista de la Ciudad Industrial, preside la ciudad a la manera de una torre de Iglesia, jerarquizando y alterando el sentido del conjunto.

Una de las innovaciones de Garnier en 1902 reside en la diferenciación de zonas funcionales que plantea, separando industria de residencia, con equipamientos de distinta categoría. En la ciudad de Vautier y Prebisch se reitera este esquema, pero en la década del veinte la zonificación ya no es una novedad. En efecto, la urgente necesidad de distinguir áreas funcionales fue una de las conclusiones del Congreso de la Habitación y una de las propuestas programáticas del Plan de la Comisión de Estética Edilicia. El *zonning* que adoptan los planteos de Garnier y de Vautier y AP, manifiesta su doble dimensión, tanto en su rol "funcional" (separando actividades) como en lo formal, asegurando el carácter, en términos académicos, de cada sector. "El conocimiento perfecto de mecanismo que constituye la ciudad". [36]

La ciudad azucarera se constituye en tres zonas. Un área de usinas, una zona residencial y grandes extensiones sin edificación (para explotación agrícola y cementerios, campos de deportes, depuración de aguas servidas) Globalmente, se estructura con cuatro niveles de red vial, "teniendo en cuenta su función": avenidas de acceso, calles de circulación de habitación y *cul de sac* para jardines y recreo de niños. El área de usinas se aísla, separada por la estación de cargas, un garage colectivo de autobuses y camiones y una arboleda de 100 metros, previendo un crecimiento modular hacia el Sur.

[36] Vautier, Ernesto y Prebisch, Alberto, "Ensayo ", cit. p. 414.

La planta de conjunto se inscribe en un rectángulo con eje desplazado que descarta la simetría. La resolución de conjunto, con pilotis, techos planos y en hormigón, lo aproximan al proyecto de Garnier, si bien la resolución de las unidades (plantas y fachadas) tiene semejanzas importantes con el Frugges de Le Corbusier. Cuatro "tipos" de vivienda implantados en lotes de treinta metros según la orientación de las calles, se escalonan con retiros El emplazamiento es plano "al pie de una eminencia natural del terreno". Allí, sin obstáculos, intentan liberarse de las resoluciones pintoresquistas: "hemos huido como de mala cosa de esa preocupación del pintoresco arbitrario y rebuscado que caracteriza al urbanismo germano de "Camilo Sitte y Cía". El pintoresco nada tiene que ver con el arte", afirmaban. En este punto los autores plantean un *impasse* en su razonamiento. Por un lado, sostienen la necesidad de "una disposición racional de las calles", de un espíritu ordenado y limpio propio de las líneas rectas pero, por otro, se oponen a las manzanas cuadradas; como "forma burocrática que tiraniza el funcionamiento urbano". Cuestionar la cuadrícula reitera el rechazo de las formas tradicionales de construir la ciudad y suponen una renovación profunda. Sin embargo, el proyecto conserva los escalonamientos y articulaciones volumétricas que aseguran la multiplicidad de visuales, la variedad de los espacios y conservan la unidad edilicia del lote.

Una vez más, tradición e innovación presentan fronteras difusas. El conjunto, que trata de resolver arquitectura y ciudad en un proyecto unitario, que considera nuevos materiales y nuevas formas constructivas, es dominado por el cementerio, que condensa simbólicamente los valores del pasado. "Situado en un terreno irregular y aislado de la población, con su capilla y su crematorio, domina la ciudad desde la eminencia en que se encuentra, en cuyo punto más alto, el monumento a los muertos recuerda a los vivientes sus antepasados".[37]

La ciudad de Vautier y Prebisch es un producto con particularidades propias, que propone una modernidad no laica, donde aún las tradiciones, implícita y explícitamente, gobiernan el conjunto. En efecto, AP presentará un proyecto de Iglesia (un cubo que incluye la nave y el claustro) como tema en el primer Congreso de Arquitectura Moderna de 1933[38].

[37] Vautier, Ernesto y Prebisch, Alberto, "Ensayo...", op. cit.
[38] "El primer Salón de Arquitectura Argentina Contemporánea", **Revista CACYA,** oct.1933.

Experimentación

Entre 1924 y 1930, además de la Ciudad Azucarera, Vautier y AP llevan a cabo una serie de propuestas experimentales sobre temas diversos. Entre los proyectos cabe citar el Museo de Bellas Artes de La Plata, presentaciones en exposiciones y concursos y la construcción de una serie de casas.
En 1927, elaboran un proyecto del Museo de Bellas Artes de La Plata. Se trata de una composición simétrica, con un acceso centralizado (doble altura) sobre un cuerpo principal ligeramente avanzado que se encuadra por dos alas laterales. El diseño del edificio tiene muchas coincidencias con dos de los proyectos presentados en el concurso para la Galería Nacional de Bellas Artes de Praga que comenta Van de Velde en "L' Architecture en Tchéco-slovaquie"[39]. Del proyecto de Roskot toma la resolución del ático, en tanto el ordenamiento general de la fachada y la planta reinterpretan el partido adoptado por Kubicek, Mezera y Pecanek. Ambas propuestas son tributarias de la tradición neoclásica que signa el proyecto de Schinkel para el Museo Altes (1824) de Berlin.

Los autores ponen el énfasis en la respuesta 'funcional y en el sistema técnico y estructural utilizado. La novedosa iluminación cenital para las salas consiste en una cámara difusora de luz, abastecida por ventanas laterales que se inspira en diversos edificios industriales y en el "Museo Wiriterthur". Esta solución se manifiesta directamente en la tachada, con un ático de ventanas recedidas y un nivel alto ciego. En las plantas inferiores, la estructura de hormigón permite ensanchar las aberturas, apenas separadas con péquenos pilares sobre los que se ubica una hilera de esculturas. Según su autor: "La larga hilera horizontal de ventanas da a la fachada el verdadero carácter de un Museo, carácter que se desprende de la sujeción lógica de las exigencias particulares del edificio". [40]

El resto de los proyectos experimentales de este período pone énfasis en el estudio de células de habitación y de conjuntos, ciclo que se inicia con La ciudad azucarera.

---

[39] Van de Velde, Henry, "L' Architecture en Tchéco-Slovaqueie", La **Cité. Architecture. Urbanisme,** Nro 1, Vol. 5, oct-nov, 1924.
[40] Prebisch, Vautier, "Un proyecto de Museo de Bellas Artes", *Revista Martín Fierro,* Año IV, Número 37, Roerlos Aires, Enero 20, 1927, p. 293.

El “Conjunto de casas de rentas en Belgrano”, proyectado para un emprendimiento del padre de Vautier, es presentado en el Salón de Arquitectura y comentado por Oliverio Girondo[41]. Asimismo, exhiben sus planchas en la Exposición organizada durante la visita de Marinetti. En esa ocasión, la Asociación de Amigos del Arte, incluye las obras de Vautier y AP conjuntamente con pinturas de Pettorutti, Xul Solar y Nora Borges. AP opinaba en las páginas del **Martín Fierro** que las obras de Butler, del Prete, Tapia y de arquitectos como Bereterbide y Alejo Martínez, “hubieran acrecentado eficazmente el valor demostrativo de esta exposición” cuyo objetivo era presentar una manifestación del arte de vanguardia”.[42] La novedad del conjunto de arquitectura blanca, de baja densidad era la articulación propuesta entre espacios públicos y semi-públicos y el diseño depurado de las plantas mínimas. Este mismo año recibían el segundo premio en el concurso municipal de casas colectivas económicas en Chacarita (“Conjunto Los Andes”) bajo el seudónimo “Ultra”. El programa exigía tres tipos de departamentos (para familias de dos, cuatro o seis hijos) y una serie de servicios comunes (lavaderos, talleres) y locales comerciales, a desplegarse sobre una manzana completa. A diferencia de “Beta” (el proyecto ganador de Bereterbide que conserva la morfología de la manzana) Vautier y AP. diluyen la trama tradicional y parten la manzana transversalmente con calles peatonales entre las cuales se implantan los bloques sobre jardines. La única concesión a los límites de la manzana tiene por objetivo resolver sus irregularidades. Para ello, los departamentos de cuatro habitaciones se ubican en un extremo de las tiras. Los bloques constituyen una serie repetible con posibilidades de crecimiento ilimitado. Los autores descartan “los redents” y las articulaciones adoptadas en la baja densidad de la Ciudad Azucarera. El único recurso para marcar el ritmo de las barras son los accesos alternados y la disposición de las entradas al conjunto, dispuestas frente a las paredes ciegas de los extremos de bloques, en una solución “pintoresquista” que elude la axialidad. Del mismo modo, las unidades de doble

[41] Una excepción que, por lo insólita, merece subrayarse, es la de los arquitectos Vautier Prebisch. Discípulos de Loss, de Perret de Le Corbusier (precursores del nuevo estilo arquitectónico a, fines del siglo pasado ya el primero marcaba el camino) ambos saben que un estilo no nace por, generación espontánea, ni por un esfuerzo individual, sino debido a un proceso lento de compenetración con la vida, y de la utilización racional de los elementos que brinda el esfuerzo colectivo, lo cual no implica en lo más mínimos, que el arquitecto no revele su personalidad (como la ha revelado siempre) en el empleo o la comprensión de uno o varios elementos arquitecturales”. Oliverio Girondo, “Cuidado con la Arquitectura”, **Revista Martín Fierro,** Segunda Época, Año II, Número 24, Buenos Aires, Octubre 17, 1925, pág.173.

[42] Prebisch, Alberto, “Marinetti en los Amigos del Arte”, **Revista Martín Fierro,** Segunda Época, Año III, Números 30 y 31, Buenos Aires, Julio 8, 1926, pág. 219 y 221.

orientación están resueltas dentro de formas cúbicas y rigurosamente moduladas.

A diferencia de la Ciudad Azucarera, que conservaba aún la división de lotes del conjunto y la articulación volumétrica, propia del modernismo, este conjunto se propone una forma abierta de intervención sobre la ciudad.

Experiencia

Paralelamente a estos proyectos en los que AP va definiendo su lenguaje y dando materialidad a sus ideas, edifica una serie de encargos particulares para Tucumán y Buenos Aires, estos últimos en conjunto con Vautier. Si bien las volumetrías y las fachadas las organizan con elementos compositivos del repertorio clásicos neocolonial, en estas obras racionalizan partidos tradicionales.

Una de sus primeras obras de AP, construida hacia 1925 reinterpreta el patio de la casa colonial. El tramo central de la planta remata con una galería con arcadas sobre un patio flanqueado por una tira de servicios y el muro ciego del garage, que reconstituye un claustro. La implantación en el terreno, los retiros laterales (el acceso con un porche de arco) y el living-room recedido, dan lugar a una volumetría que, enfatizada por los techos de pendiente, le otorga un carácter pintoresquista, El juego plástico entra en contradicción con la modulación de la planta. AP tratará de equilibrar el conjunto con una chimenea alta, paredes de revoque liso y carencia de ornamentación. Pero no alcanza a resolver la tensión entre la planta y la volumetría.
Otra composición menos tensionada la diseñó AP para (a Compañía Fénix del Norte.

Se trata de una esquina con planta baja de locales y pisos altos con departamentos de un tipo que remite directamente a las soluciones estilo “casa chorizo de esquina”, propias de las ciudades de cuadrícula. Habitualmente la ristra de habitaciones ocupa los frentes en tanto los servicios se resuelven hacia el interior, entre los pequeños patios reglamentarios. En este caso AP dibuja una planta neta resolviendo una organización longitudinal de los servicios en una tira de escaleras, circulaciones, cocinas y baños. En las fachadas se alternan tramos simples, dobles y triples,

articulados por pilastras de doble altura que acentúan la verticalidad de las vidrieras de la planta baja, atenuada apenas por la del remate y el revestimiento de mármol negro del basamento.

La obra de mayor magnitud, el Mercado de Abasto, encargada por la Intendencia de Tucumán, fue resuelta en su totalidad en clave neocolonial. Se trata de un patio central rodeado por arquerías de ladrillo blanqueado con pendientes de tejas coloniales. El claustro se organiza por dos líneas perimetrales de columnas dobles con arcadas, con un lado ocupado por locales y oficinas. La doble altura, opaca en las oficinas y abierta en las playas de venta, permite organizar con dos portones monumentales sobre el eje de circulaciones vehiculares.

En la casa de los marqueses de Jaucourt en la calle 11 de septiembre en Buenos Aires AP impuso el modelo de las grandes residencias. También recurrió a fachadas de “estilo” en la casa de renta de la calle Cramer que proyecta junto con Vautier y cubre una planta rigurosa y modulada. El frente es un “dieciochesco” con basamento en *pierre de taille* separado por balcones de balaustres, tres alzadas de desarrollo delimitadas por una cornisa del piso alto que oficia de remate.

En todos los casos, los partidos adoptados con clara modulación con referentes estilístico vinculados al carácter y al destino de cada uno de los edificios: la casa individual, pintoresca, la Compañía de seguros, neoclásica; el mercado de abasto neocolonial y la casa de rentas, Luis XIV. Es probable que los comitentes tuvieran roles determinantes en estas resoluciones, si se piensa que esta obras son elaboradas mientras AP inicia sus críticas a los “estilos”, descalifica al neocolonial y escribe los ya comentados alegatos.

Si, embargo, estas obras no son anacrónicas tal como lo plantea la bibliografía. Manifiestan las dificultades para diseñar arquitectura nueva en la década del veinte. Es decir, para resolver los problemas que plantea la innovación formal con el instrumental, los métodos y las imágenes mentales tributarias de la formación y sin suficientes referentes construidos. A eso cabe sumarle la férrea oposición del medio y de los comitentes que encargaban las obras. Las obras descriptas forman parte de este ciclo experimenta de trabajos conjuntos con Ernesto Vautier que se

interrumpe hacia 1930 cuando Prebisch proyecta la casa para su hermano, el economista Raúl Prebisch.

A la manera de Le Corbusier

La casa para su hermano (1930) y la casa de Vicente López (1937) pueden ser interpretadas como la culminación e estos ejercicios de estilo del período inicial gracias a los cuales AP va encontrado su lenguaje. Estas obras son “traducciones” de obras de Le Corbusier.

El pabellón presentado en 1922 y su versión construida de la exposición de la Weissenhoff de 1927 son los principales, referentes de la casa en Belgrano. El análisis de las diferencias entre el original corbusierano y la interpretación de AP es interpretada con fineza por Katzenstein, que marca distinciones en el tratamiento espacial. El acceso diseñado por Le Corbusier en Sttutgart con una sala de máquinas (“un verdadero Léger corpóreo”) se contrapone al clásico vestíbulo de Luis María Campos al que Kazentein alude caricaturalmente como “un casto radiador rubricado por un estante de mármol y un espejo”. Del mismo modo, la eliminación de la doble altura que en el modelo original permitía la chimenea exenta, se contrapone al prolijo estudio y la terraza, muy alejado de las resoluciones escultóricas del maestro francés. La obra es una versión clásica y depurada que suprime los sobresaltos vanguardistas del modelo.

Idéntico razonamiento puede efectuarse sobre la casa de Vicente López (1937). La obra cumple en una primera lectura con los cinco puntos canónicos, si bien estructura y cerramiento se aúnan y se carece de la cualidad de fluidez espacial en el interior. En efecto, los “pilotis” coinciden con los muros y la estructura es sistemáticamente disimulada por las carpinterías en tanto la distribución de los espacios no da lugar a una verdadera interconexión espacial.
En esta misma clave, pero sin alardes volumétricos, construirá una serie de casas que se confunden con la edificación suburbana (¿pampeana?). Modulación de la planta, adaptación a la parcela, geometría regular en los trazados, con ese criterio resolverá la ampliación de la calle Thames (19:34), la casa en La Lucila (1941), la

casa en Martínez (1942), etc. Las fachadas y los materiales son simples: cubierta terraza o pendiente de tejas, ladrillo a la vista, carpinterías *standard.,....*casas *standard.*

TERCER PERIODO (1934-1940)

La fachada tipo para el inmueble urbano

Desde las páginas de SUR, dirigida por Victoria Ocampo, AP continúa su campaña propagandística por la nueva arquitectura. A diferencia de la década anterior, en este momento ya hay consenso entre los jóvenes profesionales acerca de lo que nueva arquitectura significa. La visita de Le Corbusier en 1929, la edición de nuevas publicaciones como **Nuestra Arquitectura,** el Salón de Arquitectura Contemporánea de 1993, contribuyeron a la difusión de las nuevas ideas.

Con este marco, los nuevos textos de AP son más reposados y didácticos. En 1933 viaja a EEUU financiado por Ja beca de la ICANA, cuyo objetivo es el releva miento de museos y salas de conciertos. A su regreso diseña un auditorium y una sala de conciertos de gran escala con muros ladrilleros. Simultáneamente participa con Juan José Castro y Victoria Ocampo del Directorio del Teatro Colón.

Los primeros encargos para Victoria (los ateliers de la calle Tucumán 1936) y la casa de rentas vecina Tucumán 675) le permiten concebir una fachada tipo “para el inmueble urbano”: un basamento blanco, una alzada de ladrillo con ventanas geométricas que recubre una planta regular adaptada a las parcelas.

Los dos edificios más destacados en la utilización de esta fachada son los ateliers de Tucumán 689 (con una planta similar a la utilizada por el estudio de Sánchez, Lagos y de la Torre en la calle Tres Sargentos, cuya doble altura les permite obtener una proporción de ventanas que aligera la fachada) y el edificio de Libertador 846, donde la recova obligatoria de doble altura permite una modulación de la fachada en la cual alternan ventanas cuadradas y rectangulares que ganan en efecto desde, el espacio perspectívico que proporciona la Avenida. Fuera de estos casos

excepcionales, cabe citar también los edificios de oficinas para el Banco Hipotecario (San Martín 685, 1949; Paseo Colón 329, 1950; Paseo Colón 533, 1951).

El Obelisco

Según Fabio Grementieri, el viaje a los EEUU dejó su impronta en la resolución del obelisco, y es posible que esa importante travesía americana haya influido en ciertos aspectos de la resolución formal, en la que se perciben "resonancias" del Plan urbanístico de Washington. Sin embargo, la idea original del Obelisco pertenece a un funcionario amigo de AP: Átilio Maini, Secretario del Intendente Mariano de Vedia y Mitre.

El 4 de febrero de 1936, AP recibe una nota confidencial invitándolo a reunirse con el Intendente para intercambiar ideas sobre la posibilidad de "erigir en el centro de la plaza un obelisco". Según informa la nota, Dell' Oro Maini "se lo propuso al Intendente (que lo) ha recogido con todo entusiasmo". La carta contiene otros datos: "Indudablemente no será posible construir un verdadero monolito al estilo oriental, es decir de una sola pieza; pero como no deseo por ello abandonar el proyecto (....) quisiera (...) pedirle su inteligente opinión para mejor realizarlo".[43] Es decir que en la iniciativa original ya estaban planteadas las pautas programáticas del proyecto, pues no sólo estaba esbozada la imagen del Obelisco sino los alcances del impacto urbano que se esperaba de él.

La Plaza de la República era una de las piezas del vasto plan de obras públicas encarado por el gobierno de Justo para los festejos del aniversario de la fundación de Buenos Aires. En dicho contexto, la operación obelisco aunaba varios objetivos. Por un lado, desplazar el eje del centro de la ciudad: el ensanche de Corrientes y la terminación de la diagonal Norte, vinculando la Plaza de Mayo y los Tribunales, crearía un foco en dirección al Norte que quitaría peso al eje histórico de la Avenida de Mayo (si bien es cierto que la ley que autorizaba las expropiaciones para la Avenida Norte-Sur ya había previsto dos *roed point,* uno en la intersección con la Avenida de Mayo y otro en la intersección con Corrientes). Por otra parte, ser el

[43] Atilio Dell' Oro Maini, Moreno 1944, Carta a Alberto Prebisch, Archivo AP.

puntapié inicial para la apertura de la Avenida Norte-Sur, que se inicia un año después, en 1937, según la variante *park way.* Más globalmente, se buscaba un nuevo centro para la refundación de la ciudad aunque, en realidad, el Obelisco era uno mas entre los múltiples emprendimientos imaginados para festejar el aniversario de la fundación. Eso si, debía construirse en tiempo récord y clausurar un viejo debate en torno al monumento adecuado pues, en efecto, las Sociedades Sanmartiniana, Belgraniana, etc., disputaban desde 1928 el derecho a la construcción de un monumento alegórico en dicho emplazamiento. El Intendente y su Secretario (con el apoyo de la Oficina del Plan de Urbanización) tenían, sin embargo, otros planes: no era ese el tipo de imágenes identificatorias de una ciudad moderna

AP aceptó inmediatamente el encargo, resolviéndolo con prontitud. Diseñó un conjunto centrado en la Plaza de la República, rodeado con una línea uniforme de fachadas. La propuesta era coherente con la construcción de centros cívicos durante este periodo, tributaria de las premisas del *crac art* (Hegemmann, Pets), versión renovada del arte urbano decimonónico (Camillo Sitte, Charles Buls) Los Centros Monumentales de la Comisión de Estética Edilicia y los múltiples proyectos de Centros Cívicos que se presentaron en el Primer Congreso de Urbanismo compartían estas mismas filiaciones. A partir de ellas se proponían conjuntos monumentales y ejes jerárquicos de viaria, es decir, instrumentos para la reorganización del centro con el objetivo de cualificarlo y de preservar su valor cívico y alegórico para, de ese modo, suscitar sentimientos de pertenencia e entidad en la comunidad frente a las pérdidas resultantes del ambiente metropolitano.

Sin embargo, el espacio imaginado por Prebisch (una muralla de edificación que continuaba las alturas reglamentarias de las diagonales) se acercaba más al planteo barroco de las Plazas Reales que a las propuestas lineales y abiertas realizadas en 1932 y 1933 por Bereterbide y Vautier. El trasfondo de conjunto del dibujo con el que AP comunicó el proyecto a los medios periodísticos quedó eclipsado por la intensa controversia suscitada por el obelisco propiamente dicho.

Hay tres puntos sobre los cuales el proyecto de obelisco suscita la discusión: su “forma abstracta”, pues contraría la tradición de valores simbólicos explícitos del

Monumento; su estructura de hormigón revestida, pues se contrapone a los obeliscos tradicionales y monolíticos y a las premisas de "verdad" del Movimiento Moderno; su dimensión, pues se la percibe como excesiva.

AP justifica su obra con actitud desafiante: "debo decir que estoy completamente seguro del efecto final de mi obra y que ella por sí sola acabará con todas las objeciones", declarándose molesto por la enorme importancia que se le atribuye a la obra. Contesta una por una todas las objeciones: "Es un tanto extraño en una ciudad como ésta, de gente pacífica y tolerante, que ha visto sin pestañear la erección del edificio Barolo y del monumento a Cristóbal Colón, sin hablar de otros más". En cuanto a "la falsedad" del revestimiento, afirma que "esto revela un celo extraño en Buenos Aires, que es la ciudad de la piedra falsificada"[44], "la mentira sería simular un monolito."[45] Sobre el tamaño, "he aprendido en un reciente viaje a Norte América a odiar el sentimiento de record. Se ha llegado a esa altura (...) por las dimensiones que tendrá la Plaza en el futuro".[46]
El proyecto, cuya obra se inicia inmediatamente, es apoyado incondicionalmente por los amigos de Prebisch y por los grupos de "vanguardia". Butler ("será hermoso y tendrá un significado (...) como la torre Eiffel"[47], Macedonio ("significativo, no expresivo, agradable, no estético, sensorial, no emocional"[48]), ponen énfasis en la pureza de la resolución despojada y vanguardista, que necesitaba la ciudad. A Victoria Ocampo "le gusta porque le gusta", como escribe a AP en una carta en francés Wladimiro Acosta lo felicita pero aprovecha la oportunidad para plantear sus disidencias con el comitente político. Abstracción, verdad, pureza, son los adjetivos que emplean sus defensores. Hasta los conservadores de La Fronda acordaban con la decisión: "La plaza de la República tendrá un grandioso obelisco (...) Mas acertado, más sencillo, más imparcial, imposible".[49]

Varios problemas durante su construcción (la muerte de varios operarios, el desprendimiento de las piedras de revestimiento) no impidieron su inauguración en

[44] "El Ingeniero Alberto Prebisch Comenta las objeciones que se formulan a la Plaza de la Republica", **Noticias Gráficas,** 9 de abril de 1936.
[45] Ibídem
[46] Ibídem
[47] "Tres opiniones sobre el obelisco", **Noticias gráficas,** 24 de abril de 1936.
[48] Fernández, Macedonio, "Carta al autor del obelisco", **Columna. Revista de las Grandes Firmas de defensa de los grandes, Año 1, dic. 1937.**
[49] "El obelisco famoso", **La Fronda,** 23 de abril de 1936.

1936 en ocasión del Congreso Eucarístico. El periodismo mostraba la iluminación nocturna reflejada en la Corrientes ensanchada, imagen impactante para la opinión pública. Los opositores, sin embargo, no se dejaban encandilar y apuntaban sus dardos hacia el Intendente y su equipo técnico, a quienes acusaban de dilapidar el erario público. Las tensiones alcanzaron un punto culminante en 1939 cuando el concejal Comolli propuso una ordenanza de demolición.

Entretanto, la sociedad porteña lo iba incorporando a través del humor gráfico, los modelos para armar de la Revista Billiken y los comentarios del la revista El Hogar. La última cruzada polémica de AP tuvo enorme repercusión en los medios.

El verdadero interrogante que plantea esta obra se refiere al proceso por el cual el discutido monumento se transformó en el símbolo de la ciudad moderna. Este proceso excedió largamente la labor de AP, aunque no deba menospreciarse su sensibilidad para interpretar y para defender con tozudez un proyecto de dimensión urbana que parecía condenado al fracaso desde sus inicios. Como dijo decía Martínez Estrada, esta obra "representa la pujanza abstracta de todos y de nadie, blasón de ciudad cosmopolita sin alma ni carácter".

El cine Gran Rex

Cuando la virulencia del debate público en torno del obelisco se desplaza hacia la apertura de la Avenida Norte-Sur, AP finaliza el cine Gran Rex (1937), localizado en el nuevo corazón de la *city.* Acorde con la construcción del centro moderno de la ciudad que inaugurara la Plaza de La República y en franco contraste con el decorativismo alegórico del resto de los cinematógrafos vecinos, AP diseña una de sus piezas más depuradas.

"Un cine es una sala, una pantalla y un hall", definirá AP muchos años después. Y es, en efecto„ en torno de estos tres elementos qu^{e} AP despliega la resolución. Por un lado organiza un vestíbulo de triple altura, que organiza las escaleras, la circulación perimetral asegurando fluidez espacial interna y externa. Una resolución tecnológica "de tensores forrados por camisa de hierro y símil-oro rellenada por

cemento para evitar los efectos de la temperatura" aseguraba la estructura de grandes dimensiones. Los tensores del frente ayudaban también a soportar el peso del dintel de la entrada y la marquesina logrando una total transparencia. La fachada es un plano liso, con un ventanal suspendido y un espacio lateral previsto para publicidad. Nada debía alterar el purismo del trazado. La participación del Ingeniero Moret fue clave en la resolución.

Idéntica fluidez logra en el interior, donde el marco oval de la pantalla se continúa en la cubierta con arcos metálicos, en una solución similar a la del Radio City de New York.[50] Grandes estructuras de hormigón en voladizo sustentan las butacas en pendiente. El Cine Rex, que recibe una distinción por su diseño, será una de las obras paradigmáticas de la década. Es ampliamente reproducido por las revistas especializadas, el **Boletín de Obras Públicas** le dedica varios números consecutivos a los aspectos técnicos de la Obra y también las revistas **La Ingeniería** y **CACYA,** publican los detalles constructivos.

Ese emprendimiento le abre la puerta para varios encargos de cines en el Interior: el Plaza de Tucumán (1944), el Victoria de Salta (1945), el Gran Rex de Rosario (1947), el Atlas de Buenos Aires (1966). No obstante, ninguno de estos proyectos alcanzó la calidad del Gran Rex de Buenos Aires.

En 1941, proyectará "El Emporio Económico" destinado a una gran tienda. La planta es libre, organizada sobre una trama de columnas y la fachada vidriada, resuelta con carpinterías de madera, altamente sofisticadas. El tratamiento de la ochava, donde las vidrieras se separan del cuerpo del edificio, es una interpretación de la planta baja libre. No obstante, la utilización de marcos y hojas de cedro, le otorgan una opacidad a la fachada.

CUARTO PERIODO (1950-1970)

El último período de Prebisch es difícil de revisar. Por un lado, asume responsabilidades como funcionario. Será Decano Interventor de la Facultad en

[50] Grementieri, Fabio, "Alberto Prebisch…"

1955, después de la Revolución Libertadora (nombrado por su amigo Atilio Dell' Oro Maini) y en 1970, durante la intervención militar. En 1960, asume corno Intendente de la Capital bajo la Presidencia de José María Guido y desde ese puesto favorece la gestión del Plan Regulador e instala un servicio de comunicaciones con la comunidad altamente novedoso.

No obstante, en las últimas entrevistas que se le efectúan pone de manifiesto cierta amargura respecto de la profesión y sus colegas. No rechaza la producción de la generación que le sucedió pero en sus opiniones de 1967 está la clave para comprender las últimas actitudes de su vida.

El Banco de Londres de Clorindo Testa suscita varias reflexiones de su parte: "con el Banco de Londres me ocurre lo que con la música de Wagner: no es como Mozart, Bach, Vivaldi o Bellini, el clima adecuado a mi confort espiritual pero, oyendo muchas veces Wagner interpretado con apasionada autoridad me he sentido como un corcho que se resiste a ser tragado por un remolino... Confieso que el inquietante Banco de Londres terminó por englutirme"...

Del mismo modo, Amancio Williams le despierta, sentimientos contradictorios, que van más allá, hacia una suerte de balance de su vida y su profesión: "Arquitecto puro y riguroso, su posición de intransigencia le ha impedido hacer la obra a que podía aspirar todos los de mi generación (...) nos hemos visto muchas veces forzados a embarramos las alas: primero porque había que ganarse el pan cotidiano. Y la mejor manera de ganarlo, al menos para mi, que no sabría sembrar papas, es haciendo lo que uno sabe hacer. Creo, además, que la práctica del ofició, aunque eventualmente se ejercite en menesteres que contrarían nuestras mejores aspiraciones, es un aporte positivo que acrecienta nuestra experiencia practica y sirve, llegado el caso (y el caso siempre llega) para movernos dentro de nuestro personal y auténtico quehacer. Nadando se aprende a nadar, decía Hegel.[51]

[51] Columnas de la juventud. Cuestionario a Alberto Prebisch", La Nación, 26 de julio de 1967.

ALBERTO PREBISCH Y LA HISTORIOGRAFIA

Los estudios sobre AP se incluyen generalmente entre los estudios sobre el Movimiento Moderno en la Argentina que consideran a AP uno de los "pioneros" (junto a Vilar, Bereterbide, Vautier y Wladimiro Acosta) de la nueva arquitectura. Quizás sea por eso que, muy a menudo, su trayectoria se examina bajo el prisma de la crítica ideológica, particularmente durante los años en que el Movimiento Moderno era percibido como una réplica reflexiva de "modelos importados". La crítica interna de su obra es muy reciente.

En *La Arquitectura en la Argentina 1930-1970*[52], Prebisch es considerado "el principal difusor del ideario del racionalismo europeo". Sus edificios merecen pocas líneas (es mencionada la Ciudad Azucarera, la Casa de Luis María Campos y el Cine Gran Rex, este último como "su mejor obra") y el análisis se inspira directamente en las críticas formuladas al movimiento moderno local, concebido como un producto efímero ("de moda" y "audaz") reflejo del snobismo burgués. Asimismo se enfatiza la falta de trascendencia en la construcción de edificios del Estado (derivada de una carencia de valores simbólicos e históricos) y se aduce su inadecuación en un país "que apasionadamente buscaba alejarse del cosmopolitanismo".

La controversia entre "lo propio y lo ajeno" persiste en un debate implícito que opone a Larrañaga y Katzenstein[53] en las páginas de la Revista de Arquitectura. Los análisis de la arquitectura "no ortodoxa" de Larrañaga se centraron en la producción de arquitectos "transgresores", que no se limitan a replicar modelos europeos. En respuesta, Katzenstein, mostró que "nuestros arquitectos desvirtuaron los modelos originales y, apoyándose en esa traducción traidora pudieron establecer las bases de una arquitectura propia". ¿Es adecuado plantear ortodoxia/heterodoxia o conviene indagar; en cambio, sobre las modalidades de selección y adaptación? El texto de Katzenstein responde implícitamente a la pregunta, con un fino análisis de dos casas de AP ya mencionadas. Muestra que ambas obras, si bien se inspiran en Le Corbusier, están atravesadas por resoluciones propias que responden a

[52] Gutiérrez, Ramón, Federico Ortiz, La Arquitectura en la Argentina 1930-1970.
[53] Katzenstein, Ernesto, "Algo más...", op. cit.54

demandas específicas y a un contexto de realización diferente, que terminaron transformando el sentido original de “los modelos”.

Desde otra perspectiva, tangente en muchos puntos con la argumentación de Katzenstein, Liernur[54] cuestiona en 1985 la historia oficial del Movimiento Moderno en Argentina, mostrando la necesidad de revisar sus supuestos. El título de su texto es ilustrativo de su hipótesis sobre las características del Movimiento Moderno, que precisa en un artículo más reciente: “sólida, de volúmenes cúbicos elementales claramente articulados, de mínimas indicaciones decorativas, discreta, prioritariamente muraría, opaca, con voluntad de permanencia y tendiente a descuidar la materialidad a favor de la abstracción”. Estas generalidades de la ley se aplican *de toutes piéces* a la arquitectura de AP.

A propósito del tema “creatividad”, Jorge Sarquis[55] adjudica al proyecto de Ciudad Azucarera el valor de una inflexión, junto a otras manifestaciones que “contribuyeron a formalizar un debate en un medio con serias resistencias para aceptar lo nuevo”. Ya en 1985 Sarquis[56] evaluaba la Ciudad Azucarera como una innovación, punto de vista sobre el cual cabría formular algunas disidencias de carácter histórico. La Ciudad Azucarera no fue una total innovación en el Buenos Aires de los veinte. Los planteos *exnovo* de Ciudad Jardín, de Ciudad Industrial, de Barrios obreros ya eran conocidos y experimentados en el medio local.

Tres textos monográficos disponibles sobre la obra de AP tienen por su parte un carácter muy diferente. La publicación de la Academia de Bellas Artes[57] es una semblanza elaborada por sus amigos, que incluye la reproducción de escritos y obras presentadas con fotos de Horacio Cóppola. Es la primera publicación destinada exclusivamente a AP, que se convirtió en la base de muchos trabajos

---

[54] Liernur, Jorge F., “El discreto encanto de nuestra arquitectura. 1930-1960, **Summa,** 1985. Liernur, Jorge Francisco, “Moderna, Arquitectura, Liernur, Jugo y Aliata, Fernando, Directores: **Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina.** SCA, Buenos Aires. 1992.

[55] Sarquis, Jorge, “Creatividad”, Liernur, Jorge y Aliata, Fernando, Directores, **Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina.** SCA, Buenos Aires. 1992.

[56] Sarquis, Jorge, “Las condiciones culturales en la producción arquitectónica paradigmática de la modernidad en Buenos Aires. “El ciclo nacionalista 1920-1930”, (mimeo), Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, 1985.

[57] Butler, Horacio, Ocampo, Victoria y Williams, Amancio, **Monografías de Arquitectos Argentinos. Alberto Prebisch,** Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1972.

posteriores. Molina y Vedia[58] emprende por su parte una revisión de la obra de los protagonistas del Movimiento Moderno, intentando paliar "el apresurado y pretendido "entierro" de la arquitectura moderna" y preparar documentación útil para la tarea proyectual, según los procedimientos propuestos por Aldo Rossi y la Tendenza. Este autor periodiza la arquitectura de AP en términos de períodos "efervescente, polémico y productivo": de "construcción" y finalmente de "agobio, desencanto y derrota". Alejado de los debates operativo e ideológico, Fabio Grementieri[59] intenta un análisis interno de la obra de AP según un formato, clásico de la Historia del Arte. Un examen del modo de resolución de sus proyectos y de la biografía profesional de AP le permiten anudar sus interpretaciones. Paradójicamente, son las investigaciones realizadas por Grementieri las que le permiten abordar la crítica interna de la obra de AP vis-á-vis de su devenir artístico (modernidad "azul", "blanca", "roja", "gris").

Todos estos estudios (incluido el nuestro) marcan la necesidad de revisar la arquitectura de Prebisch de los años cuarenta a los sesenta, desde otra perspectiva: examinando las vinculaciones entre comitentes, empresas constructoras y mercado. Esta visión, que excede los límites de la historia de la arquitectura, colaboraría a la interpretación de los procesos de "la modernidad gris", "del desencanto". Es decir de una producción del espacio urbano donde los arquitectos no siempre han sido protagonistas.

[58] Molina y Vedia, Juan, "Prebisch y...".op. cit.
[59] Grementieri, Fabi, "Alberto Prebisch...", op. cit.

CRONOLOGÍA

1899

Nace en Tucumán el 1º de febrero.

1921

Egresa de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires

1924

Primer Premio en el Salón de Bellas Artes con el Proyecto “La ciudad azucarera”, elaborado con Ernesto Vautier.

1925

Se incorpora al Cuerpo Directivo de la revista **Martín Fierro.**

Profesor de Matemáticas en el Colegio Nacional “Mariano Moreno”.

1926

Segundo Premio en el Concurso de Casa en Chacarita, proyectado con Ernesto Vautier.

1929

Profesor de Composición Arquitectónica en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”.

Sé incorpora como Profesor de Arquitectura en la Academia de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”.

1933

Miembro del Directorio del Teatro Colón. (decreto del Int. Municipal del 25-2-1933)

Beca del Instituto Cultural Argentino Norteamericano para realizar estudios de arte en dicho país.

Tema: Investigaciones y estudios sobre organización, dirección y funcionamiento de museos de arte, clasificación y reparación de obras de arte.

1936

Proyecta el Obelisco de Buenos Aires.

1937

Miembro de la Comisión de Arquitectos para el Monumento del Congreso Eucarístico.

1938

Mención de Honor del “American Institute of Architects”, para el Cine Gran Rex.

1942

Miembro de los Jurados de la Sociedad Central de Arquitectos.

1948

Integra la Comisión de Arquitectos enviada a EE.UU. para estudiar las construcciones de infraestructura aeronáutica. Presidente de la Asociación de Amigos del Libro.

1955

Miembro de la Comisión Asesora Pro-reparaciones de Templos.

1955

Decano Interventor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

1960

Representante de la Academia de Bellas Artes, en la organización del Plan Regulador de la

Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

1962-63

Intendente de la Municipalidad de Buenos Aires (Junio de 1962- Octubre de 1963)

1965

Miembro de la Delegación Argentina del X Congreso Panamericano de Arquitectos, Buenos Aires.

Decano interventor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

Muere en Buenos Aires el 13 de octubre de 1970.

OBRAS Y PROYECTOS Viviendas individuales

Casa (1924), para Sofía Alisedo de Alvarado, Gelly y Obes 2675, Buenos Aires.

Casa (1930), para Raúl Prebisch, Luis María Campos 1370, Buenos Aires.

Casa (1932), para E. Sabaté, Ayacucho 78, Tucumán, Prov. de Tucumán.

Casa (1933), para R. Mitrani, La Lucila, Prov. de Buenos Aires.

Casa (1934), para Pablo Mercere, Thames 2155, Buenos Aires.

Casa (1938), para Mariano de Vedia y Mitre, Moldes 1625, Buenos Aires.

Casa (1939), para Juana Atucha de Jauncourt, 11 de septiembre 1928, Buenos Aires.

Casa (1940), para Raúl Prebisch, Rivera Indarte 134, San Isidro, Prov. de Bs As.

Casa (1941), para Raúl Prebisch, Chile 543, San Isidro, Prov. de Bs. As.

Casa (1941), para la Condesa Cuevas de Vera, 11 de septiembre 1990, Buenos Aires.

Casa (1943), para María J. de Riglos, Mar del Plata, Prov. de Bs. As.

Casa (1951), para Julián Urgoiti, Del Viso, Prov. de Bs As.

Casa (1952), para .Antonio López Llausas, Bella Vista, Prov. de Bs. As.

Casa (1953), para Alberto Prebisch, Nicolás Granada 1053, San Isidro, Prov. de Bs. As.

Casa (1956), para Osvaldo Altgelt, Martín Coronado s-n, San Isidro, Prov. de Bs.As.

Casa (1966), para Mario Guyot, Béccar, Prov. de Bs. As.

Casa (1966), para María J. de Riglos, Castex 6134, Bs. As.

Casa (1966), para Sr. Modern, San José 63, San Isidro, Prov. de Bs As.

Casa (1966), para Esnaola y la Rábida, San Isidro, Prov. de Bs. As.

Edificios de Departamentos

Departamentos (1925), para Eugenio Vautier, Echeverría 2835, Bs As. (con Ernesto Vautier).

Departamentos (1926), para Eugenio Vautier, Gauanacache y Avenida del Trabajo, Bs As. (con Ernesto Vautier).

Departamentos (1928), para el Sr. Canevari, Crámer 2067, Bs As. (con Ernesto Vautier).

Departamentos (1935), para las Stas de Marengo, Larrea esq. Beruti, Bs As.
Departamentos (1935), para Victoria Ocampo, Chile 1368, Bs As.
Departamentos (1936), para Victoria Ocampo, Tucumán 689, Bs As.
Departamentos (1937), para Victoria Ocampo, Tucumán 675, Bs As.
Departamentos (1950), para Banco Hipótecario Franco-Argentino, Avenida Alvear 1831, Bs As.
Departamentos (1955), para CAYTESA, Avenida Libertador 846-48, Bs As.
Departamentos (1957), para Osvaldo Algelt, Lafuente 261, Bs As.
Departamentos (1957), para Gimenez, Bonet y Milone, Parera 159, Buenos Aires.
Departamentos (1960), A. Del Valle 310, Maitínez, Prov. de Bs. As

Cines

Cine "Gran Rex" (1937), de Cavallo, Cordero y Lautaret, Corrientes 857, Bs As.
Cine "Plaza" (1944), de SIDEM, Sociedad Inmobiliaria del Norte, Las Heras 485, Tucumán, Prov. de Tucumán.
Cine "Victoria" (1945), de SIDEM, Sociedad Inmobiliaria del Norte, Zuviría 278, Salta, Prov. de Salta.
Cine "Gran Rex" (1947), de Ser. A.A., San Martín 1129, Rosario, Prov. de Santá Fé
Cine "Monumental" (1956), para Sociedad Exhibidora, Rosario, Prov. de Santa Fé. (Refacción).
Cine "Ocean-Rex" (1956), para Sociedad Exhibidora, Rosario, Prov. de Santa Fé, (Refacción) **Cine "Atlas" (1966),** para SAC, Lavalle 869, Bs As.

Edificios de Oficinas

Edificio de Oficinas (1947), para Hilda de Díaz Valdés, Cangallo 580, Bs As.
Edificio de Oficinas (1948), para la Compañía Introductora de Buenos Aires, S.A, Chile 778, Bs As.
Edificio de Oficinas (1949), para el Banco Hipotecario Franco-Argentino, San Martín 685, Bs As.
Edificio de Oficinas (1950), para el Banco Hipotecario Franco Argentino, Paseo Colón 329, Bs. As.

Edificio de Oficinas (1951), para el Banco Hipotecario Franco-Argentino, Paseo Colón 533, Bs. As.
Edificio de Oficinas (1957), para Quimica Rhodia Argentina, Rioja esq. Moreno, Bs As.
Edificio de Oficinas (1958), para Sanjo S.A., San José 336, Bs As.
Edificio de Oficinas (1964), para el Banco Hipotecario Franco-Argentino, Reconquista 448, Bs As.

Establecimientos Industriales

Fabrica Cotécnica (1945), para Compañía Técnica de Importaciones S.A, Camino Gral Belgrano 873, Avellanada.

Locales Comerciales

Mercado de Abasto (1927), para la Municipalidad de Tucumán, Prov. de Tucumán.
Locales comerciales (1928), para el Sr. Canevari, Paraguay esq. Suipacha, Bs As,
Locales comerciales (1938), para Victoria Ocampo, Florida esq. Viamonte, Bs As.
Locales comerciales (1948), Cangallo esq, Florida, Bs As.
Bowling y Playa de Estacionamiento (1965), para Central S.R.L, Corrientes 835, Bs As. **Bowling del Cine "Broadway",** Corrientes 1155, Bs As.

Bancos

Banco do Brasil (1959), Cangallo 580, Bs As.
Banco Tornquist (1961), Bartolomé Mitre 531, Bs As. **Banco Société Génerale (1963),** Reconquista 320, Bs As.

Otros

Proyecto de **"Ciudad Azucarera" (1924),** Primer Premio del Salón Nacional de Bellas Artes. (Con
Ernesto Vautier).

Proyecto de **“Concurso Municipal de Anteproyectos para la construcción da casas colectivas**
económicas en Chacarita” (1926) , Segundo Premio del Concurso. (Con Ernesto Vautier).
Proyecto de **Museo de Bellas Artes (1927),** para La Plata. (Con Ernesto Vautier).
Proyecto de iglesia (1933), presentado en el Primer Salón de Arquitectura Argentina Contemporánea.
Proyecto de Teatro **(1935),** presentado a la Comisión directiva del Teatro Colón.
Estancia **El Pelado Viejo (1935)** para S.A. El Pelado, Colón, Prov. de Santa Fé,
Obelisco de Buenos Aires **(1936),** para la Municipalidad de Buenos Aires, Bs. As.
Club Atlético Tamet (1946), para Tamet Compañía de Talleres Gral San Martín, Humaítá 1970,
Avellanada, Prov. de Bs. As.
Barrio Parque “El Trébol” (1954), para el Banco Hipotecario Franco-Argentino.

BIBLIOGRAFÍA DE ALBERTO PREBISCH

Prebisch, Alberto, “La Cúpula”, **Revista de Arquitectura,** Nro. 26, Año 6, 1920.
Prebisch, Alberto, “El escultor Emilio Antonio Bourdelle”, **Revista de Arquitectura,** Nro. 32, Año 10, Buenos Aires, 1924.
Prebisch, Alberto, “Emilio Pettorutti”, Exposición Pettorutti, Salón Witcomb, oct. 1924, Buenos Aires.
Prebisch, Alberto, “Dos horas con Paul Valéry”, **Revista de América,** Buenos Aires, 1924.
Prebisch, Alberto, “La Nueva Arquitectura”, **Revista de Arquitectura,** Nro. 56, Año 17, Buenos Aires, 1931.
Prebisch, Alberto, “La enseñanza de la Arquitectura”, **Nuestra Arquitectura,** Nro. 67, Buenos Aires, feb. 1935. pp. 229-230.
Prebisch, Alberto, “Urbanismo en los Estados Unidos de Norte-América”, “, **Revista de Arquitectura,** Buenos Aires, feb. 1935, pp. 91-92.
Prebisch, Alberto, “Discurso pronunciado por el Arquitecto Alberto Prebisch en la dirección de la Facultad de Arquitectura, **Boletín,** Nro.3, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Nov. 1955. pp.1-3.
Prebisch, Alberto, “La aventura del mueble”, **Sur,** Nro. 1, Revista trimestral, año 1, Buenos Aires, Verano de 1931.
Prebisch, Alberto, “Una ciudad de América”, **Sur,** Nro. 2, Revista trimestral, año 1, Buenos Aires, Otoño de 1931.

Revista Martín Fierro (RMF)

(Los números de página citados corresponden a **R.M.F. 11924-1927. Edición Facsimilar,** Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995.)

Prebisch, Alberto, “Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y, aguafortistas”, **R.M.F,** Segunda Época, Año 1, Números 5 y 6, Buenos Aires, Mayo-Junio 15, 1924, pág. 35. Prebisch, Alberto, “El XIV° Salón Nacional de Bellas Artes”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año 1, Números 10 y 11, Buenos Aires, Septiembre-Octubre 9, 1924, pág. 72.

Prebisch, Alberto (con Castillo, Héctor; Güiraldes, Ricardo; Méndez, Evar; Piñero, Sergio (h) y Rojas Paz, Pablo), “Nuestro homenaje a Anatole France”, **R.M.F,** Segunda Epoca, Año 1, Números 12 y 13, Buenos Aires, Octubre-Noviembre 20, 1924, pág 80.

Prebisch, Alberto, “Pablo Curatella Manes”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año 1, Números 12 y 13, Buenos Aires, Octubre- Noviembre 20, 1924, pág 84.

Prebisch, Alberto (con otros), Adhesión al agasajo a Evar Méndez, **R.M.F.,** Segunda Época, Año II, Número 16, Buenos Aires, Mayo 5, 1925, pág 110.

Prebisch, Alberto, “Irurtia”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año II, Número 18, Buenos Aires, Junio 26, 25, pág 119-120.

Prebisch, Alberto, “Rodríguez Lozano y Julio Castéllanos”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año II, Número 18, Buenos Aires, Junio 26, 1925, pág.121.

Prebisch, Alberto, “Ramón”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año II, Número 19, Buenos Aires, Julio 18, 1925, pág. 132

Prebisch, Alberto, “Fantasía y cálculo, **R.M.F., Segunda d** Epoca, Año II, Numero 20

Agosto 5, 1925, pág. 141.

Prebisch, Alberto, “El Coq d’ or’ en el Colón”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año II, Número 20, Buenos Aires, Agosto 5, 1925, pág. 143.

Prebisch, Vautier, “Hacia un nuevo estilo”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año II, Número 21, Buenos Aires, Agosto 28, 1925, pág. 151.

Prebisch, Vautier, “Arte decorativo, arte falso”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año II, Número 23, Buenos Aires, Septiembre 25, 1925, pág 167.

Prebisch, Alberto, “El XV° Salón Nacional - Los nuevos artistas”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año II, Número 24, Buenos Aires, Octubre 17, 1925, pág. 176-177.

Prebisch, Alberto, “Exposición Emilio Pettoruti”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año II, Número 25, Buenos Aires, Noviembre 14, 1925, pág.181.

Prebisch, Vautier, “El 'standard', base del estilo arquitectónico”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año II, Número 25, Buenos Aires, Noviembre 14, 1925, pág.183.

Prebisch, Vautier, “Como decíamos ayer...”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año III, Números 27 y 28, Buenos Aires, Mayo 10, 1926, pág. 201.

Prebisch, Alberto, “Marinetti en los 'Amigos del Artes”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año III, Números 30 y 31, Buenos Aires, Julio 8, 1926, pág. 219 y 221.

Prebisch, Alberto (atribuible a), “La arquitectura y el mueble”, **R.M.F.,** Segunda

Época, Año III, Números 30 y 31, Buenos Aires, Julio 8, 1926, pág. 227.
Prebisch, Vautier, “¿Arte decorativo?”, **R.M.F,** Segunda Época, Año III, Número 33, Buenos Aires, Septiembre 3, 1926, pág. 251.
Prebisch, Alberto, “Salón Nacional de Bellas Artes de 1926”, **R.M.F,** Segunda Época, Año III, Número 35, Buenos Aires, Noviembre 5, 1926, pág. 272-273.
Prebisch, Alberto,”Los dibujos de Norah Borges”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año III, Número 36, Buenos Aires, Diciembre 12, 1926, pág. 279.
Prebisch, Vautier, “Un proyecto de Museo de Bellas Artes”, **R.M.F.,** Año IV, Número 37, Buenos Aires, Enero 20, 1927, pág. 293.
Prebisch, Alberto, “Últimas exposiciones de 'Amigos del Arte', **R.M.F.,** Año IV, Número 37, Buenos Aires, Enero 20, 1927, pág. 295.
Prebisch, Alberto, “Correspondencia - Prebisch versus Christophersen”, **R.M.F.,** Año IV, Número 41, Buenos Aires, Mayo 28, 1927, pág. 343.
Prebisch, Alberto, “El XVII Salón anual de Bellas Artes”, **R.M.F.,** Año IV, Números 44 y 45, Buenos Aires, Agosto 31-Noviembre 15, 1927, pág. 383 y 388.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ALBERTO PREBISCH

“Alberto Prebisch, 1899-1970” (nota necrologica), **Summa,** Nro.30, Buenos Aires, oct.1970, pp.88. Peralta Urquiza, Jorge, “Tapa homenaje. Alberto Prebisch”, rev. Summa, Nro. 189, Buenos Aires, jul. 1983. pp. 16-17.
“Merecida distinción al Arquitecto Alberto Prebisch”, **Revista de Arquitectura,** Nro. 47, Año XIX, mar. 1933.
Bastos Kern, María Lucia, “Martin Fierro: Modernidad e identidad Nacional”, (mimeo), PUC/RS, Brasil.
Butler, Horacio, Ocampo, Victoria y Williams, Amancio, **Monografías de Arquitectos Argentinos. Alberto Prebisch,** Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires,
“Cuestionario a Alberto Prebisch”, **La Nación,** 22 de julio de 1997.
Fernández, Macedonio, “Carta al autor del Obelisco”, **Columna, Revista de las Grandes firmas en defensa de los grandes ideales,** Año 1, No. 8, Buenos Aires, dic. 1937.
Grementieri, Fabio, “Alberto Prebisch. La declaración de la Modernidad”, En Sección

Maestros de la Arquitectura en revista del **Consejo Profesional, de Arquitectura y Urbanismo,** Nro 3, Tercer trimestre de 1994.

Gutman, Margarita, “Duelo de titanes: polémica Prebisch-Christopheresen”, Sociedad Central de Arquitectos, **100 años de compromiso con el país,** SCA, Buenos Aires, 1993, pag. 122-123. (transcripción de la polémica citada).

Gutierrez, Ramón, Federico Ortiz, *La Arquitectura en la Argentina 1930-1970,*

Oliverio Girondo, “Cuidado con la Arquitectura”, **R.M.F.,** Segunda Época, Año II, Número 24, Buenos Aires, Oct. 1925, pág.173.

Katzenstein, Ernesto, “Algo más sobre los treinta”, **Revista de la Sociedad Central de Arquitectos,** Nro. 144,

Liernur, Jorge F., “El discreto encanto de nuestra arquitectura. 1930/ 1960, **Summa,** 1985.

Liernur, Jorge Francisco, “Moderna, Arquitectura”; Liernur, Jorge y Aliata, Fernando, Directores, **Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina,** SCA, Buenos Aires. 1992.

Livingston, Rodolfo, “Prebisch a 30 años de Prebisch”, **Summa,** Nro. 8, Buenos Aires, Abr. 1967. Molina y Vedia, Juan, “Prebisch y el racionalismo posible”, revista **Dos Puntos,** Buenos aires, jul. 1983.

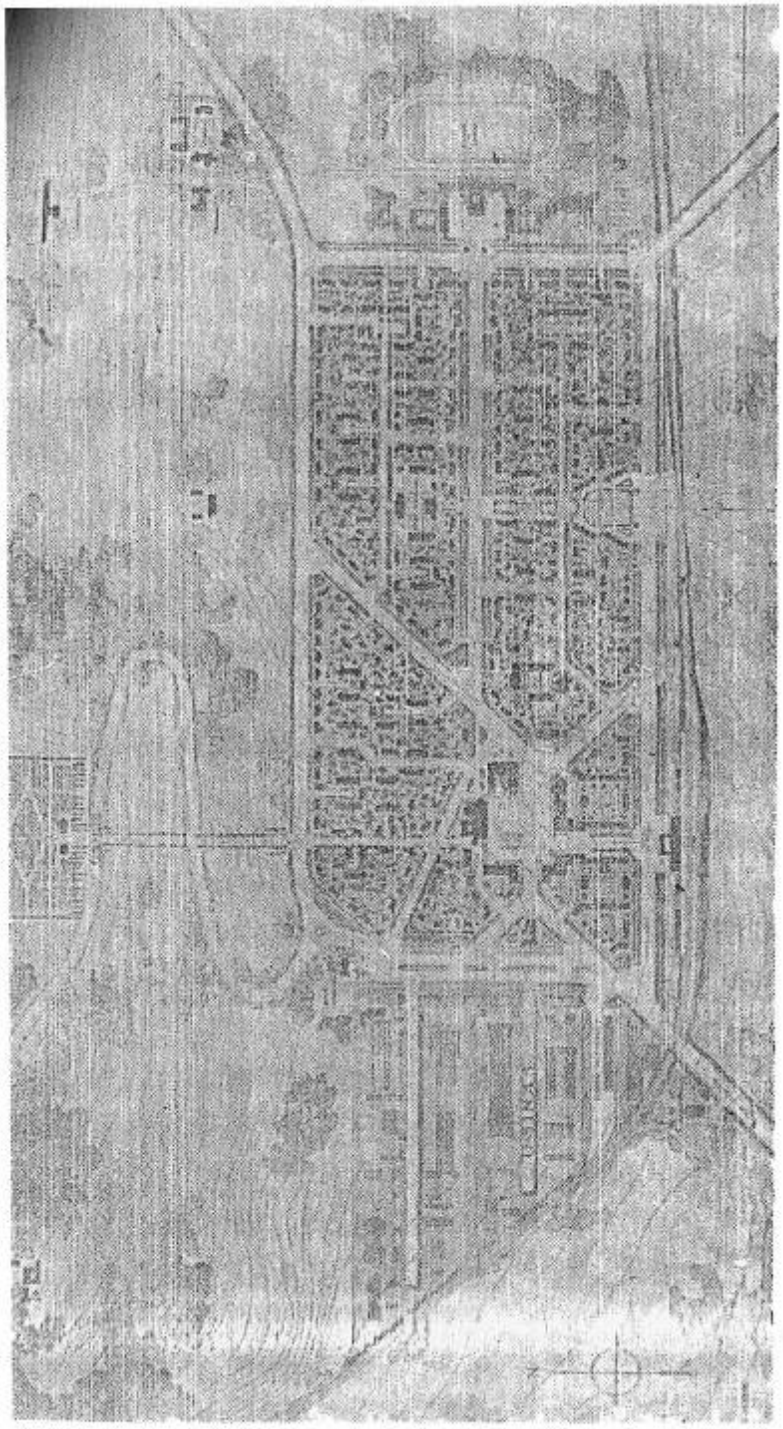
Sacriste, Eduardo, “Evocaciones: Alberto Prebisch”, **La Gaceta,** Tucumán, 6 abr. 1981.

Sarquis, Jorge, “Las condiciones culturales en la producción arquitectónica paradigmática de la modernidad en Buenos Aires. “El ciclo nacionalista 1920-1930”, (mimeo), Instituto de Arte Americano, Buenos Aíres, 1985.

Sarquis, Jorge, “Creatividad”, Liernur, Jorge y Aliata, Fernando, Directores, **Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina.** SCA, Buenos Aires. 1992.

Schavelzon, Daniel, “El país y la arquitectura durante el período 1916-1925”, Sociedad Central de Arquitectos, **100 años de compromiso con el país,** SCA, Buenos Aires, 1993, p. 99. (análisis de la “Ciudad azucarera”)

VVAA, “Victoria Ocampo, Cliente, Alberto Prebisch, Arquitecto”, **Casas,** Nro. 25, Buenos Aires, mar. 1992, pp.82-91.

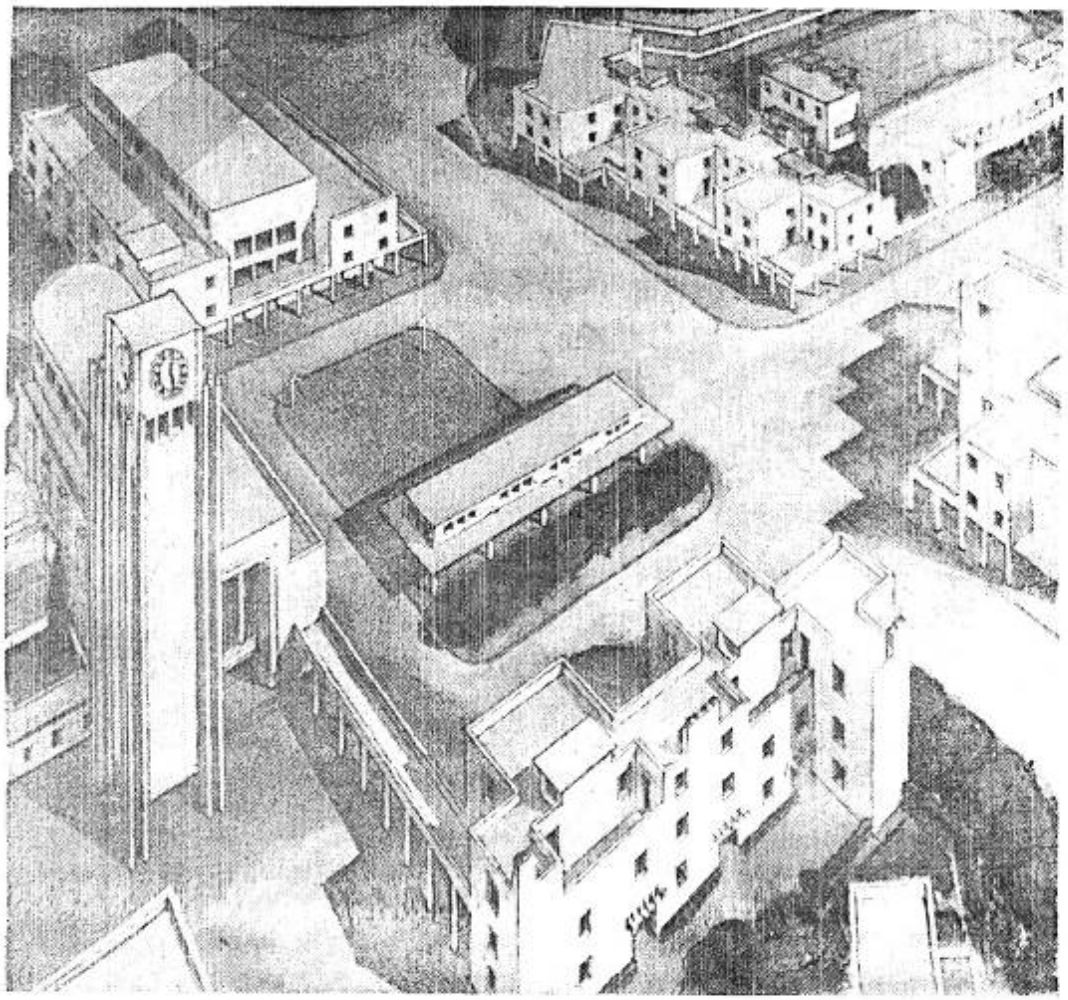


CIUDAD AZUCARERA - PROVINCIA DE TUCUMÁN

Plano del Conjunto

ARQS. A. PREBISCH - E. VAUTIER - *ENSAYO DE ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA*

REVISTA DE LA SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS

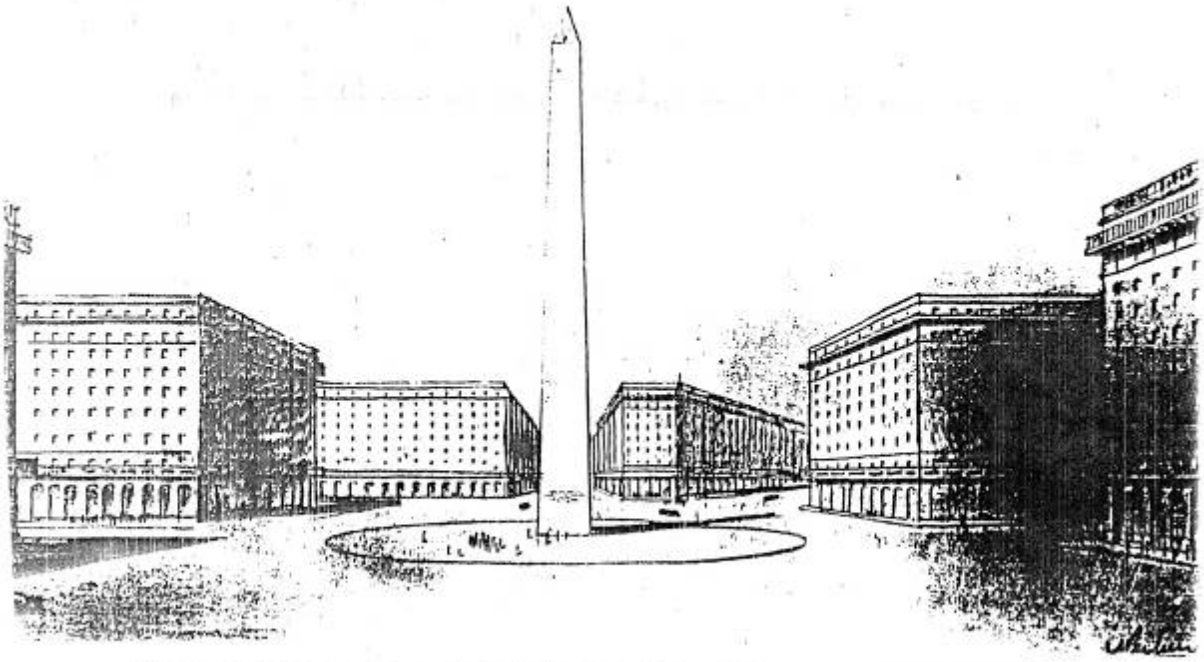


CIUDAD AZUCARERA - PROVINCIA DE TUCUMÁN

Vista Aérea

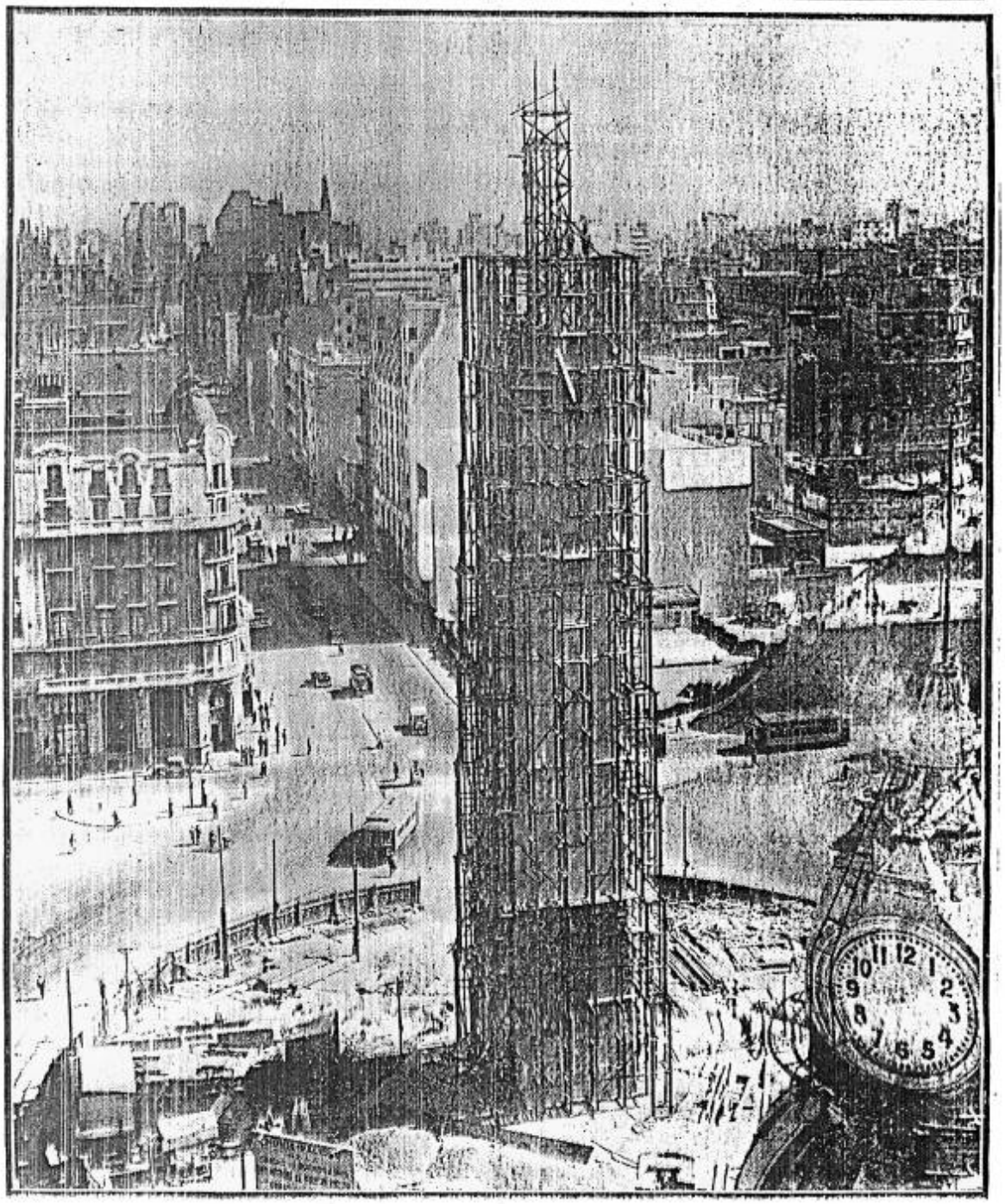
ARQS. A. PREBISCH - E. VAUTIER - *ENSAYO DE ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA*

REVISTA DE LA SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS

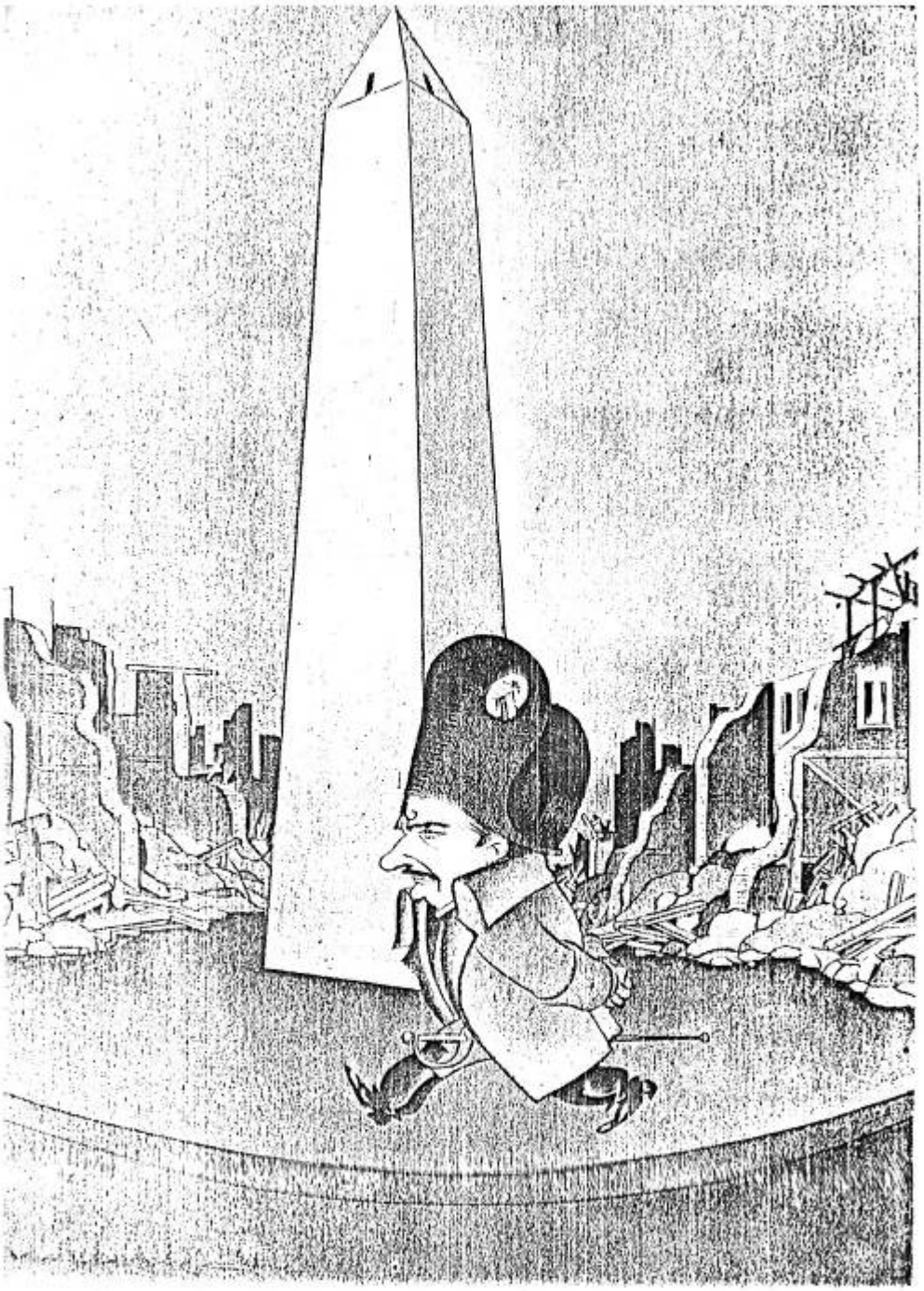


PROYECTO PLAZA REPÚBLICA - Archivo PREBISCH

Adelanta la Obra de la Construcción del Obelisco



NOTICIAS GRÁFICAS, El Obelisco en Construcción



El Intendente Municipal. — Desde este asfalto, más de cien casas derrumbadas contemplan mi arrogancia y mi obelisco.

Caricatura de Valdivia.

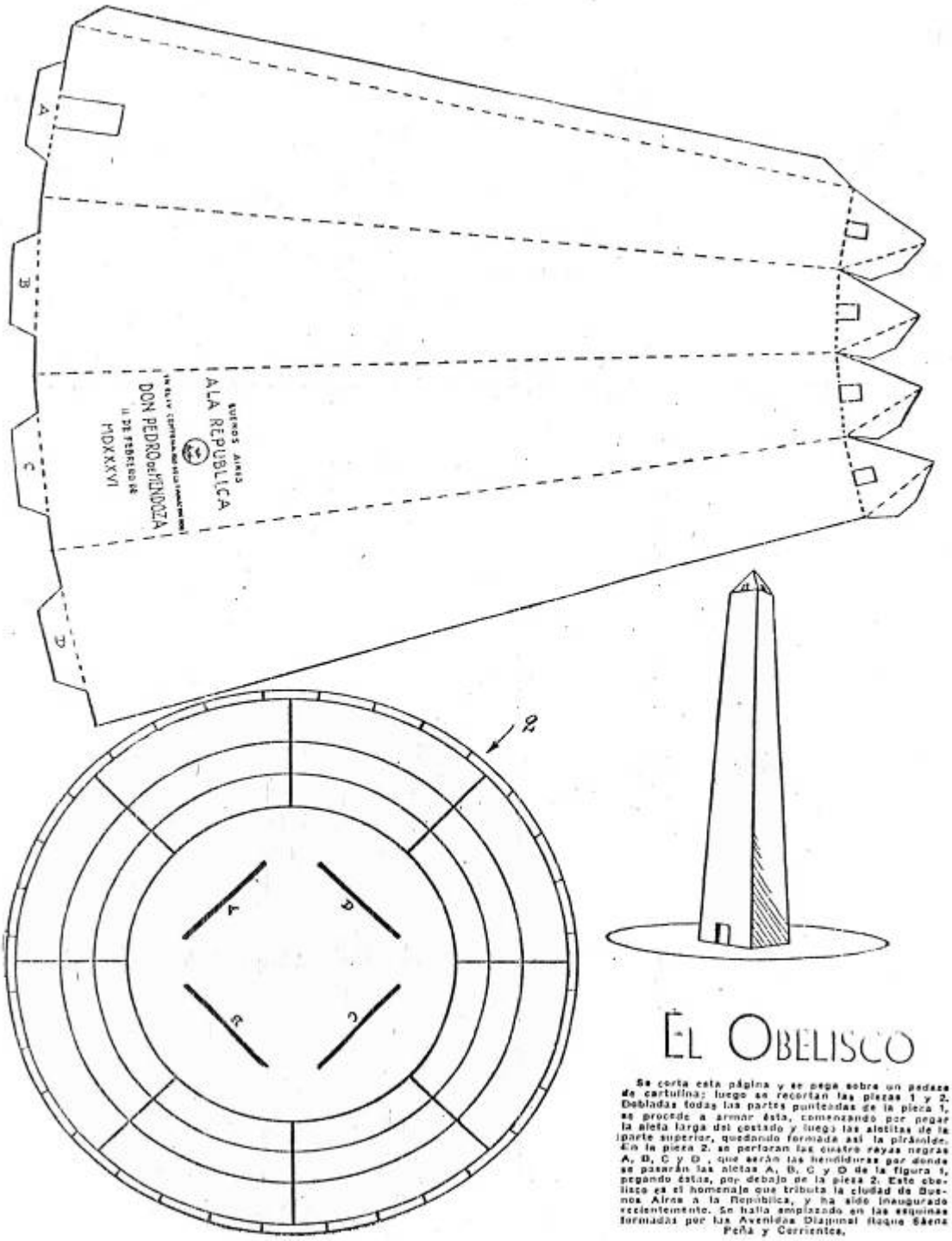
CARICATURA - 1936

EL OBELISCO

Por GUBELLINI

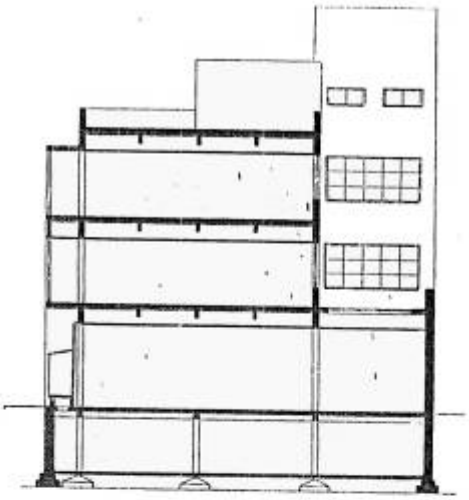
Los antiguos levantaban los obeliscos para grabar en su piedra los reyes que los regían. Gubellini presenta este proyecto de obelisco para que los conservadores puedan inscribir en él la ley del fraude, para conocimiento de futuras civilizaciones.

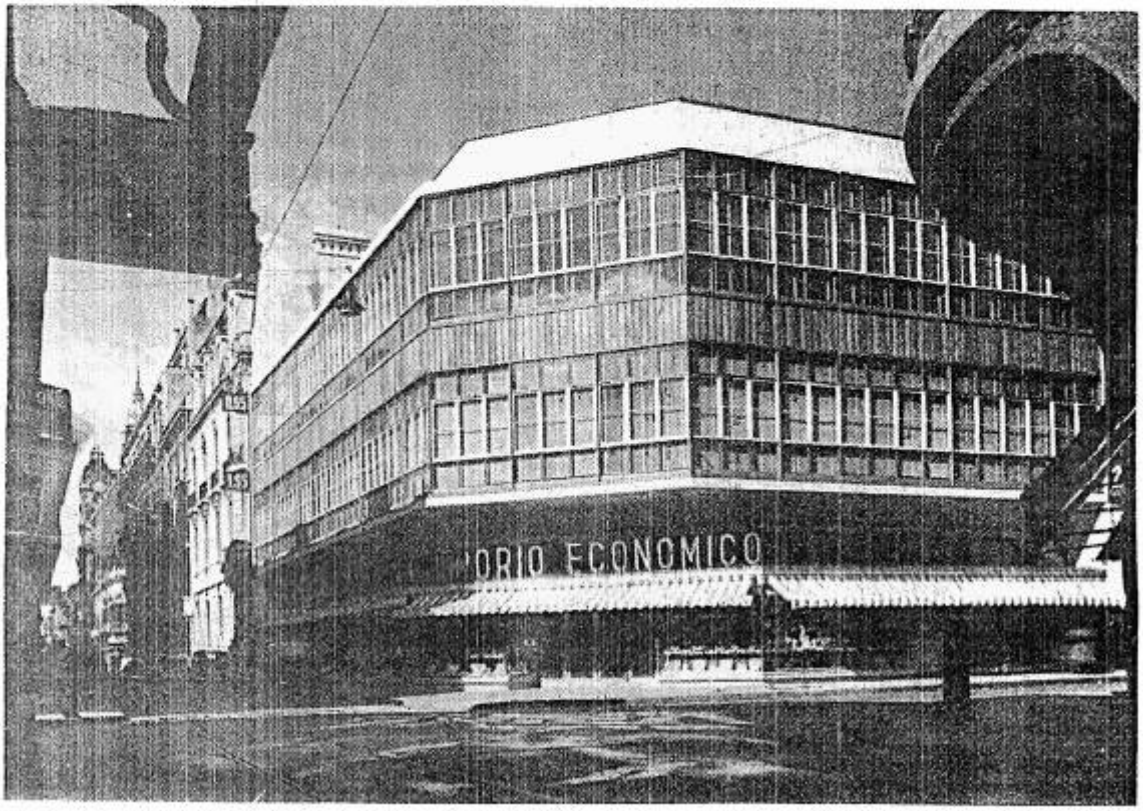
NOTICIAS GRÁFICAS - JUNIO 1936



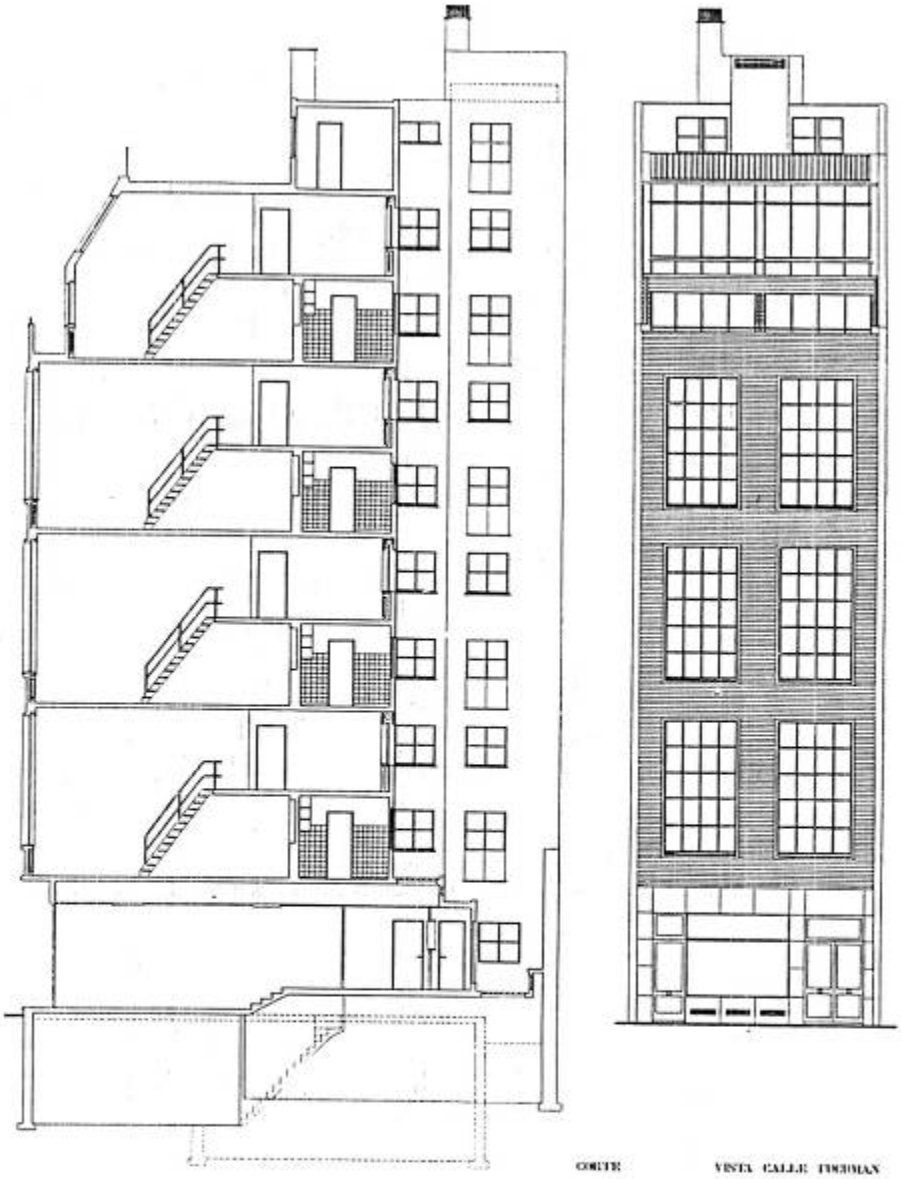
EL OBELISCO

Se corta esta página y se pega sobre un pedazo de cartulina; luego se recortan las piezas 1 y 2. Dobladas todas las partes punteadas de la pieza 1, se procede a armar ésta, comenzando por pegar la aleta larga del costado y luego las aletitas de la parte superior, quedando formada así la pirámide. En la pieza 2, se perforan las cuatro rayas negras A, B, C y D, que serán las hendiduras por donde se pasarán las aletas A, B, C y D de la figura 1, pegando éstas, por debajo de la pieza 2. Este obelisco es el homenaje que tributa la ciudad de Buenos Aires a la República, y ha sido inaugurado recientemente. Se halla emplazado en las esquinas formadas por las Avenidas Diagonal Roque Sáenz Peña y Corrientes.





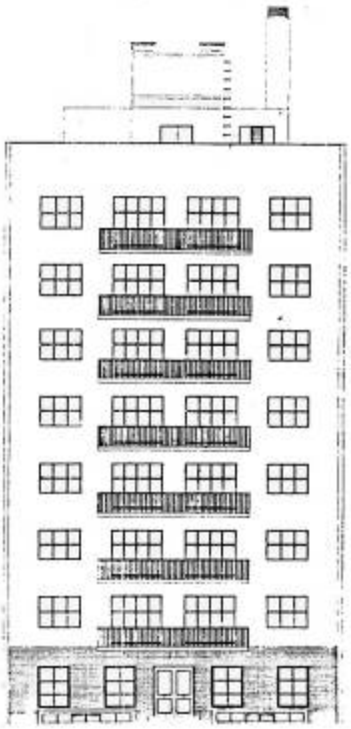
NUEVO EDIFICIO COMERCIAL - BUENOS AIRES - ARQ. ALBERTO PREBISCH



1936 - TUCUMÁN 689 - BUENOS AIRES

ARQ. ALBERTO PREBISCH - ***CASAS Nº 25 , MARZO 1922***

VISTA CALLE TUCUMAN



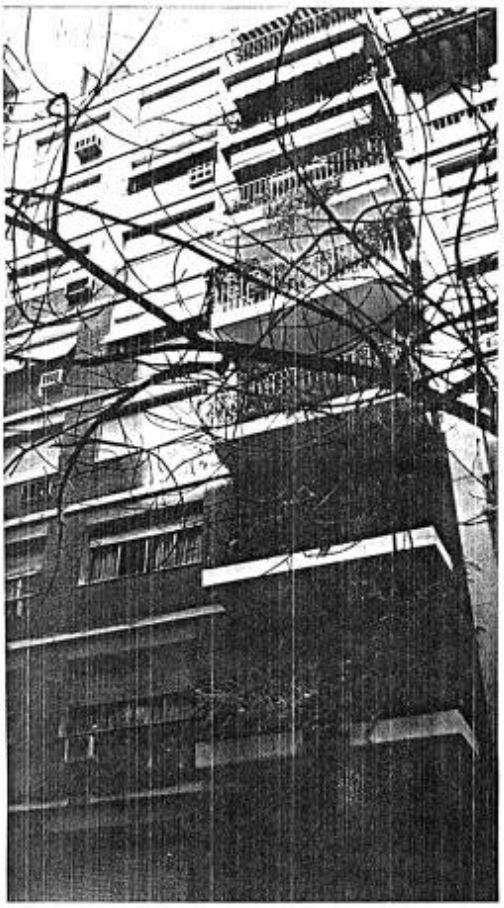
VISTA CONTRAFRENTE

1937 - TUCUMÁN 673 - BUENOS AIRES

ARQ. ALBERTO PREBISCH - *CASAS Nº 25 , MARZO 1922*

EDIFICIO DE DEPARTAMENTOS AÑO 1957

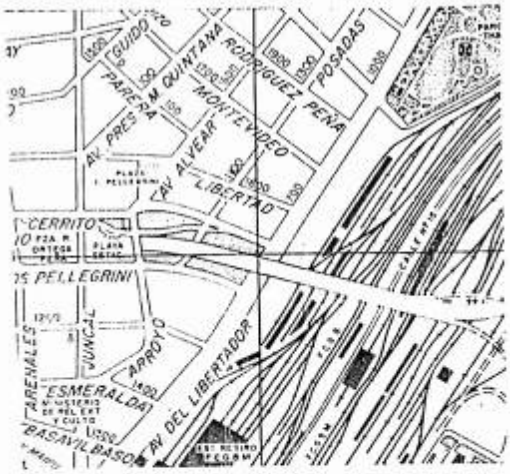
Calle Parera 159 - Buenos Aires



Arq. Alberto Prebisch

EDIFICIO DE DEPARTAMENTOS **AÑO 1955**

Avenida del Libertador 846-848 - Buenos Aires



Arq. Alberto Prebisch